

LA IMAGEN EN EL TIEMPO: EL USO DE FUENTES VISUALES EN HISTORIA.

Mario P. Díaz Barrado¹.

¹Universidad de Extremadura, España.
E-mail: mdiaz@unex.es

Recibido: 18 Marzo 2011 / Revisado: 17 Abril 2011 / Aceptado: 4 Mayo 2011 / Publicación Online: 15 Octubre 2012

Nota aclaratoria: Se hace constar que el uso de fotografías en este trabajo persigue una finalidad exclusivamente académica, sin otra pretensión o finalidad y se reivindica la pertinencia de reconocer las imágenes del pasado y su contribución al relato histórico.

Resumen: La Imagen puede ser soporte del discurso -al mismo nivel que la palabra-, en el entorno de la disciplina histórica. Los tiempos actuales exigen superar la prevención ante el uso de fuentes visuales para conformar relatos. El exceso de información, la desatención y la espectacularidad, contribuyen a banalizar los retos científicos. Este trabajo intenta partir del legado visual fotográfico, para abordar el reto de desarrollar discursos visuales que sirvan para el explicar el pasado como se hace con la palabra, aunque la naturaleza diferente de las fuentes visuales exige que esos discursos se desarrollen en el nuevo entorno digital. La fotografía resulta una fuente básica para el trabajo del historiador, mucho más si se sistematizan y conceptualizan los principios que sustentan su empleo en historia. Partiendo de las percepciones visuales que la fotografía logra desde su aparición en el siglo XIX, pasando por su consolidación social con el fotoperiodismo en el siglo XX, la tesis final del trabajo plantea reutilizar los fragmentos fotográficos que conforman la memoria de la humanidad en los dos últimos siglos, para volcarlos en el soporte digital y desarrollar así el discurso histórico visual del siglo XXI.

Palabras clave: Imagen, historia, discurso, fotografía, soporte digital.

INTRODUCCIÓN: EL RETO DE EXPLICAR LA HISTORIA EN IMÁGENES¹.

Las imágenes, pese a lo sorprendente que pueda parecer a estas alturas y en un mundo como el nuestro, están bastantes reñidas con la Historia, al menos con la Historia académica. No obstante, esto no quiere decir que no se perciba por parte de los historiadores el poder de las imágenes e incluso su capacidad para explicar los procesos históricos, aunque esa percepción no pasa de ser una más -y casi nunca la más relevante- de entre las muchas que se han ido asentando en la conciencia de los profesionales de la historia en los últimos años.

A medida que la revolución tecnológica ha situado los procesos de obtención y tratamiento de la información en el centro del debate público, y también del debate académico, el historiador se ha ido haciendo eco del impacto que la llamada *sociedad de la información* tenía sobre su trabajo. Pero la supuesta toma de conciencia no ha pasado de mostrar interés o atención por determinados aspectos de esa transformación, sin alterar el núcleo de procedimientos historiográficos fundados en el relato escrito que, establecidos básicamente hace ya más de dos siglos con la revolución liberal, son la norma dominante en el trabajo del historiador.

Aunque se afirma con frecuencia que la sociedad en la que vivimos es, además de la sociedad de la información, *La sociedad de la imagen* -y muchos historiadores estarían de acuerdo en suscribir esta afirmación-, al mismo tiempo, en el marco de la historia académica, un uso de las imágenes más allá del convencional puede provocar entre los profesionales de la Historia -educados y dirigidos a tener el texto como base para el relato-, un recelo y/o una prevención disfrazados de displicencia o hasta de conmiseración ante cualquier intento de considerar también las fuentes visuales como un soporte esencial del discurso histórico.

La posición del historiador ante la imagen podría resumirse en que éste piensa que las imágenes resultan atractivas e interesantes, a veces impactantes, pero para contar la historia en serio, es decir para hacer historia de verdad lo que vale es la palabra. La mayoría de historiadores creen que sólo el texto sirve para hilar la narración histórica, y cualquier intento de proponer otro se considera, como mucho, un ejercicio divertido o curioso, cuando no se observa con recelo y prevención. Sobre todo si esos intentos pretenden situar a la imagen a la altura de la palabra a la hora de levantar una interpretación del pasado tan válida como pueda ser la del relato escrito.

Hace años que proponemos un uso de la imagen para la historia diferente al que se ha realizado convencionalmente, es decir más allá de la simple ilustración o acompañamiento del texto. Un número de la revista *Ayer* -en el ya lejano año de 1996-, que edita la Asociación de Historia Contemporánea y que fue coordinado por mí², trataba de alertar de la necesidad de contar con la imagen en la sociedad que entonces se avecinaba. Pero las actitudes displicentes ya señaladas -por aquel entonces mucho más agudizadas al igual que la ignorancia o el rechazo-, fueron las posiciones más frecuentes ante este tipo de iniciativas, precisamente cuando en aquellos años estaba naciendo la informática y ya se atisbaba su uso no sólo en entornos *científicos*, sino también para las Ciencias Sociales e incluso para la Historia.

A raíz de la publicación del número de *Ayer* se suscitaron todo tipo de comentarios, aunque en realidad se abordaba el estudio de la imagen desde diversas perspectivas, algunas de ellas muy tradicionales o convencionales. Unas resultaban *entendibles* y otras *incomprensibles*,

como la que defendía yo mismo, pues pretendía, nada menos, y en aquellos años, el uso de imágenes digitales para sustentar un trabajo histórico científico en la medida en que lo entendemos los historiadores profesionales. Lo más destacable, quizá, entre las diversas reacciones del entorno historiográfico ante aquella propuesta, fue la respuesta de que las imágenes digitalizadas nunca podrían servir para explicar Historia, sobre todo porque éstas se deformaban al pasarlas al soporte de papel. Se puede comprobar en el número 24 de la Revista *Ayer* que, entonces, esa afirmación era cierta, porque ni siquiera las imprentas estaban preparadas para recibir las imágenes digitales, de ahí que se apartasen con la excusa de que eran de mala calidad.

Muchos años después, como demuestra este trabajo, todavía intentamos explicar el uso de las imágenes en Historia. Y, sobre todo, sostener su validez para una propuesta científica que considere a las imágenes como soporte de un discurso conceptual sobre el pasado, con la misma personalidad y reconocimiento que tiene en la actualidad el discurso escrito. Para ello utilizamos el texto, aunque somos conscientes de que su verdadero territorio será el soporte digital o, de lo contrario, simplemente no será posible sostener una explicación histórica desde la imagen. Es decir, habrá relatos visuales en soporte digital porque en caso contrario no habrá relato histórico con imágenes, ya que éstas no pueden competir con el texto en el soporte papel.

Es cierto que, al menos en esta ocasión, es una revista electrónica la que acoge nuestras reflexiones, y eso dice mucho del terreno conquistado, aunque aún debemos plantear otras muchas batallas. Pese a los avances logrados, todavía estas revistas en la red deben tener la misma estructura y características de una revista de papel, incluso su versión convencional. Por tanto, la Historia sigue dominada por la palabra -y debe seguir estándolo porque la palabra es insustituible-, pero resulta muy difícil explicar, en territorio ajeno, la pretensión de sumar el uso de las imágenes a la hora de construir un relato histórico, con las mismas o parecidas posibilidades que la palabra.

No obstante haremos un nuevo intento con la confianza de que esta penetración en el terreno que algunos historiadores consideran suyo -los partidarios de relatar sólo con texto-, contribuirá sin duda a abrir interrogantes y a plantear

cuestiones que hasta hace poco apenas podían proponerse y que hoy, al menos, se consideran intentos válidos de exploración del pasado y de su explicación consistente.

Muchas veces, y para que resultase atractiva la propuesta de utilizar la imagen como recurso clave en el trabajo del historiador, en anteriores publicaciones he recurrido a presentar esta propuesta de la forma más intuitiva y sencilla posible, insistiendo en el atractivo indudable que tiene la imagen para enganchar la atención de cualquiera con un simple golpe de vista. Pero también he podido comprobar que esa estrategia generaba una sorpresa favorable al comienzo y luego se consideraba una especie de juego interesante, sin otra relevancia que la simple curiosidad o el interés pasajero. La comunidad de historiadores, con las excepciones de rigor siempre tan determinantes para abrir nuevos caminos, sigue pensando que sólo la palabra puede articular un discurso o relato coherente sobre el pasado.

Por eso me he decidido en esta ocasión por otra táctica, fruto de la cual este artículo es el primer resultado tangible: explicar lo que subyace, la base conceptual y científica que soporta la propuesta del uso de la imagen en Historia, intentando alcanzar así otro estadio en el que sea posible utilizar la imagen en soporte digital conociendo de antemano sus posibilidades. Si partimos de un estatus científico para la imagen en historia, es posible abrir nuevos caminos en las formas de narrar, algo que nos está demandando una sociedad que tiene a la imagen -en la mayoría de las ocasiones utilizada con ligereza y con desconocimiento- como algo fundamental.

Es cierto que no resulta fácil enfrentarse a la imagen para su uso en Historia, si es que queremos usarla para algo más que para ilustrar un texto o para conformar la portada de un libro, porque la imagen tiene una naturaleza muy distinta a la del texto. De esta naturaleza diferente y de sus aplicaciones en el mundo de hoy es de lo que hablaremos en esencia en la primera parte de este trabajo, para abordar con brevedad en la segunda parte las bases conceptuales que permitirán utilizar la imagen como fuente para el relato histórico, con las mismas posibilidades y los mismos obstáculos que ahora se encuentra el historiador a la hora de narrar el pasado con la palabra.

Aunque estas propuestas tendrán con toda seguridad más pronto que tarde una monografía de referencia (que a nuestro entender es la forma adecuada de sustentar la propuesta), presentamos los primeros avances y también las primeras conquistas en un territorio que tendremos que explorar con decisión y prudencia a la vez. Porque el mundo visual está necesitado de la atención del historiador quizá como nunca antes había sucedido.

1. UN LÍMITE EPISTEMOLÓGICO: EL EXCESO DE INFORMACIÓN

1.1. El relato y las formas de narrar: relato textual / relato visual

Resulta una evidencia que vivimos en una sociedad con exceso de información. Los efectos que genera ese exceso apenas son considerados por los historiadores para su trabajo, cuando resultan algo esencial ya que están transformando las bases donde se sustentaba la labor historiográfica. Los estímulos informativos que recibimos a través de una multitud de procedimientos cada vez más dinámicos y depurados, superan con creces nuestra capacidad de asimilar la información. Este fenómeno -que en realidad es algo nuevo en la historia de la humanidad otrora obsesionada justamente por lo contrario, por la escasez de información- está generando en los últimos años, de la mano del desarrollo de las llamadas Nuevas Tecnologías, comportamientos sociales ante la información y su exceso que terminan convirtiéndose en comportamientos cotidianos.

Como la atención es cada vez más valiosa y más difícil de obtener en un mundo inundado de mensajes de todo tipo, los estímulos informativos son cada vez más llamativos y al mismo tiempo más fugaces. Se trata de intensificar lo espectacular para lograr atraer una atención cada vez más disputada y, por otra parte, limitar el tiempo que duran los mensajes para evitar la desatención que nos impulsa a pasar de una cosa a otra sin solución de continuidad.

Este tipo de comportamiento no es necesariamente negativo, pero es cierto que a través de estas manifestaciones se están reorganizando, cuando no descomponiendo, muchas formas de comunicación que creíamos hasta hace muy poco asentadas y aceptadas como instrumentos adecuados para procurar la comunicación humana.

El problema reside en el discurso, es decir en el relato. Aunque la sobreabundancia de información ha contribuido a incrementar el volumen de datos que intercambiamos, en la mayoría de las ocasiones nos sentimos huérfanos de información. En una curiosa paradoja, la sociedad que cuenta con más información en la historia de la humanidad, es al mismo tiempo la más necesitada de información, cuando no la más ignorante. No porque no pueda o no sepa acceder a esa información, sino porque no cuenta con recursos adecuados para insertar la información en un relato coherente.

Lo que sucede, en realidad, es que no hemos sabido construir discursos para una sociedad inundada de información. Nos pasa como a los hombres primitivos cuando descubrieron el mar: sentían angustia ante su inmensidad y no tenían recursos para dominarlo. Un espacio infinito se abría ante ellos y los escasos medios (balsas, naves primitivas) que valían para atravesar y desplazarse en los ríos, no servían en el Océano.

La metáfora del mar y su comparación con la sociedad actual, es muy adecuada para percibir cómo se manifiesta la información en nuestros días: un inmenso océano de datos que no podemos enfrentar con los recursos que nos servían antes para una sociedad diferente. Porque la *sobre-información* es un fenómeno relativamente reciente. La historia nos dice que el hombre se ha enfrentado durante la mayor parte de su existencia precisamente al problema contrario: a la escasez de información.

Los primeros hombres sólo contaban con su cerebro para guardar y conservar información, transmitiéndola a través de generaciones -con deformaciones y cambios constantes-, hasta derivar en mitos y leyendas que conforman los primeros discursos que el hombre construye para comprender y dominar su entorno. Pero, ya desde el origen de la humanidad, es el relato, el discurso -independientemente de la fuente utilizada para sostenerlo-, lo que sirve al hombre para encontrar sentido a su existencia.

La transmisión oral, con sus limitaciones y deformaciones, se supera cuando el hombre descubre que puede conservar la información sobre *soportes artificiales*. La historia de los soportes que el hombre ha ideado a través del tiempo para conservar y transmitir la información, es la historia de una lucha denodada contra la pérdida irreparable de información y de la dificultad para ser

transmitida, no sólo entre los contemporáneos sino a través de las diferentes generaciones.

Cuando los primeros humanos pintaron sobre la roca las imágenes que nos han llegado a través de Altamira o Lascaux, se esforzaban, entre otras cosas, en transmitir sus experiencias y sus expectativas a través de *historias* que plasmaban en la piedra mediante relatos que hoy nos parecen simples, pero que estaban cargados de simbolismo y esperanza.

Muchos siglos transcurren desde las paredes de piedra hasta hoy. En ese recorrido se produce un hito fundamental: la invención de la imprenta que consolida socialmente al libro como instrumento básico para contener y transmitir la información. La imprenta aporta la novedad de la reduplicación, es decir de la copia infinita desde un solo ejemplar, aunque el formato basado en hojas cosidas y organizadas en paginas ya era anterior a la tipografía.

La imprenta hacer nacer la sociedad libresca, es decir toda una civilización fundada en el conocimiento a través del libro y de su difusión amplia por medio de la mecanización de la copia y su capacidad de llegar así a todo el mundo, cosa que antes no había sucedido de forma tan masiva y contundente. La imprenta consolida a la palabra, al texto, como el medio más influyente para comunicar. Es decir desarrolla los relatos textuales, adapta y refuerza aquellas narraciones primitivas que se desarrollaron a través de la transmisión oral y propone nuevos discursos que la literatura y la prensa no harán sino reforzar con el paso del tiempo.

La época dorada de la palabra relega a la imagen, que había sido el medio original para transmitir la información, y consolida los relatos textuales como instrumentos sin competencia para comunicarse.

Pero, con la invención de la fotografía a partir de la primera mitad del siglo XIX, nace también el primer procedimiento mecánico para reproducir hasta el infinito una imagen original.

Lo que para el texto es la imprenta para la imagen lo es la fotografía. No es por tanto su invención en sí gracias a la sociedad Niépce-Daguerre, sino al procedimiento que, hacia mediados del siglo XIX, idea por primera vez el inglés William Fox Talbot para reproducir mediante el sistema positivo-negativo todas las

imágenes que se deseen desde un original cualquiera.

Con la fotografía nace una sociedad que por primera vez puede ver más allá de lo que alcanzan sus ojos. Los catalejos, los telescopios, los cuadros e incluso los grabados intentan suplir la limitación humana de ver más allá de un entorno limitado. Sólo la fotografía consigue reflejar realidades de otros entornos situados a miles de kilómetros, primero de forma diferida en el tiempo y luego, con la inserción de la imagen fotográfica en la prensa, casi coincidente. La fotografía permite conocer el rostro de las personas importantes o el aspecto de los lugares sin haber conocido a esas personas o estado en esos lugares. Y, además, la fotografía tiene desde su origen vocación realista, es decir pretende reflejar la realidad, lo que de verdad existe tal cual existe.

El concepto de autenticidad, de reflejo puro y duro de lo real, no abandona desde entonces a la imagen fotográfica y a todos sus herederos (desde el cine a Internet). Resulta muy difícil -a pesar de las evidencias contrarias en ocasiones contundentes-, sustraerse al marchamo de autenticidad que tiene siempre todo lo reflejado en una foto.

Pero lo más interesante del proceso histórico que hemos descrito con brevedad, en relación con la emergencia sucesiva de soportes artificiales para la información, es la relación entre texto e imagen. Mientras el texto ha desarrollado y consolidado socialmente sus discursos o relatos por la larga hegemonía de los soportes que mejor se adecuan a la palabra, la imagen apenas ha podido competir con el texto en ese cometido.

Los relatos más depurados con imágenes en la historia de la humanidad son muy recientes, básicamente parten del cine y luego se transmiten en parte a la televisión y a Internet. Pero esos relatos los percibimos como fabricados, es decir tienen la misma consideración que una novela o cualquier otro producto de ficción. Mientras tanto reservamos para la palabra la veracidad y credibilidad, vemos en la imagen el artificio y la recreación libre.

Cuando en la segunda parte del siglo XX se imponen las Nuevas Tecnologías, se produce una inflación y una saturación informativa que no ha hecho sino crecer exponencialmente y en

nuestros días parece no tener fin, cuando ya la comunicación en Red es un fenómeno cotidiano. Esta evolución tecnológica reciente ha provocado a nuestro entender cambios intensos.

En primer lugar la pérdida de relevancia de la palabra para seguir siendo el medio ideal de transmisión, porque resulta lento y penoso leer frente al impacto visual, es decir se ha degradado el impacto social del discurso conformado con la palabra. En correspondencia, ha crecido exponencialmente el influjo de la imagen y de lo visual, aunque apenas se han desarrollado discursos visuales nuevos.

Sólo el cine y sus derivados siguen siendo la mejor forma de narrar con imágenes, pero el resto de las expresiones narrativas, cuando hablamos de Imagen, manifiestan la fugacidad, la falta de atención y hasta la descomposición informativa. Por eso se entiende que muchos historiadores sigan prefiriendo la palabra, que al menos les asegura la coherencia y la familiaridad del discurso.

En medio de este panorama, la sociedad actual es, en expresión de Emilio Lledó, una sociedad lotófaga³, es decir contaminada por la enfermedad del olvido, incapaz de levantar un discurso coherente, inundada de mensajes fugaces que olvida enseguida, imposibilitada para conservar algo que le permita de forma adecuada entender su entorno.

Una sociedad sin memoria, o mejor dicho desmemoriada, que no sabe qué debe conservar y qué debe desprestigiar, porque no reparamos en que lo que llamamos memoria está hecho a la vez de recuerdo y de olvido, que tan importante resulta para conformar la memoria recordar como olvidar.

¿Qué debe olvidarse y qué debe recordarse? Esta es la clave que conecta esta reflexión previa con la propuesta esencial de este trabajo: profundizar en la posibilidad de articular nuevas formas de memoria en una sociedad *hiper-informada* utilizando la imagen fotográfica como medio esencial para levantar la memoria social con relatos visuales.

Desde la irrenunciable preocupación por narrar el pasado y con el convencimiento de que la historia –al menos en sus formas de narrar- es también un medio abierto al futuro, se intenta aportar al discurso histórico un instrumento que nos permita, como ha hecho tantas veces la palabra y seguirá haciendo, utilizar nuevos

recursos para construir el relato sobre el pasado. Será un relato fundado esencialmente en imágenes fotográficas y en las posibilidades que esas imágenes abren al historiador para contar el pasado de otra forma. No se trata de superar o despreciar el relato con la palabra, sino de sumar un nuevo procedimiento a la necesidad que el hombre tiene de explicar el pasado desde el presente.

1.2. La fotografía: una nueva forma de mirar.

En el contexto en que nace y se desarrolla la fotografía, en la primera mitad del siglo XIX, está una de las claves para entender la forma de mirar actual. Ese contexto es muy conocido y existe amplia bibliografía sobre el mismo, por lo cual no resulta pertinente detenerse ahora en una explicación minuciosa. Lo que nos interesa destacar son las aportaciones de la fotografía a la mirada contemporánea.

En medio de la afirmación liberal-burguesa del siglo XIX, la fotografía es una tecnología fascinante que tiene desde su origen pretensión de autenticidad, de reflejar lo real, como pomposamente se decía entonces. La burguesía industrial del siglo XIX logra sustituir a la pintura –logro de la burguesía comercial renacentista– como reflejo de la habilidad artesanal, por un procedimiento mecánico que muestra como ningún otro su universo mental. En ese tránsito del cuadro burgués a la fotografía burguesa se consolida algo esencial para entender nuestra época, lo que vamos a llamar el efecto pantalla, es decir la afirmación social de ver la realidad a través de dos dimensiones, encerrar la vida en un recuadro.

Si la burguesía renacentista había explorado ya esta forma de comprender el mundo mediante su confinamiento a través de la perspectiva y del ordenamiento del espacio (porque siempre el conocimiento proviene de una renuncia, de la constatación de la incapacidad de abarcarlo todo y de la imposición de un límite), el ordenamiento espacial que propicia la

perspectiva es completamente artificial, reflejo de la voluntad del pintor.

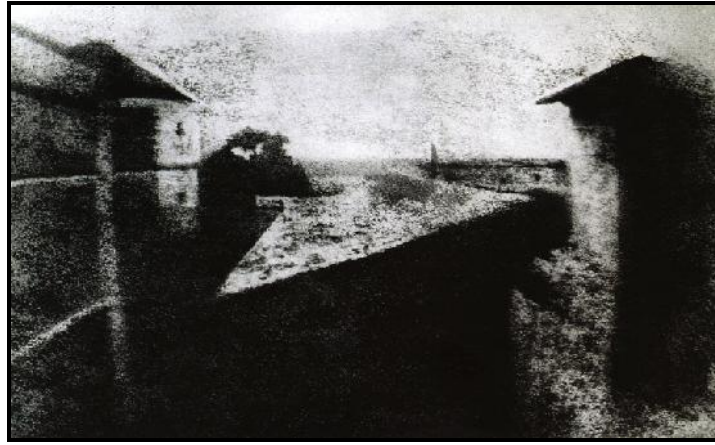
Pero a partir del desarrollo de la fotografía es el objetivo de la cámara el que selecciona el espacio, lo corta, retiene un fragmento de todo lo que le rodea y concede especial importancia a ese fragmento que queda dentro del objetivo, tornando inexistente lo que se ha quedado fuera.

Es lo que vamos a llamar reiteradamente el *efecto pantalla*, todavía no percibido plenamente en los inicios de la fotografía cuando ésta pone más atención en el procedimiento en sí, en la magia química que refleja lo real, antes que en el espacio que selecciona. Aunque más tarde será utilizado con profusión y convertido en la clave para comprender la forma de mirar de la sociedades modernas.

Fotografía quiere decir en su traducción literal *escritura con luz*, es decir la pretensión de Nicéphore Niépce, el pionero de la fotografía, cuando indagaba el procedimiento fotográfico es encontrar un recurso que pueda sustituir el proceso manual que alimentaba las imágenes del grabado. Niépce era grabador y buscaba un método que eludiera la intervención del dibujante para fabricar el motivo del grabado, obteniéndolo directamente de la realidad.

Su intención al intentar desarrollar un procedimiento fotográfico, como tantas veces en la historia de los avances tecnológicos, estaba muy alejada de lo que realmente se produjo. Las consecuencias de su invento ni siquiera fueron imaginadas por Niépce, que moriría además pobre y ajeno al efecto que su indagación provocó en la sociedad francesa de la época.

Para lograr la primera imagen difusa y borrosa de los alrededores de su casa, Niépce necesitó varias horas de exposición y el producto además fue pobre y desangelado:



El resultado apenas podía competir con la fuerza que una pintura tenía en ese momento, como

apreciamos en un cuadro del pintor inglés Cole, contemporáneo del experimento fotográfico de Niépce:



Es necesario remarcar cómo al principio las nuevas tecnologías –y la fotografía lo es en estos momentos- parecen limitadas y marginales, con resultados en apariencia pobres. Así sucederá después con la Televisión frente al Cine, o con el tratamiento de textos informáticos frente a la máquina de escribir.

Es decir, los avances tecnológicos son percibidos siempre con desprecio por los defensores de las tecnologías previas. Los primeros fotógrafos serán los pintores fracasados. Y nadie podía pensar al comienzo que la fotografía acabaría desplazando a la pintura a un entorno preciso que obligaría a los pintores a innovar creativamente, a evolucionar hacia las sucesivas revoluciones pictóricas de los siglos XIX y XX.

Nunca ha de percibirse el avance tecnológico como destructor, pues ninguna nueva tecnología acaba con las tecnologías previas, más bien hace

cambiar su función y, en ocasiones, permite una evolución insospechada y creativa de la tecnología precedente. No ha desaparecido la pintura porque se asentara la fotografía, ni ésta porque lo hiciera el cine, ni el cine por la Televisión, ni la TV por Internet. Cada avance reordena la percepción y la función social de las tecnologías y todas ellas siguen conviviendo.

La forma de consolidar el procedimiento fotográfico es aumentar su sensación de realismo. Los primeros fotógrafos descubrieron que eso era posible mediante una hábil combinación de dos efectos: la luz y la química, con funciones inversamente proporcionales. La luz debía penetrar muy poco y lentamente en la cámara oscura, es decir debía cerrarse mucho el obturador y capturar poca cantidad de luz, pero la emulsión química debía tener un alto grado de sensibilidad a la luz.

De esa forma se lograba una imagen nítida donde se podían apreciar los mínimos detalles. Pero ello obligaba a exposiciones a la luz muy largas que acarrearán efectos curiosos y generarán los primeros comportamientos sociales ante la nueva técnica fotográfica. Al ser las exposiciones tan prolongadas, no es posible capturar el movimiento, es decir todo lo que se movía no salía en la foto, que es un dicho que aún se aplica para muchas cosas en el lenguaje cotidiano.

Por eso las primeras fotografías no permiten apenas la presencia humana, porque la necesidad de capturar la luz poco a poco eliminaba todo lo que se movía. De ahí que la fotografía fuera empleada en sus primeros años –el invento fue comprado por el Estado francés– en catalogar monumentos y fotografiar descubrimientos arqueológicos.

Pero la tentación de aparecer en la fotografía era muy fuerte para el hombre, por eso ya en los daguerrotipos se produce de forma masiva recurriendo a lo único que podía hacerse: mantener la inmovilidad. Los niños o los perros, ajenos al problema, salen casi siempre movidos en las fotos antiguas, pero los adultos tratan de mantenerse inmóviles y así lograr la aspiración esencial de una fotografía: lograr la inmortalidad.

La necesidad de mantenerse inmóvil generó un comportamiento ante la cámara fotográfica que aún hoy se conserva. A pesar de que la técnica actual permite captar el movimiento –incluso el movimiento acelerado, porque el *click* es tan rápido y preciso que no exige posado–, todos seguimos posando cuando sabemos que nos van a hacer una fotografía.



El efecto de la memoria social que esa tecnología generó en un momento no ha desaparecido y quizá no lo haga nunca, a pesar de ser hoy perfectamente prescindible. Es la primera prueba de algo esencial en nuestra reflexión sobre la imagen fotográfica: su capacidad de generar memoria.

El verdadero asentamiento social de la fotografía se produce cuando se superan los soportes de metal o cristal que presentaban el negativo y el positivo juntos –como en el daguerrotipo–, es decir las primeras imágenes eran copias únicas. El británico William Fox Talbot presenta en torno a 1841 el método llamado del *Calotipo*, que permite la reproducción infinita desde un solo original. Separando por un lado el negativo y por otro el positivo, ya podían hacerse todas las copias que se quisieran logrando así una de las características más llamativas de la tecnología visual moderna: la capacidad de reduplicación automática y absoluta.

Se acababa con la era artesanal, también para la imagen, y comenzaba la era industrial. Con esta facilidad para la copia, se asentó en la sociedad del siglo XIX y de forma definitiva el procedimiento fotográfico, cada vez más simple y accesible. Los fotógrafos primitivos necesitaban 400 kilos en pertrechos que transportabas en mulas. En 1888, con la primera cámara portátil de Kodak, todo quedó reducido al slogan: *usted aprieta un botón y nosotros hacemos el resto*, creando todo un negocio de revelado y copia que duraría hasta la última parte del siglo XX con la llegada de las cámaras digitales⁴.

La cada vez mayor facilidad de captura de las imágenes refuerza el efecto pantalla, porque, a partir de entonces, es más importante lo que queda dentro del objetivo y cómo se reorganiza internamente ese espacio. Aunque la modernidad de la fotografía hace nacer otro concepto clave que se suma al corte del espacio, el corte del tiempo⁵.

Con la mejora de sensibilidad de las emulsiones y con la depuración de la óptica, fue posible limitar al máximo el tiempo de exposición. Un simple *click* –aún cuando la cámara hubiera de apoyarse todavía en un trípode para lograr mayor fiabilidad– servía para detener el tiempo y para capturar la imagen. Con ese automatismo del tiempo, este queda detenido, podemos fijar un acontecimiento en el tiempo y reflejar ese

movimiento detenido que nos lleva a otro de los conceptos fundamentales de la fotografía.



Un acontecimiento tan trivial como esta atracción circense al comenzar el siglo XX, captada por un fotógrafo anónimo americano, expresa algo esencial: la fotografía es capaz de detener el tiempo. Pero, al hacerlo, crea también una sensación muy propia de esta técnica visual: se logra atrapar el flujo irreversible del paso del tiempo –aunque sólo sea por un instante–, y ello nos permite retrotraernos a un tiempo ya perdido. El efecto tiene la particularidad de que reconocemos en las imágenes detenidas que el tiempo ha seguido fluyendo y el flujo posterior pesa de forma determinante a la hora de contemplar lo que quedó en el pasado, pero que a la vez parece siempre presente.

Si a ello unimos que con los avances técnicos se facilita la obtención, la duplicación y la calidad de la fotografía, a medida que transcurre el siglo XIX la técnica fotográfica, nacida con mucha prevención y humildad frente a la pintura, se convertía en la más atractiva manera de reflejar la sociedad. Siendo además un procedimiento cargado de prestigio pues era capaz de mostrar la realidad, las cosas tal cual eran –al menos eso se pensaba en aquel momento–, lo que casaba muy bien con la práctica ideología burguesa.

La fotografía en el siglo XIX no es sólo el anhelo de los pobres por eternizarse, es también el conducto para mostrar el poder y para ejercerlo. La foto se siguió aplicando al catálogo de bienes públicos o privados, pero también se empleó en aplicaciones científicas que van desde estudios antropométricos o investigaciones neurológicas.

Pero lo más importante es establecer que, de una u otra forma, la fotografía había adquirido ya su

plena madurez conceptual antes del final del siglo XIX. Y no sólo por su penetración social. En cualquier caso, con el nuevo siglo, de la mano del desarrollo de otro invento derivado de la fotografía pero con aplicaciones diferentes (el cinematógrafo), se producirá un nuevo salto que hará surgir el maridaje entre prensa y fotografía, creando todo un nuevo proceso de evolución técnica y conceptual que analizaremos con brevedad a continuación.

1.3. El fotoperiodismo.

Aún siendo muy importantes, los primeros avances técnicos asociados a la fotografía, no resultan tan determinantes para su aceptación e influjo social como su introducción en la prensa de masas. Cuando fue posible añadir imágenes fotográficas en la prensa y su presencia se convierte en cotidiana, se abre una ventana al mundo desde la intimidad de cada casa. Las primeras fotografías de prensa aún muestran el acartonamiento y la rigidez del pasado, pues no estaban concebidas para un medio tan dinámico y abierto. El recurso es demasiado potente para que se perciban todas sus posibilidades, los periódicos se limitan a mostrar a los políticos a la salida de sus reuniones, casi siempre posando para el fotógrafo, y a reflejar entornos geográficos donde se producen acontecimientos relevantes sin mostrar en sí esos acontecimientos.

Serán dos avances asociados en su nacimiento y muy significativos: la cámara *Leica* y la película continua (el carrete fotográfico que proviene de finales del siglo XIX con la cámara Kodak), los que determinen una nueva concepción de la fotografía y el nacimiento del reportero gráfico. La asociación de las dos conquistas fundamentales se produce en la etapa de entreguerras, en las dos décadas de las vanguardias tan convulsas y creativas al mismo tiempo. Una empresa alemana llamada Leica desarrolla en 1913 una cámara que puede llevarse al cuello y que incluye por primera vez una película de 35mm enrollada (lo que en España se llamó carrete) con hasta 36 imágenes. Tampoco se debe olvidar la evolución en la sensibilidad de la película que permite trabajar sin flash en muchos ambientes escasos de luz y captar matices antes inimaginables. Los trípodes y las placas individuales son desplazadas por un cámara que se transporta fácilmente, no pesa y permite hacer decenas de fotografías de una sola vez.

Los avances propician el desarrollo de la fotografía en la prensa pues, a la facilidad de captura de imágenes, se une el progreso tecnológico que permite desarrollar nuevos procedimientos a la hora de reflejar la fotografía en el papel del periódico. De los primeros intentos que provienen del siglo XIX con la técnica del *haft-tone* (semitonos) y que muestran unas imágenes oscuras y sin matices, se llegará al ofset y la fotocromía y a la posibilidad de mostrar imágenes fotográficas en la prensa con muy buena calidad.

Nace así el reportero gráfico puesto que, al resultar más sencilla la introducción de fotografías en los diarios, la demanda de imágenes crece exponencialmente para atender a una sociedad ávida de esas imágenes, que podían ser contempladas al mismo tiempo por millones de personas.

Los pioneros de la fotografía de prensa moderna son los reporteros alemanes. Aparte de la obra de *La Bauhaus* –que pertenece más al ámbito artístico y que no tratamos desde nuestra perspectiva-, es necesario citar a *Erich Salomón*, el primer fotógrafo que se atreve a hacer fotografías espontáneas donde la sorpresa tiene una función básica para mostrar la esencia del acontecimiento retratado.

A partir de entonces se desarrollan las revistas ilustradas. Ya no son sólo los periódicos, pues la pujanza de la imagen fotográfica en un mundo sin televisión resulta tan impactante que hace

nacer la revista gráfica, el medio más potente para informarse y ver el reflejo del mundo en casa. Lo que sucedía en el mundo estaba al alcance de todos. De esta época provienen revistas como *Vu* en Francia, fundada en 1928 y, sobre todo, la mítica *Life*, fundada en 1936 en USA.

La aparición de las revistas gráficas resulta un periodo apasionante para el reportero gráfico, que va desde la Revolución Rusa de 1917 al final de la II guerra mundial en 1945. El periodismo de guerra se convierte en un subgénero casi independiente por su pujanza y atractivo.

Al generalizarse la fotografía en la prensa, las empresas periodísticas tratan de controlar la opinión a través del uso dirigido e incluso manipulado de las imágenes para informar de los acontecimientos. Lo mismo que el periodismo escrito tuvo que luchar, desde sus orígenes en el siglo XVIII, para ganar independencia y expresión libre, el periodismo gráfico se vio sometido al deseo de control y de censura por parte de los empresarios. De la tensión generada entre las empresas periodísticas y los reporteros gráficos –al comienzo considerados como simples auxiliares menores de los reporteros de verdad, que eran los que escribían-, surge el movimiento fotográfico más importante de la historia, al fundarse la agencia fotográfica independiente *Mágnam*.



Este grupo de profesionales de la fotografía de prensa asientan con su independencia el concepto actual de la fotografía como reflejo del acontecimiento: desde el fundador y mítico Robert Capa, a Cartier Bresson, Doisneau, Erwitte, Ronys y un sinfín de míticos fotógrafos que se dedican a conseguir fotos únicas por todos los rincones del mundo y las venden a los diarios o revistas, imponiendo así una libertad de información visual que no gustaba a las empresas, pero que no tenían otro remedio que aceptar.

La llegada de la Televisión a partir de los años 50 del siglo XX asesta un golpe mortal a las revistas ilustradas y termina con la época dorada del fotoperiodismo. LIFE desaparece en 1972 y con ella toda una época de concepción de la imagen. Pero queda el legado de esa imagen fotográfica encargada de informar al mundo a través de una ventana abierta en el periódico de cada día. El reportero gráfico madura una forma de contar los acontecimientos en imágenes que quedará como legado y será la base desde la que fundamentar nuevas expresiones visuales en otros soportes más avanzados.

La televisión parece desplazar a la fotografía de prensa en la segunda mitad del siglo XX, pero en realidad nunca desaparece ni deja de tener una función importante en la sociedad. Además, en ese momento, se están sentando las bases para retomar las imágenes fotográficas en otras expresiones, que tendrán su desarrollo en los nuevos soportes y que madurarán ya al comienzo del siglo XXI de la mano del soporte digital.

Cuando parecía que la imagen fotográfica estaba superada, la revolución digital la pone en primer término otra vez, pues las conquistas logradas por la fotografía en el pasado, son la base de un nuevo horizonte visual en el mundo digital. Las nuevas generaciones no han despreciado a la fotografía, todo lo contrario, la prefieren incluso por encima del video y la imagen cinética en general.

Por eso los historiadores tenemos una tarea importante que desarrollar. Debemos adentrarnos en el entorno digital, porque el historiador tiene como función gestionar la memoria visual de la humanidad, conformada en gran parte por esas imágenes que siguen atrayendo con tanta fuerza como en el pasado, que pueden ser el asiento de nuevas formas de

narrar y que utilizan la imagen como fundamento esencial para su discurso.

De la confluencia de estos dos procesos, por una parte el histórico que desarrolla la fotografía desde el siglo XIX y, por otra, el nacido en el siglo XXI con la revolución digital, surge nuestra propuesta de narrar con imágenes. No es posible mostrarla -como ya se ha dicho al principio- en soporte papel, pero si es posible y hasta necesario sentar en este soporte convencional las bases conceptuales que la sustentan. De su explicación y del asiento adecuados y de su posterior aplicación al mundo digital, depende en gran parte la coherencia y el éxito de esta propuesta.

2. TIEMPO Y MEMORIA VISUAL EN LA FOTOGRAFÍA.

En un mundo que utiliza estímulos tan apabullantes como fugaces para reclamar nuestra atención, desviándola constantemente de un asunto a otro, apenas percibimos la hondura que encierra la sensación del paso del tiempo. Nos movemos en un presente agitado y confuso, huimos de una sensación molesta de fragilidad que, además, solemos dejar para el ámbito de la privacidad, y volvemos nuestra atención a la marea de impactos y reclamamos que nos envuelve otra vez en la tormenta de la agitación inacabable.

Así estamos construyendo sociedades sin memoria, porque el cambio, el paso del tiempo, acarrea sufrimiento. La lucha que sostenemos como seres humanos para permanecer está condenada al fracaso, las verdades pasan, la seguridad se derrumba, los seres queridos nos abandonan y vamos perdiendo a jirones una multitud de certezas y de sensaciones.

¿Existe quizá un anclaje contra el paso del tiempo? Quizá solo la fotografía, como ningún otro medio técnico ideado por el hombre, logra conservar y retener para siempre un instante que, a la vez que refleja el tiempo en que la fotografía fue realizada, está cargado de memoria y de futuro, soporta sobre sí el tiempo posterior que nos hace mirarla de otra forma a como la mirábamos o la miraban en el tiempo en que fue obtenida.

Esto vale no sólo para una imagen que nos refleja a nosotros mismos o a nuestro entorno inmediato, la que nos habla de nuestra infancia o de nuestra juventud. La idea sirve también para

dar saltos en el tiempo, para conocer las ilusiones, los deseos y las expectativas de gente que ya estaba muerta mucho antes de nacer nosotros. La fotografía nos permite viajar en el tiempo, teniendo la sensación de que podemos transportarnos a ese tiempo y casi poder tocarlo.

Todos hemos tenido esa reacción -tan difícil de reproducir en palabras- ante una fotografía, que en muchas ocasiones resulta una sorpresa. Es la sensación de ser transportado en el tiempo por un simple golpe de vista gracias a un instante que ha quedado detenido en el tiempo, pero que nos engancha como si acabara de suceder o como si el protagonista de la foto estuviera hablando con nosotros, aunque haga ya mucho tiempo que está muerto.

El instante fotográfico es siempre igual y a la vez siempre distinto, porque el paso del tiempo puede hacer cambiar nuestra mirada o nuestras sensaciones, porque de pronto podemos descubrir algo nuevo que antes no veíamos y encontrar sensaciones distintas y/o inesperadas.

Pero también podemos simplemente olvidar la imagen, que cae de esa forma en el olvido de forma irremisible. Un instante atrae pero no construye la memoria.

Vemos como el golpe visual que provoca una fotografía cualquiera puede, de pronto, hacernos cómplices de Antonio Machado cuando se sienta en un café de Madrid en los años treinta del siglo XX. Al mirar la foto nosotros sabemos lo que pasó después, pero no su protagonista, pues la fotografía no tiene sobre sí el peso del tiempo pasado con posterioridad.

Además del efecto señalado, una fotografía como esta de Alfonso Sánchez Portela, nos permite añorar un tiempo que nunca hemos disfrutado y que las imágenes fotográficas nos traen al presente con una sensación tal de plenitud y certeza, que tenemos que convencernos de que es imposible, pues nosotros ni siquiera habíamos nacido cuando se tomó la fotografía.



En España nos pasa mucho con las fotografías de la II República y la Guerra Civil. Cuando contemplamos, como en este caso, los rostros de los intelectuales, los cafés animados del Madrid de la época, nos parece estar allí de verdad. Por un momento hasta tenemos la sensación de oler

el café o el aroma de los churros que se tomaban en esas mesas blancas de mármol.

Estas sensaciones que sólo la fotografía sugiere -quizá también el cine en algunas ocasiones-, sirven para reflejar de forma precisa el paso del

tiempo y la certeza de su irreversibilidad. Pero ya hemos dicho que un instante aislado, con toda su fuerza, no puede construir la memoria. Quizá pueda servir de anclaje para recordar, de condensador de recuerdos que quedan atrapados con mucha economía para, desde el instante, reconstruir un proceso más complejo y amplio.

Si pensamos, por ejemplo, en la forma en que nuestra memoria personal recuerda algo, comprobaremos que casi siempre partimos de un fragmento, de un recuerdo aislado que nos sirve de punto de partida para reconstruir toda una secuencia. El instante fotográfico es en realidad un fragmento de tiempo detenido y puede servir de punto de partida para levantar recuerdos más complejos.



La famosa foto de la muerte del miliciano de Robert Capa, cuando recibe el impacto que le cuesta la vida en la sierra de Córdoba en plena guerra civil, es un ejemplo adecuado de la fuerza de un fragmento de tiempo para encerrar mucha información. Hay un sinnúmero de asociaciones, de imágenes pero también de palabras que relacionamos inconscientemente cuando la miramos y que nos pueden servir para levantar todo un proceso de interpretación del pasado desde el instante aislado que se contempla. La fotografía es tan atractiva porque fragmenta la realidad, como lo hace nuestra memoria cuando encierra en un pequeño fragmento una gran cantidad de información que se activa cuando lo recordamos o, para el caso de la fotografía, cuando la miramos.

La técnica fotográfica se parece mucho a la forma en que nuestra mente guarda la información y tiene una forma muy similar en cuanto a utilizar muy poco espacio con esos fragmentos que luego se cargan de información al contemplarlos.

Pero ¿qué sucede si, en vez de recurrir al instante aislado, relacionamos varios instantes que puedan reproducir visualmente un proceso de tiempo? Es decir, ¿sería posible ligar varios

fragmentos de tiempo y construir de esa forma un discurso visual? Precisamente aquí está la clave de la propuesta que defendemos, pues dos instantes o fragmentos de tiempo, es decir dos fotografías aisladas cambian por completo de sentido cuando se ligan entre sí y se establece un nexo cualquiera de unión entre ellas. Esos nexos pueden ser tan variados que en realidad no existe límite para establecerlos, es la propia capacidad del narrador-historiador el que puede extraer de los instantes fotográficos muchas conexiones que pueden ir desde las personas, los espacios, los contextos, los acontecimientos, los objetos, etc.

El discurso visual con imágenes requiere de técnica –como el escrito con las palabras– y esta es una tarea ardua pero apasionante, que tiene ante sí el historiador que quiera adentrarse en un nuevo horizonte de trabajo. Levantar un relato con imágenes no es tarea sencilla, pero resulta irrenunciable si queremos acercarnos a algunos de los fenómenos más interesantes de la sociedad en la que vivimos.

Vamos a poner un sencillo ejemplo, pues no podemos ir más allá en el soporte de papel. El ejemplo muestra la importancia de contemplar dos instantes diferentes pero a la vez de alguna

forma relacionados entre sí. Porque los instantes pueden tener sentido por sí mismos y a la vez

adquirir sentidos diferentes, y no necesariamente excluyentes, al ligarlos con otros instantes.



Al ver estas dos fotografías juntas sobre el 23/F, entendemos en parte lo que queremos decir, pues entre ambas se establece una relación y, al mismo tiempo, tienen sentido por sí mismas.

Si, en vez de dos, utilizamos muchos más instantes -hasta constituir toda una sucesión de fragmentos-, las fotografías se transforman en un relato visual, articulan un discurso que no estará formado por palabras, sino por instantes fotográficos.

Este discurso visual exigirá otros procedimientos para su expresión como relato. El más evidente e inmediato es que este discurso no podrá ser desarrollado sobre papel. El relato en imágenes fotográficas exige otro soporte y este será sin duda el soporte digital.

Los relatos visuales para interpretar el pasado tendrán que hacerse necesariamente desde el nuevo territorio que las Tecnologías de la

Información han conformado, hasta el punto de que sería insensato no penetrar cuanto antes en

ese territorio para que los historiadores tengamos algo que decir ante un reto de tamaño naturaleza.

¿Por qué, desde estas premisas, no es posible intentar acercarse al pasado a través de la fotografía? El oficio de historiador es reflexionar sobre el pasado y hay muchas formas de hacerlo, aunque la historia académica esté centrada en métodos y técnicas muy precisas

para su estudio y, en ocasiones, un tanto rígidas y poco atractivas.

Ya se ha dicho que esa historia académica no considera que la imagen pueda servir para construir un relato del pasado, porque parece ser que solo el texto, la palabra, puede ser instrumento para levantar la interpretación del complejo y a veces inabordable pasado. Pero la revolución tecnológica de los últimos años ha jugado sin embargo a favor de la imagen. Las fotos que hasta muy poco –en términos históricos- veíamos sólo en los álbumes o en la prensa, han saltado al nuevo soporte digital y son uno de los instrumentos más poderosos de la comunicación actual.

Los jóvenes cuelgan sus fotos en las llamadas redes sociales y, a través de Internet, tenemos acceso a casi todo el bagaje visual de la humanidad, aunque siempre hay parte del mismo que está vetado o aún no incorporado. El salto al mundo digital convierte a la fotografía en un poderoso instrumento para narrar el pasado, sobre todo porque permite algo esencial: unir los retazos de tiempo que reflejan las fotografías y que, hasta ahora, contemplábamos de forma aislada, como simples fogonazos que nos permitían asomarnos al pasado a través de instantes inconexos o escasamente relacionados en un álbum.

El territorio que deberá conquistar la historia es por tanto la red Internet y todo lo relacionado con la sociedad digital que se avecina. El mundo de las tabletas gráficas, de la autoedición y nuevos procedimientos que, sin duda, surgirán pronto, van a contribuir a configurar espacios que será necesario llenar de creatividad. Cuando se acabe el interés por la novedad técnica, se hará necesaria la creación para explicar un mundo que seguirá siendo complejo. A través de procedimientos visuales que permitan levantar un discurso del pasado mediante imágenes fotográficas –o de cualquier tipo de fuentes visuales-, será posible explorar alguno de estos nuevos caminos.

Ante la imposibilidad, ya expresada, de mostrar esas nuevas posibilidades sobre el soporte papel, sustentamos conceptualmente en este soporte convencional y que tan familiar resulta a los historiadores, un proceso lleno de expectativas y de dificultades.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LO REAL: ¿MANIPULACIÓN O COMPLEJIDAD?

Pero antes de proceder a enunciar los conceptos básicos que deben sustentar el relato con imágenes, vamos a abordar un último aspecto que plantea algunas cuestiones esenciales y encierra una discusión eterna para la actividad histórica: la fiabilidad de las fuentes.

¿Cómo orientan el trabajo histórico las fuentes que utilizamos para levantar la interpretación del pasado? ¿Son unas fuentes más fiables que otras? ¿Hasta qué punto el uso de determinadas fuentes condiciona la interpretación del pasado? ¿Tenemos los historiadores la misma opinión sobre la relevancia de las fuentes atendiendo a su naturaleza?

Todas estas preguntas que un historiador se hace siempre, para el caso de la fotografía se vuelven aún más complejas, pues se le ha asignado desde su origen una cualidad que para muchas cosas resulta un estigma. En apariencia, una foto es el reflejo exacto de lo real, una prueba irrefutable de la existencia de algo o alguien. Esta idea nunca ha abandonado a la fotografía a pesar de las múltiples evidencias en sentido contrario.

Fotografía y reflejo real fueron de la mano desde el comienzo, se pensaba que el pintor recreaba la realidad libremente con su pincel, pero que la fotografía se limitaba a reflejarla tal cual era, sin aditivos y sin alteraciones, que era casi un documento notarial que demostraba lo que existía sin ningún género de dudas. Pero enseguida se puede argumentar una limitación importante para esta concepción tan asentada y reforzada socialmente con el paso del tiempo, ya que en realidad la fotografía realiza una selección de esa supuesta realidad, es sólo un fragmento de algo mucho más amplio.

Desde el momento en que la fotografía selecciona, fragmenta la realidad y la encierra en un marco bidimensional (incluso aunque pueda seguir pensándose que lo que queda dentro de ese marco es real y auténtico), nos damos cuenta de que, en realidad, la fotografía es un recurso bastante limitado para reflejar la realidad y que lo que hace es reflejar, como mucho, un fragmento de la realidad.

Y ni tan siquiera esto, pues la realidad no se refleja en la fotografía, simplemente porque eso que llamamos realidad no existe, es algo mucho más complejo. Todo lo que percibimos es un

reflejo de la voluntad particular del fotógrafo, no se produce el reflejo automático en el que pensaban los pioneros de la fotografía. En una foto todo está alterado cuando no manipulado.

La fotografía primitiva es más honesta porque el procedimiento no está depurado, las actitudes ante el objetivo son más desprevenidas. Pero cuando se conoce el efecto que la imagen ejerce sobre el que mira una fotografía, el fotógrafo sabe que tiene un arma muy poderosa que utiliza para llevar al contemplador a su territorio.

Lo curioso es que, a pesar de las infinitas manipulaciones, todavía la fotografía conserva el halo de autenticidad que adquirió al aparecer en la sociedad burguesa decimonónica. Así, para certificar un acontecimiento tan relevante como el estallido de la Revolución en Rusia en octubre de 1917, se ha utilizado muchas veces esta imagen que refleja la toma del Palacio de Invierno:



Y mucha gente ha creído ver el momento en que el Soviet de obreros toma el Palacio del Zar. Incluso llegó a incluirse en manuales escolares en la antigua URSS para ilustrar el acontecimiento histórico. Los niños se basaron en esta imagen fotográfica para interpretar un hecho tan relevante.

En realidad, se trata de un fotograma de la película Octubre, de S. M. Eisenstein, es decir de una recreación de la toma del Palacio de Invierno años después y con una puesta en escena cinematográfica, con extras o actores que recrean el acontecimiento. El asalto al palacio fue menos épico y más humilde que el que refleja la instantánea.

Desde este primer ejemplo podríamos llegar al Photoshop actual, que permite transformar una fotografía y hasta el motivo para el que fue concebida. La historia de la fotografía está plagada de alteraciones, sustituciones, cambios de puntos de vista y toda clase de recursos para mostrar lo que en realidad no existió o para eludir lo que sí se produjo, es decir hacer que lo que no existe sea y lo que existe desaparezca.

Pese a ello, la fotografía apenas ha perdido su halo de autenticidad, de reflejo real de lo que sucede y del que se dotó al aparecer en la sociedad burguesa del siglo XIX. Es muy difícil desterrar una percepción inicial que queda grabada en la memoria social. Este efecto es aprovechado con profusión en la actualidad, con otros medios y recursos mucho más potentes, que potencian la capacidad de penetración de la imagen y con ella su capacidad de manipulación. Además los mensajes son cortos e intensos, con lo que la supuesta manipulación se olvida enseguida para pasar a otro asunto de interés.

No obstante, el falseamiento puede llegar a extremos como el que alcanzó en los países del antiguo bloque del Este bajo el dominio soviético en la segunda mitad del siglo XX. Traemos un ejemplo significativo de la primavera de Praga. En una primera imagen vemos la recepción, en 1968, a un dignatario soviético por parte de las autoridades checoslovacas, entre las que destaca el líder de la república popular Alexander Dubcek:



Pero, al contemplar luego otra instantánea que parece idéntica, nos damos cuenta de que el líder de la primavera de Praga se ha evaporado:



No hay misterio⁶. La primera imagen es la auténtica, tomada antes de los acontecimientos que conducen a la represión sangrienta de la primavera de Praga, pero la que se contempló públicamente y formó parte de la historia oficial hasta la caída de la URSS fue esta otra, que había eliminado de forma burda -con tijera y raspado- al dirigente molesto.

Si la manipulación alcanza extremos como los mostrados cuando aún no existían las técnicas actuales, al insertarse la fotografía en el medio

digital, como ha pasado hace ya varios años, podría decirse que la manipulación forma parte inherente de la propia manifestación fotográfica. La manipulación del *Photoshop* es previa al visionado de la imagen, el aspecto (sobre todo el de las personas) no es el real sino el que se nos muestra después del retoque y hasta de la alteración sin contemplaciones. Los espacios, los tiempos, los acontecimientos se ven así alterados de tal forma que es preciso reivindicar la autenticidad de las tomas fotográficas, pues de otra forma se estaría construyendo una

historia a medida, una especie de construcción de la realidad visual con las premisas orwellianas del Gran Hermano.

Por eso es importante recuperar la imagen fotográfica porque, pese a la manipulación del disparo, la selección del espacio y un sinnúmero de limitaciones que deben hacernos relativizar el sentido de lo real, es el instante captado de forma espontánea el que se convierte en el mejor reflejo para percibir el acontecimiento y para dejar rastro del pasado en el presente. Sólo la falta de espacio impide que abundemos más en esta reflexión apasionante, que constituirá un capítulo básico de la monografía anunciada.

4. EL RELATO CON IMÁGENES.

Si queremos alcanzar como historiadores el espacio digital, aunque parezca un tanto sorprendente debemos reflexionar antes sobre la naturaleza y los comportamientos que la fotografía desarrolla en este nuevo entorno. Se trata de volver a hacer algo parecido a lo que hemos hecho hasta ahora con los conceptos que la fotografía adquirió en su proceso de expansión desde su aparición en el siglo XIX y hasta la actualidad. Y resultará muy interesante constatar que los conceptos originales de la fotografía siguen teniendo validez en el entorno digital. Se trata precisamente de potenciar esos conceptos en el nuevo espacio, aunque también de extraer otros nuevos derivados de ellos, para sustentar así los relatos visuales en el espacio digital.

El espacio y el tiempo son los dos conceptos claves para asentar la mirada fotográfica y para servirse de ella a la hora de desarrollar un relato específico para la historia. Espacio y Tiempo son conceptos primitivos asociados a la fotografía, pertenecen casi al principio de la técnica (primero el corte del espacio y luego, con la evolución técnica, el corte del tiempo), pero resultan determinantes para afianzar su personalidad y sus posibilidades no sólo en el pasado sino en nuestros días y en el futuro que le espera a la imagen fotográfica en la red. Estos dos conceptos seguirán siendo fundamentales si queremos asentar relatos históricos que utilicen la fotografía como soporte.

A-Cortar el espacio:

El primer concepto apela a la selección del espacio. Lo que vemos reflejado en una fotografía es un fragmento, una parte captada

por el objetivo que en realidad es un corte bidimensional (ancho y alto), una selección de algo mucho más amplio e inabarcable. Pero este corte tiene una importancia capital a la hora de interpretar la imagen fotográfica –o cualquier otra imagen que mantenga el principio de bidimensionalidad-, porque con esa selección se produce un efecto interno en el fragmento seleccionado que reorganiza lo que se ve de acuerdo a la información contenida.

Lo hemos llamado *efecto pantalla*, algo que determina la forma de interpretar el mundo a través de un corte bidimensional que fractura la información de partida y, como consecuencia directa de ello, reorganiza la información que resta en el interior. El efecto pantalla es anterior incluso a la fotografía, nació con la perspectiva renacentista, que no es sino el intento de organizar una información libremente en un nuevo espacio bidimensional surgido cuando el cuadro de caballete se impone frente al fresco mural.

Pero si en el cuadro existía una libertad total que permitía incluso mezclar diferentes escenas separadas temporalmente, en la fotografía la capacidad de elección se limita a la selección de la escena a través del objetivo de la cámara y del disparo del fotógrafo, si bien es cierto que, en muchas ocasiones, eso supone una capacidad muy interesante de ordenar la información. Elegir a unas personas u otras para aparecer en una fotografía determina la propia interpretación del momento fotografiado. Lo comprobamos con un ejemplo del mítico fotógrafo Marc Riboud. Una fotografía nos muestra a una niña que mira hacia el interior de una casa donde el fotógrafo dispara su cámara. En apariencia no es sino una escena intrascendente más: una niña que siente curiosidad o percibe la presencia del fotógrafo y mira hacia él en el momento del disparo.



Otra imagen nos muestra una escena cotidiana, también sin trascendencia aparente. Dos ancianos están sentados en la calle y un tercero está de pie inclinado hacia algo, o simplemente limitado por los achaques de la edad:



La sorpresa está en la tercera imagen:



Esta última es la foto original. Se hace desde una especie de tienda en China en los años 50 del siglo XX. Las particiones en madera crean diferentes espacios que nos revelan la fabricación artificial de las escenas. Ahora, al contemplarlas todas juntas, nuestra interpretación de las escenas es radicalmente distinta a la que hemos visto de forma separada. El concepto de espacio, consolidado a efectos reales con la fotografía, continúa a través del cine, la TV y cualquier medio que utilice la pantalla como medio de información. La *pantallización* es un fenómeno central en nuestros días, pero en muchas ocasiones apenas somos conscientes de que observamos la realidad a través de esta ventana. Sólo se nos permite mirar a través de las dos dimensiones que cortan la realidad que tenemos delante. Todo lo que está a la izquierda-derecha y arriba-

abajo, queda fuera y únicamente lo que encierra el marco de la fotografía o la pantalla de TV es observado.

Cuando vemos a la gente desesperada por asomarse al encuadre si una cámara está filmando o disparando, estamos observando la clave de nuestra interpretación del mundo. Este corte del espacio tiene en realidad dos funciones, la que hemos visto ya que sirve para ordenar la información en ese espacio reducido pero también otra, y muy importante, seleccionar, es decir filtrar la información e impedir que su exceso haga imposible la interpretación del acontecimiento. Por tanto la fotografía cumple el requisito básico para ser instrumento de memoria: hace permanecer cierta información, pero despreciar otra, en mucha mayor cantidad, es decir conjuga el recuerdo y el olvido.

El espacio mostrado puede ser falso o interesado, se recrea según la finalidad pretendida. Lo que vemos en el encuadre es una decisión de quien hace la foto, pero puede ser también una decisión después de hacer la foto, es decir puede alterarse a su vez una foto después de realizada como ya sabemos.

B-Cortar el tiempo:

Al primer concepto básico para ordenar y también para seleccionar la información, se suma un segundo no menos interesante y fundamental. Además de cortar el espacio la fotografía corta el tiempo con el disparo que toma la imagen y la detiene, la deja congelada para siempre en esa milésima de segundo. El curso temporal de las cosas, la flecha del tiempo que avanza de forma irreversible, queda detenido en un instante.

Este segundo concepto es mucho más sutil y también mucho más sugerente. El corte del tiempo supone detener el decurso temporal porque, aún cuando el tiempo siga transcurriendo, la fotografía se ha detenido en un instante y lo ha encerrado en ese tiempo. Puede ser un acontecimiento clave: un atentado, un golpe militar (la foto de Tejero en el Congreso, que hemos visto, es un ejemplo evidente), pero también refleja el paso del tiempo en las personas o la evolución de las cosas. Al quedar detenida, esa imagen es testigo de un tiempo al que podemos asomarnos desde otro tiempo.

Podemos mostrar de nuevo un ejemplo sencillo. La siguiente imagen ha sido utilizada por mí en muchas ocasiones para mostrar el éxito de la

monarquía en España como se expresaba en el acontecimiento que suponía una boda real:



Pero, después de los últimos acontecimientos relacionados con el marido de la infanta Cristina, esta foto se mira de otra forma. El paso del tiempo ha cambiado la interpretación del instante –o puede hacerlo– y eso revela que la historia nunca está cerrada. El empeño de los historiadores por alcanzar una interpretación o un conocimiento preciso de un tiempo o una época, queda siempre limitado por la evidencia que la fotografía nos muestra mejor que otras fuentes: el pasado sigue cambiando a medida que pasa el tiempo.

El lugar común que nos dice que una época histórica está ahí para que la abordemos en su conjunto, no tiene en cuenta que al mirar atrás estamos influidos por el tiempo que vivimos y que hace cambiar a su vez el pasado. Hoy no miramos a Urdangarín como lo hacíamos en la época en que fue tomada la fotografía, tampoco sabemos cómo lo miraremos cuando pasen unos años. Al tomar este fragmento, como cualquier otro, para explicar una época estamos determinados por la interpretación que hacemos del instante en cada momento.

Porque la imagen suele contemplarse cuando el tiempo ha pasado y en diferentes momentos que cambian la forma de mirarla y lo que interpretamos viéndola. La imagen fotográfica nos dice cosas distintas dependiendo del momento en que la miramos.

Si contemplamos una imagen de nosotros mismos, aunque haya pasado poco tiempo desde que se hizo la fotografía pero hemos sufrido muchos cambios, su contemplación puede resultar molesta: por ejemplo cuando pasamos de la niñez a la adolescencia y nos molesta vernos ridículos o ingenuos en la infancia. Pero, esa misma imagen, cuando pasa mucho más tiempo, puede generar en nosotros ternura o nostalgia porque nos permite casi tocar el tiempo irrecuperable de la infancia. Lo que era ridículo para el adolescente se torna amable y cercano para el maduro. La foto es la misma, somos nosotros los que cambiamos y la vemos de forma diferente.

Otras muchas veces miramos imágenes fotográficas más antiguas, de gente a la que nunca hemos conocido o que estaban muertas cuando nosotros nacimos. En muchas de ellas parece que contemplamos el pulso de una vida que ya no existe y eso nos hace identificarnos con la expectativas y las esperanzas de los que allí aparecen, incluso aunque sepamos que no se cumplieron. Este tipo de fotografías resultan esenciales para el historiador, pues pueden recrear y penetrar en épocas pasadas de una forma profunda y tremendamente interesante para nuestro trabajo.

Hemos visto muchas fotos de Manuel Azaña cuando ejercía de jefe de gobierno. Podemos preguntarnos: ¿qué pensaba Azaña en esos momentos y cómo interpretamos el hecho de

saber que se produjo el desastre de la guerra que nosotros sabemos que sucedió después, pero que el Azaña que vemos en la imagen no? El corte en el tiempo nos acerca con una sutilidad impensable al pasado y nos permite revisitarlo, creando posibilidades insospechadas para profundizar en el discurso histórico.

5. TIEMPO Y FOTOGRAFÍA: EL RELATO EN LA RED.

Al corte del espacio y el tiempo hay que sumar la conexión entre fragmentos de tiempo, entre instantes fotográficos. Este tercer concepto resulta básico a la hora de trasladar la imagen fotográfica a la red y al espacio digital.

El discurso en imágenes que se construye a través de los fragmentos espacio-temporales de las fotografías ligados de una forma precisa y compleja a la vez, es la clave de toda la apuesta realizada por nosotros para levantar relatos visuales. En la forma de ligar los fragmentos es donde se encuentra la clave de todo, porque ligar o relacionar unos fragmentos con otros supone construir narraciones visuales que permiten amplia libertad y que encierran a la vez tremendos peligros.

No existen normas ni maneras precisas de hacer esas conexiones, todo el campo está por explorar y eso plantea al historiador un reto apasionante en el que debe imponerse a la vez la prudencia. Pero, como los pioneros del cine, estamos ante un horizonte prometedor para el historiador que hará necesario realizar muchos intentos –y la mayoría de ellos resultarán sin duda fallidos–, para alcanzar un relato coherente y profundo a la vez sobre el pasado utilizando imágenes fotográficas.

El bagaje de imágenes fotográficas es cada vez más amplio, se torna inabarcable porque las nuevas tecnologías fabrican de forma constante nuevas imágenes y tiene la capacidad de reproducir, almacenar o reduplicar las ya existentes de forma incesante.

Al mismo tiempo, la fotografía conserva la fuerza y el atractivo de sus orígenes. Nada como un instante fotográfico para resumir no sólo un momento sino todo un proceso. Con el paso del tiempo las fotografías no son los instantes para los que fueron concebidas, son fragmentos de tiempo detenido que pueden reutilizarse para engarzarse entre ellos y configurar un relato visual. Podríamos comparar los fragmentos con

las letras que hay que juntar con criterio para formar palabras y luego las palabras formaran frases y las frases párrafos y luego capítulos y hasta libros.

Pero la lógica de la imagen fotográfica no es gramatical, pues aunque el relato se construya con fragmentos, con instantes, su ligazón no se articula con los mismos criterios que las palabras se conectan unas a otras. Casi todo está por descubrir, pero contamos con la base que ya conocemos: fragmentos de espacio y de tiempo. Desde estos dos conceptos iniciales, se puede configurar el discurso fotográfico y el soporte científico del discurso visual nos llevará inevitablemente a situar el nuevo discurso visual en los soportes que las tecnologías actuales están desarrollando, es decir en el soporte digital. Tenemos que cambiar de dimensión, pero sin perder de vista que gran parte de los logros previos de la fotografía determinan la esencia del nuevo discurso en soporte digital.

CONCLUSIÓN.

Contar la historia con fotografías parece pues un reto complicado, aunque apasionante. Resulta aún más complicado porque existe un relato convencional y aceptado para la historia, un relato con palabras y con procedimientos reglados y frutos evidentes logrados a lo largo de varios siglos.

Hacer relatos visuales para la Historia conlleva la crítica a algunos de estos procedimientos aceptados –no tanto a otros que han revelado su capacidad y sus amplias posibilidades– y, sobre todo, expresa la dificultad y la debilidad inicial de estos planteamientos. Pero estamos convencidos de que hay que arriesgarse en nuevos territorios, que hay que intentar otras soluciones aún cuando en muchas ocasiones resulten infructuosas o insuficientes. De estos intentos fallidos puede surgir la clave que necesitamos para articular un relato visual consistente.

Para terminar, y pese a que puede resultar sorprendente, la conclusión de nuestra reflexión sobre el uso de la imagen en Historia percibe que la palabra seguirá teniendo un papel relevante en la explicación del mundo, aunque sea un mundo visual. Pero debe ser la palabra utilizada de forma distinta junto a y no frente a la imagen.

Como le sucede a Claudio Magris al seguir el curso del Danubio⁷ -cuando utiliza imágenes literarias para recrear imágenes reales-, podrá ser posible en un futuro cercano recrear con imágenes los relatos escritos y hacer complementarios ambos discursos. Magris descubre la verdadera esencia del origen del río cuando llega a su desembocadura. Así debe ser el discurso con la fotografía: podemos iniciarlo con las imágenes de nuestros días pero, al bucear en ellas, extraeremos el origen, otras imágenes que necesitarán la explicación con la palabra.

No se trata por tanto de arrumbar nada, la llegada del relato visual no acaba con el relato literario, encontrar un punto de encuentro entre ambos resulta básico.

Descubrir la memoria de las cosas en una sociedad desatenta, fugaz y superficial se convierte en una necesidad para el historiador. La fotografía puede ayudarnos en ese empeño.

Notas:

¹ Este trabajo es resultado del proyecto de investigación concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación 2010-2012 con referencia HAR2009-07455: Imágenes fotográficas y discursos visuales de la memoria: del archivo y los aprendizajes tecnológicos a la capilaridad social de la red.

² Mario P. Díaz (ed.): Imagen e Historia. Ayer nº 24 AHC. Marcial Pons, Madrid 1996.

³ Emilio Lledó: El surco del tiempo. Editorial Crítica. Madrid 2000. Pág 12.

⁴ En el momento de redactar estas líneas se anuncia la quiebra de la empresa KodaK arrollada por la tecnología digital.

⁵ Aunque se especificarán los conceptos que sustentan esta reflexión más adelante -cortar el espacio y cortar el tiempo-, el desarrollo de los mismos se debe a Antonio R. de las Heras.

⁶ Otros muchos ejemplos interesantes pueden verse en el famoso catálogo de la exposición: Jaubert, Alain: Le comisariat aux archives: les photos qui falsifient l'histoire. París, Barrault, 1986.

⁷ Claudio Magris: El Danubio. Barcelona, Anagrama, 1988.