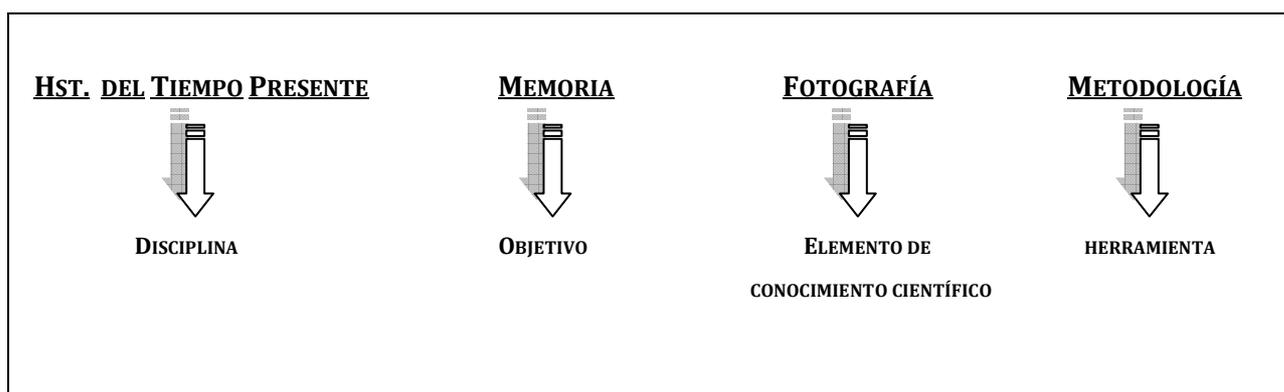


## LA FOTOGRAFÍA COMO APORTACIÓN DOCUMENTAL PARA LA HISTORIA:

### EL TESTIMONIO DE LAS IMÁGENES

“La Historia del Tiempo Presente: desenganchada de la Historia por períodos; apostando por un intenso ejercicio teórico; explotando las posibilidades de escritura y acceso a las fuentes proporcionadas por las tecnologías de la información y de la comunicación; transdisciplinaria, y no sólo interdisciplinaria; planetaria, es decir, teniendo como objeto de estudio los temas que afectan globalmente a esa esfera azul que acaba de despuntar en el horizonte por obra y gracia de las comunicaciones.”<sup>1</sup>

Trabajaremos con cuatro conceptos que se entrecruzan y marcan nuestro punto de partida: “Historia del Tiempo Presente”, “Memoria”, “Fotografía” y “Metodología”.



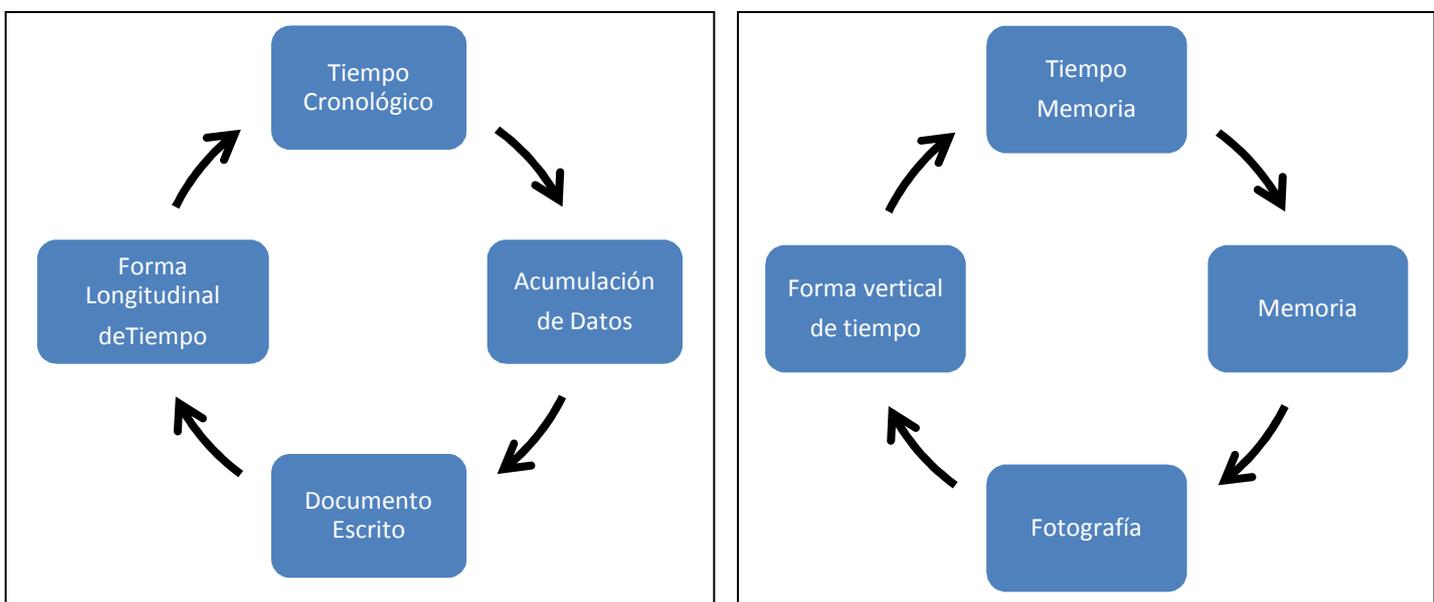
La *Historia del Tiempo Presente* utiliza la *fotografía* como elemento de conocimiento científico (cuando el historiador derrama *metodología* sobre ese registro éste se carga de memoria) ya que le permite rescatar la *memoria* colectiva. Así, se sustituye el documento escrito como herramienta exclusiva para acercarse al pasado y llegar a la acumulación de datos, objetivo principal de la forma tradicional de la disciplina. Esta diferencia a la hora de aproximarse a lo pretérito hace que el investigador se enfrente al tiempo acontecido de distinto modo. Mientras que la forma tradicional de afrontar la Historia tiene como objetivo pasar a lo largo del acontecimiento, la Historia del Tiempo Presente permanece en él, ya que la Historia es

---

<sup>1</sup> Rodríguez de las Heras, Antonio: “Principios de Historia del Tiempo Presente” en Mario P. Díaz Barrado (coord.), *Historia del Tiempo Presente. Teoría y Metodología*. Badajoz, I.C.E.-UEX, 1998, p. 29.

*longitudinal* (cronológica) y, por el contrario, la memoria es una forma de tiempo *vertical* (estructural, que cubre todos los aspectos). Por tanto, el tránsito de la manera tradicional de la Historia a la Historia del Tiempo Presente es el paso del estudio de un *tiempo cronológico* a un *tiempo-memoria*.

De este modo, la formulación del estudio que se enfrenta y los trabajos propios de la forma clásica de hacer Historia difiere en los elementos que la componen, tal y como se puede observar en los siguientes gráficos:



Esta disciplina encargada de hacer memoria tiene como principios: registrar, seleccionar, actualizar y acceder<sup>2</sup>, abundando el primero de ellos (“registrar”) en la idea de que la memoria requiere de un soporte que le permita trascender en el tiempo.

Con el despertar del siglo XX, muchos historiadores entendieron la necesidad de ampliar las tradicionales fuentes para el estudio de la historia. En sentido amplio, Ernst Bernheim consideró que la fuente era “el material del que extrae conocimientos nuestra ciencia”<sup>3</sup>, y, a partir de esta afirmación, algunos historiadores ahondaron en la necesidad de que otras herramientas, al margen de las tradicionales fuentes escritas, fueran

---

<sup>2</sup> *Ibid*, pp. 24-28.

<sup>3</sup> BERNHEIM, Ernst: *Lehrbuch der historischen Methode*, Leipzig, 1908, p. 252.

tomadas en cuenta para la reconstrucción del pasado. Entre ellos, Stanislaw Koscialkowski, quien en 1922 afirmó que una fuente es:

“ (...) cualquier resto de la experiencia o la actividad humana en el pasado; en otras palabras, cualquier resto de un hecho histórico que sirve para adquirir información sobre el hecho y para reconstruirlo”<sup>4</sup>.

Sin embargo, la agrupación de las distintas fuentes históricas se remonta a una primera reflexión realizada por la escuela erudita del Siglo XVII (más concretamente por Papebroche y Mabillon) sobre su autenticidad o falsedad, y más tarde por Joachim Lelewel, quien en 1815 dividió las fuentes en tres grupos diferenciados: tradición, fuentes no escritas (los llamados *monumentos silenciosos del pasado*) y fuentes escritas<sup>5</sup>. Interesante resulta la aportación de Bernheim, quien señaló la diferencia entre las fuentes directas (que incluían los monumentos o las reliquias) y las fuentes indirectas (las destinadas a conservar la memoria del pasado a través de distintos soportes, como la tradición oral, la icónica y la escrita)<sup>6</sup>.

Es el historiador, hacedor de memoria, el que a través de la disertación y empleando los instrumentos necesarios debe construir discursos que permitan la explicación de lo pretérito. Esos instrumentos o soportes deben ser entendidos en sentido amplio, como ya afirmó Jerzy Topolsky:

“... el concepto de fuente histórica abarca todas las fuentes del conocimiento histórico (directas o indirectas), es decir, toda la información (en el sentido de la teoría de la información) sobre el pasado humano, donde quiera que se encuentre esa información, junto con los modos de transmitir esa información (canales de información). El pasado humano se interpreta de forma amplia, y abarca, por tanto, las condiciones naturales en las que vivía la gente. Es decir, el concepto de fuente histórica abarca toda información sobre la vida humana en el pasado, incluyendo los canales de información. Por eso, tanto la información de que un suceso ocurrió en un lugar l y en un

---

<sup>4</sup> KOSCIALKOWSKI, Stanislaw: *Historyka*, Varsovia, 1922, p. 22.

<sup>5</sup> LELEWEL, Joachim: *Dziela (Obras escogidas)*, vol. II (1), Warszawa, 1957, p. 180.

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 255-259.

tiempo t, como el documento (crónica) por medio del cual pudo recibirse esta información, son fuentes.”<sup>7</sup>

Fuentes, directas o indirectas, de las que diferenciaba los siguientes rasgos:

FUENTES DIRECTAS	FUENTES INDIRECTAS
Conocimiento directo	Conocimiento indirecto
Hechos	Signos convencionales (y necesidad de descifrarlos)
Sin intervención de un tercero	Intervención de un tercero (quizá voluntaria)
Sin problemas de examen de la fiabilidad	Necesidad de examinar la fiabilidad del informante (hay que examinar su autenticidad)
Signos convencionales	

Además insistió en la necesidad de introducir una nueva clasificación que distinguiera las fuentes con destinatario y las fuentes sin destinatario, ya que pensaba que era fundamental para el historiador conocer si éstas estaban o no destinadas a influir sobre las opiniones de los receptores coetáneos o futuros.

En este sentido, Peter Burke señaló, hablando de la función del historiador, que su misión debía ser:

“ (...) custodiar el recuerdo de los acontecimientos públicos documentados, en beneficio de los actores –para darles fama- y en beneficio de la posteridad – para que aprenda de su ejemplo. Como escribió Cicerón en un pasaje citado frecuentemente (De oratore, ii. 36), la historia es «la vida de la memoria».”<sup>8</sup>

Y para que esa memoria se transmita se pueden emplear distintas fuentes: las tradiciones orales, los recuerdos y otros registros escritos, las habilidades, el espacio y las imágenes, tanto pictóricas como técnicas.

<sup>7</sup> TOPOLSKY, Jerzy: *Metodología de la Historia*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 300.

<sup>8</sup> BURKE, Peter: *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 65.

Si partimos de la base de que el hombre es un hacedor de imágenes o, en palabras de Roman Gubern, un *homo-pictor*<sup>9</sup>, y si a esto le unimos que el historiador es un hacedor de memoria, éste encuentra en lo visual una herramienta fundamental de trabajo.

Nosotros proponemos la fotografía como fuente histórica en tanto que fija y preserva la información. No sólo se presenta como una *extensión del ojo* (la memoria natural piensa en imágenes) sino que lo hace como una *extensión de la memoria* (la fotografía como una función de la memoria)<sup>10</sup>, de tal manera que funciona en nuestras mentes como una especie de pasado preservado.

Algunos estudiosos como John Berger afirman, incluso, que la fotografía es la memoria misma:

“La Musa de la fotografía no es una de las hijas de la Musa de la Memoria, sino la Memoria misma. Tanto la fotografía como lo recordado dependen de, e igualmente, se oponen al paso del tiempo. Ambos preservan el momento y proponen su propia forma de simultaneidad, en la que todas las imágenes pueden coexistir. Ambos estimulan, y son estimulados por, la interconexión de los sucesos. Ambos buscan instantes de revelación, porque son sólo esos instantes los que dan la razón completa de su propia capacidad de resistir el flujo del tiempo.”<sup>11</sup>

Como dijo Pierre Bourdieu al hablar de las cinco satisfacciones que aporta la fotografía (la protección contra el paso del tiempo, la comunicación con los demás y la expresión de sentimientos, las realizaciones de uno mismo, el prestigio social, la distracción o la evasión):

“(…) la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que aquél se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la

---

<sup>9</sup> GUBERN, Roman: *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

<sup>10</sup> PANTOJA, Antonio. “Memoria en soporte digital. La Transición a la democracia en España”. Director: Mario P. Díaz Barrado. Universidad de Extremadura. Departamento de Historia, 2005.

<sup>11</sup> BERGER, John y MOHR, Jean: *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1998, p. 280.

memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción.”<sup>12</sup>

Por tanto, la fotografía abre un horizonte dilatado para el historiador pues permite *convertir el recuerdo en una forma de conocimiento*<sup>13</sup> y elevar a la categoría de histórico un instante (con alto contenido de memoria, de evidencia y de autenticidad) que fue concebido (o aparentemente concebido<sup>14</sup>) como anecdótico. Es en este punto en el que proponemos, siguiendo el impulso iniciado en España por Antonio Rodríguez de las Heras, que el historiador se desprenda de una concepción tradicional del uso de las fuentes en la que la fotografía se emplea como mera ilustración.

Para ello elaboraremos un *corpus* metodológico que nos ayude a *metabolizar* la información con un objetivo claro: crear un discurso visual a través del desciframiento de los códigos del lenguaje fotográfico y un método científico para abordar el pasado.

Debemos enfrentarnos, por tanto, a la cuestión fundamental de la metodología de análisis para, más tarde, aplicar el resultado a un ejemplo concreto a modo de experiencia de laboratorio. El punto de partida debe ser diferenciar lo que significa hacer historia *de* la fotografía y lo que significa hacer historia *desde* o *a través de* la fotografía. Las preposiciones “de” y “a través de” más que introducir un matiz señalan una diferencia conceptual ya que marcan los límites de los objetos de investigación.

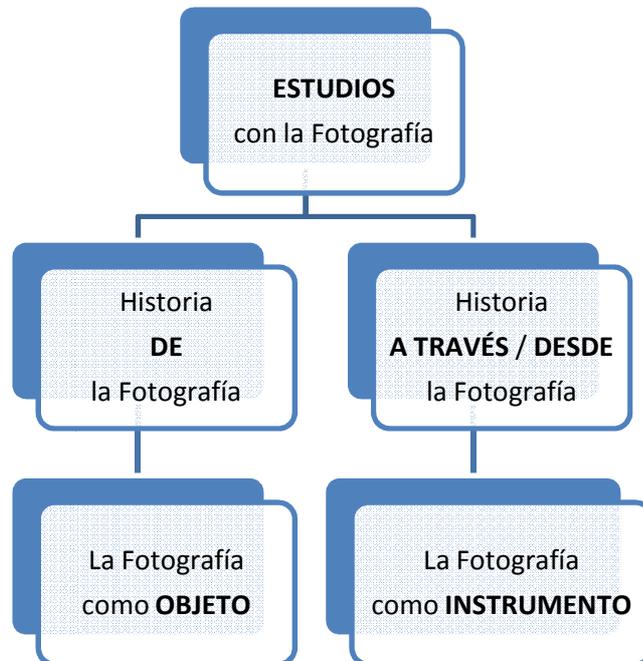
---

<sup>12</sup> BORDIEU, Pierre: Un arte intermedio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 52.

<sup>13</sup> DÍAZ BARRADO, Mario: «Imagen y Tiempo Presente. Información versus memoria», en Mario P. Díaz Barrado (coord.), *Historia del Tiempo Presente. Teoría y Metodología*. p. 88.

<sup>14</sup> Como ha apuntado Anne McCauley, *Como todas las tecnologías, la fotografía fue conformada en respuesta a específicos programas sociales y políticos. En este sentido no fue políticamente neutra, sino que formó parte de una ideología, de un sistema de ideas destinados a hacer propaganda de un determinado orden social* (McCAULEY, Anne. “François Arago and the politics of the French Invention of Photography” en *Multiple views: logan grant essays on photography. 1983-89*, YOUNGER, Daniel P. (ed.), Estados Unidos, 1991, pp. 43-69). Por tanto, la fotografía no es el resultado de un momento anecdótico. Como dijo ya Philippe Dubois, la imagen es “objeto totalmente pragmático” (DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2002, p. 11).

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, tal y como representamos en la siguiente tabla:



Por tanto, hacer historia *de* la fotografía sería estudiar el proceso de evolución del medio, mientras que hacer historia *a través* de la fotografía 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 con la fotografía deben retroalimentarse de tal manera que la historia *de* la fotografía sirva de base para realizar un análisis en profundidad del porqué se toman determinadas imágenes (teniendo en cuenta aspectos como usos y costumbres del fotógrafo, los gustos estéticos de la época, la técnica fotográfica del momento, etcétera), y que la historia *a través de* la fotografía de un determinado período y contexto sirva como fuente que alimente la historia *de* la fotografía a través de la propia producción fotográfica. El objetivo final: extraer información de las fotografías que podría aparecer, en un primer momento, velada.

Tras esta diferenciación, y 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, debemos tener en cuenta que el estudio que se enfrenta debe:

1. partir de una *perspectiva transdisciplinar*, más que interdisciplinar. Es necesario que la Historia se relacione con disciplinas como la Comunicación Visual afrontada desde la Semiótica, la Filosofía de la Imagen, la Sociología de la Comunicación, o la Psicología de la Percepción, entre otras. Pero no bastará con la mera yuxtaposición acumulativa de disciplinas ya existentes, sino que el historiador debe crear su propio método analítico.
2. considerar la imagen como un documento histórico *portador de múltiples significados*.
3. tener en cuenta su naturaleza de *fragmento* y de *registro documental*, por lo que se hace necesario analizar el momento histórico circunscrito al acto de la toma y de registro.
4. realizar tanto un *análisis técnico* como un *análisis iconográfico* que tenga en cuenta cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación: desde el autor (fotógrafo) hasta el mensaje (fotografía), pasando por el lector (espectador), el contexto y los filtros que rodean el acto de la toma y el acto de recepción.
5. tratar la imagen, como señala Antonio Rodríguez de las Heras, como un *hallazgo arqueológico*: 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 acontecimiento. Ya 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.”<sup>15</sup>

Sin embargo, y como ya comentó Bourdieu, no debemos olvidarnos de relacionar esas condiciones con las específicas del momento:

“(…) la interpretación a través de la referencia a la historia propia del campo (o de la disciplina) es lo previo a la interpretación en relación al contexto contemporáneo, bien se trate de los otros campos de producción cultural o del campo político y económico.”<sup>16</sup>

6. escudriñar las fotografías, mirarlas, reflexionarlas. Preguntarlas, indagarlas y ponerlas en duda, ya que “lo que una buena fotografía revela al ojo y a la mente apreciadora, no podrá revelar a la mirada apresurada”<sup>17</sup>.

Nuestro punto de partida será, por tanto, elaborar un conjunto de principios metodológicos para afrontar el estudio de una fotografía con la intención de *mirar*, no *ver*. 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

---

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, Méjico, Siglo XXI, 1970, pp. 171-172.

<sup>16</sup> BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 281.

<sup>17</sup> WEINSTEIN, Robert y BLOOTH, Larry: *Collection, use and care of historical photographs*, Nashville, American Association for State and Local History, 1977, p. 11.

posibilidades y el significado que alcanzaron a través de su gran capacidad de sugerencia. Capacidad que viene determinada por el hecho de que la fotografía es una representación, un vestigio de la realidad a la que se adhiere a través de un corte espacio-temporal: es una *huella de lo real*<sup>18</sup>. Como afirma Boris Kossoy:

“De la misma manera que los demás documentos, también las fotografías comportan muchas ambigüedades, portadoras de significados no explícitos y de omisiones pensadas, calculadas, que esperan ser competentemente descifradas. Su potencial informativo podrá ser alcanzado en la medida que estos fragmentos sean contextualizados en la trama histórica en sus múltiples desdoblamientos (sociales, políticos, económicos, religiosos, artísticos, culturales) que circunscribió en el tiempo y en el espacio el acto de la toma. En caso contrario, esas imágenes permanecerán estancadas en su silencio: fragmentos desconectados de la memoria, meras ilustraciones «artísticas» del pasado.”<sup>19</sup>

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. Por ello, nuestro estudio se centrará en un doble análisis: el del *marco de registro* y el del *marco de lectura* para, una vez analizados los elementos que intervienen en el proceso, sugerir un esquema metodológico de análisis fotográfico con aplicación práctica que terminará presentándose en una plantilla de trabajo.

---

<sup>18</sup> Concepto propuesto por Philippe Dubois 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*. DUBOIS, Philippe. *Op. Cit.* pp. 92-100.

<sup>19</sup> KOSOY, Boris: “Reflexiones sobre la Historia de la Fotografía” en FONTCUBERTA, Joan (ed.): *Fotografía. Crisis de la Historia*, Barcelona: Actar, 2000, p. 104.