



LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DE LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA: LAS DIFICULTADES DE UNA EVIDENCIA

Bernardo Riego

1. Historia de la fotografía e historia con la fotografía

Han transcurrido ya algunos años desde que en este país comenzó a hacerse historia de la fotografía de una manera sistemática, y por este motivo han ido apareciendo publicaciones que si bien han tenido una desigual calidad en el contenido y en su metodología, evidencian el creciente interés que presenta esta nueva técnica de representación visual nacida en el siglo XIX en el punto de despegue de la burguesía como clase ascendente y en los albores del desarrollo del positivismo como método empírico de conocimiento.

Si está clara la existencia de una corriente más o menos nutrida de historiadores de la fotografía en España, que estudian (o estudiamos) temas relacionados con su evolución regional, temática o autores destacados, no está tan clara la relación de esta especialidad con la historia académica. Se está haciendo historia de la fotografía pero no Historia con la fotografía, y estas preposiciones más que introducir un matiz señalan un abismo conceptual del que al menos de una manera superficial me gustaría ocuparme enseguida.

La utilización de las imágenes técnicas creadas por la fotografía, el cine o la televisión como fuente documental de la historia contemporánea es una de las grandes tareas pendientes de la metodología. Falta un trabajo sistemático en este sentido que, necesariamente, tendrá que ser interdisciplinar, puesto que los campos más cercanos al análisis en la comunicación audiovisual como la semiótica pueden decirnos mucho en este sentido general. Pero no hay que perder de vista que pueden revelarse insuficientes en relación a las peculiaridades que configuran el estudio del tiempo histórico, como ocurre con los instrumentos de la sociología aplicados a la historia social, que si bien pueden ser de gran interés para períodos cercanos, a medida que nos adentramos en épocas algo más alejadas, como el siglo XIX, su precisión es más que discutible. El análisis histórico introduce una sutil dialéctica en el documento visual entre nuestra percepción y la comprensión de los contemporáneos para los que se creó la imagen. Esta ausencia de la imagen en el análisis del documento histórico ha sido ya sentida desde hace tiempo. En la revista «L'AVENÇ» Fèlix Manito en 1982 reflexionaba en un pequeño artículo sobre este tema tanto en el plano de la educación de la historia -que aquí no vamos a desarrollar- como en el plano de interpretación de documentos. Con mi escaso conocimiento de la lengua catalana voy a intentar reproducir en lengua castellana un fragmento esencial que sintetiza algunos de los elementos esenciales.

«En lo que respecta a los historiadores, se encuentra a faltar la crítica y valoración de todos aquellos productos visuales de carácter histórico que generan los medios de comunicación de masas. También podemos observar como cualquier investigación histórica se hace siempre sobre documentos escritos. La iconografía del tema de búsqueda es, a menudo, menospreciada. Cada época genera un discurso visual que no es nunca extraño al del período histórico. La pintura, la fotografía, el cine y la televisión son vehículos de los signos de unas épocas sobre los cuales los investigadores no reflexionan»¹.

Ningún historiador puede soslayar hoy día el carácter de huella que la imagen fotográfica tiene; en diferentes soportes la Fotografía ha acumulado una enorme cantidad de registros desde mediados del siglo XIX y esas imágenes están en los archivos, como están los grabados o los mapas y como estos deben ser abordados como objeto de estudio desarrollando para ello una metodología adecuada a sus características intrínsecas.

Sí la corriente cientifista del positivismo incidió sobre la importancia del documento escrito como medio objetivo para conocer la realidad y, hoy, después de tantos intentos superadores en las Ciencias Sociales de aquella importante pero ya desgastada visión de la Ciencia, pocos historiadores dirían, en público al menos, que para el análisis histórico sólo debe contarse con las fuentes escritas. Parecería en una primera aproximación que la imagen fotográfica tiene el privilegio de ser uno de los documentos más objetivos que existen y, sin embargo, ha sido tradicionalmente apartada como fuente documental. En los últimos tiempos, cuando desde diversas posiciones metodológicas se ha manifestado la necesidad de incorporar al discurso historiográfico aportaciones desarrolladas en el banco de pruebas de otras ciencias sociales, y se están utilizando técnicas de origen y diseño muy alejados de la historia, parece que podía ser el momento de la entrada de la fotografía entre los elementos de conocimiento científico del pasado. El caso de la historia económica ha sido un buen ejemplo, en el que unos instrumentos de análisis económico que en principio se diseñaron para estudiar fenómenos de corto plazo, se aplican, con todas las modificaciones precisas, para entender fenómenos relacionados con largos períodos de tiempo. La historia económica no es un caso único, también técnicas elaboradas para otros fines, se están usando para la comprensión del pasado. Las técnicas de datación con isótopos radioactivos, la observación con fuentes de energía radiante no visible como los Rayos-X, o el análisis químico de elementos a través de la espectrografía y el microscopio electrónico de barrido son conocidos y utilizados como técnicas auxiliares en Historia Antigua, Prehistoria o Historia del arte. En este sentido, fue Lucien Febvre, vinculado a la escuela francesa de Annales, quien resumió en un fragmento frecuentemente (re)citado la flexibilidad metodológica que debía poseer el historiador:

«Sin duda la historia se hace con documentos escritos cuando los hay. Pero puede y debe hacerse con todo lo que el ingenio del historiador es capaz de utilizar: con palabras y signos; con paisajes y tejas; con cultivos y malas hierbas; con eclipses de luna y arneses de tiro; con pericias de geólogos y análisis químicos de espadas de metal»²

Desde otras perspectivas metodológicas también se ha profundizado en lo que puede ser considerado como fuente de la historia: Jerzy Topolsky daba esta genérica definición en una de sus más conocidas obras:

«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 a los modos de transmitir esa información (canales de información).»³

No han sido estos autores los únicos que han propugnado una ampliación del número de los materiales documentales útiles para la historia; pero tampoco clarificamos más al ampliar el número de citas. Mi interés primero de esta comunicación, se centra en reflexionar sobre algunas de las particularidades que se dan en el caso de la imagen y especialmente de la fotográfica como fuente histórica. Para ello y antes de centrar mi intervención en comparaciones entre dos técnicas de representación visual desarrolladas en el siglo XIX como fueron el grabado en madera y la fotografía, me gustaría comenzar enumerando algunas de las dificultades con las que cuenta un historiador, formado en el medio académico tradicional, para acceder a la comprensión del documento fotográfico.

La primera, que a priori puede parecer discutible, pero que es fácilmente demostrable, estriba en tener claramente definido que imagen es en origen una fotografía y lo que son otras técnicas de representación visual. Si contemplamos un grabado y una foto cualquiera es muy fácil discernir entre ambas ya que su estructura gráfica es totalmente diferente; pero si introducimos la variable de la reproductibilidad, y contemplamos un grabado con una estructura muy fina y reproducido fotográficamente, en algunas ocasiones comprobaremos como hay personas que tienen dificultades de identificación.

El segundo de los problemas deriva del concepto mismo de todo lo que puede ser denominado como *fotografía*. Si para los profanos fotografía son todas las imágenes producidas a través de una cámara fotográfica que da lugar tras un proceso a una imagen fotoquímica, para los historiadores existen matices más complejos: desde 1839 fecha en que apareció el primer proceso denominado daguerrotipo hasta hoy se han sucedido una gran cantidad de procesos fotográficos cada uno con un nombre y características propios: tal es el caso del papel salado, la albúmina, o el gelatino bromuro, por nombrar tres de los que más se usaron; además de esta numerosa variedad de imágenes químicas habría que añadir los derivados de las técnicas de reproducción fotomecánica; todas ellas nos introducen en un ámbito de identificación cronológica del documento, lo que en el aparato científico tradicional de la historia sería la crítica externa.⁴ La cronología larga del documento fotográfico nos da claves no sólo de su autenticidad, sino que además nos permite ajustar las relaciones internas de la imagen estudiada con dos factores que son esenciales en el análisis de la comunicación que se establece desde la imagen fotográfica: las posibilidades -o limitaciones- estéticas y la tecnología disponible por el fotógrafo que excluye resultados visuales y nos permite comprender la razón de ser de la imagen final.

El tercer problema tiene una doble vertiente: la *lectura* o lo que en Historia se podría denominar crítica interna del documento en el caso de la imagen fotográfica debe realizarse por parte del historiador partiendo de una conceptualización en la que ya no aparezca la idea de objetividad mecánica de la imagen, típica expresión del discurso positivista. Es en este campo donde existen muy pocos estudios cualificados de interpretación histórica de la imagen fotográfica y en este sentido los avances de la semiótica y la retórica de la comunicación visual pueden servir al historiador de bastón de apoyo sin olvidarnos que estamos ante disciplinas muy jóvenes, con apenas 30 años de existencia y que como Lorenzo Vilches señaló muy honestamente: «*están aún buscando su propia autonomía y consolidación teórica, tratando de independizarse del largo colonialismo de la lingüística que invadió en un primer momento*»⁵. Si bien la interpretación histórica de la imagen debe buscar su propio camino, las aportaciones de otras ciencias tienen que ser valoradas por su interés en la clarificación de los problemas que la imagen formula al historiador⁶.

2. El grabado en madera y la imagen fotográfica como posibles fuentes del siglo XIX con intencionalidad informativa.

La búsqueda de información histórica en las imágenes producidas en el pasado puede ensancharse o restringirse en función de los intereses del historiador. La validez o no de una imagen como de cualquier otro documento en un discurso historiográfico viene marcado por la cuestión de la pertinencia.

Unos de los privilegios en la investigación es que el punto de partida en la formulación de una hipótesis puede ser libremente escogido, siendo lícito poner en duda incluso aquellas pre-

misas que parecen evidentes por tradición cultural. De acuerdo a esto, hoy es universalmente aceptado que la imagen dibujada es menos fiel (menos icónica) que la imagen fotografiada, y esa afirmación no permite ninguna fisura, pero un historiador que trabaje con este tipo de documentos visuales debería plantearse una serie de preguntas previas: ¿en qué medida fue aceptado este principio en el siglo XIX por los lectores a los que iban destinadas esas imágenes que ahora estudiamos? ¿Cuál era el grado de exactitud que tenían los grabados de la prensa ilustrada frente a las imágenes fotográficas? ¿Qué tipo de análisis general podemos hacer hoy sobre estos dos tipos de imágenes? Nosotros, en esta breve comunicación, vamos a trabajar con dos tipos de imágenes cuyas técnicas tuvieron su desarrollo en el siglo XIX, la primera de ellas, el grabado en madera desapareció a lo largo del siglo y la segunda de ellas, la fotografía es sabida su trascendencia desde 1839 hasta la actualidad. Antes de la aparición de la fotografía existieron técnicas diversas de grabado consideradas artísticas⁷ y con la aparición de la prensa ilustrada proliferó una técnica reelaborada de representación visual soportada en tacos de madera y utilizada básicamente aunque no de manera exclusiva por la entonces denominada prensa *pintoresca* sinónimo de *ilustrada* o *con imágenes entre sus textos* su utilización sistemática diferirá en cada país de acuerdo al desarrollo de este tipo de prensa. Ivins sitúa el uso generalizado en 1820 atendiendo a los cambios en la forma de imprimir y a las nuevas necesidades informativas.⁸ Tras la aparición, desarrollo y consolidación de la fotografía aparecerán el cine y la televisión de base tecnológica y comunicativa bastante diferente a pesar de las apariencias y de algunos puntos de contacto sobre todo en la formación de la imagen.

Soy consciente que intentar comparar la imagen fotográfica con el grabado puede parecer a priori chocante y heterodoxo, por las diferencias intrínsecas que ambas técnicas tienen. Sin embargo, durante gran parte del siglo XIX, en que tanto la fotografía como el grabado van a competir en su objetivo informativo, con todas las diferencias evidentes de ambos sistemas de representación tanto el grabado en madera como la fotografía están investidas de un grado importante de credibilidad en lo que muestran. Es el dibujo grabado el primero que se va a convertir en un objeto informativo en la prensa ilustrada para acompañar al texto escrito (o funcionar independientemente del artículo periodístico) con el fin de aproximar más fielmente al lector el tema sobre el que se escribe. El grabado, a partir del momento que nos ocupa se pretende convertir no en una representación simbólica en el sentido que la iconografía ha reconocido en las estampas realizadas con propósito eminentemente artístico. A partir de la aparición de las primeras revistas ilustradas españolas, como el *Semanario Pintoresco Español* en 1836, el objetivo de las imágenes no es el de simbolizar sino resumir gráficamente situaciones reales. En la presentación de esta publicación se explican las motivaciones de la introducción del grabado en madera en España al referirse a esta fórmula informativa de origen inglés que dio lugar a la aparición de periódicos no políticos:

«Determinaron enriquecerlos con los primores del arte tipográfico, acompañando a las interesantes descripciones históricas, científicas y artísticas que lo componen, sendas viñetas que reproducen con exactitud los personajes, sitios, monumentos (...) De esta manera pudieron improvisarse frecuentemente en medio de su narración, agradables dibujos que hacen más perceptible el objeto de que se trata, y los moldes de ellos colocados en las mismas prensas que los caracteres tipográficos, pudieron dar el número de ejemplares necesarios, para venderse a precios ínfimos.»⁹

He subrayado los párrafos que considero más sustantivos por cuanto nos ponen en relación con el objetivo expreso de las imágenes en la prensa, ¿la referencia a la *exactitud* debe entenderse como una función vicaria o sustitutiva de la imagen respecto al objeto real? ¿Cuál es el grado de fidelidad respecto al sujeto reproducido?

Una primera respuesta nos lo da en este sentido cualquier indagación que permita contemplar informaciones comparativas. Un mismo tema tratado por publicaciones diferentes nos puede llevar a situaciones como la que reproduzco en el anexo 1º, referida al Balneario de Ontaneda en la entonces provincia de Santander. Si deseamos obtener información a través de la imagen de cómo era el Balneario y su entorno y recurrimos a la primera prensa ilustrada que se servía de grabados de madera nos encontraremos con que en 1845 *El Museo de las Familias* de Madrid¹⁰ representaba el Balneario tal y como le vemos arriba de la página. Cuatro años más tarde, otra revista ilustrada publicó otro artículo sobre los mismos baños con su correspondiente grabado en madera que vemos abajo de la página.¹¹

¿Qué podemos sacar en conclusión de este análisis comparativo de dos informaciones gráficas sobre un mismo tema con cuatro años de diferencia? La impresión más simple es que ambas escenas no tienen nada en común y en nuestro sistema lógico de conocimiento, y sin disponer de otras informaciones adicionales, no podemos sino concluir que una de ellas o quizá ambas no son fidedignas. Podemos suponer que el grabado en madera -al menos en este momento de la historia de la prensa gráfica- tiende a idealizar la realidad. Es posible inferir inmediatamente que dadas las dificultades en las comunicaciones existentes en la época, el autor del dibujo grabado no tenía facilidades para contemplar el tema que representaba y se servía de conocimientos indirectos o representaba ideas generales. En todo caso, desde nuestra posición temporal podemos «leer» en ambas imágenes diferencias de intencionalidad comunicativa, es decir, que si bien es cierto que no sabemos a priori si existe fidelidad entre el sujeto real y el sujeto representado (lo que en la teoría de la comunicación audiovisual se entiende como la clásica tensión entre iconicidad y abstracción en las que se mueven todas las imágenes) sí que podemos reconocer entre ambos grabados diferencias contextuales en el mensaje iconográfico: la imagen de 1845 es sobria y además de las relaciones de escala entre los sujetos y el edificio para hacer comprensible su tamaño muestra un edificio perfectamente acotado (organizado) en el medio natural.

La imagen de 1949 es mucho más recargada de elementos; vuelve a darse la relación de escala de una manera aún más dinámica y toda la imagen muestra grandiosidad, tanto el edificio como el paisaje, como los elementos comparativos de escala. La naturaleza está dentro del entorno del Balneario. En ambos casos la visión del espectador es global, en una sola mirada se puede abarcar el conjunto, el espectador imaginario está situado en un punto alto y dominante de la escena.

Como sabemos, los grabados en madera en la prensa ilustrada están siempre sujetos a una producción manual de un dibujante; bien sea del natural bien sea por noticias que le han llegado, es por tanto, una imagen *creada* en la que el autor ha combinado y resaltado los elementos a capricho.¹²

La imagen fotográfica, por el contrario, tiene conferido un papel de verosimilitud único en el entorno de la imagen estática. Es universalmente reconocido que la intervención de la fotoquímica en la cámara oscura sin intervención manual del operador logra una imagen de la realidad de una asombrosa precisión. Hasta el punto de que ha existido una confusión conceptual entre imagen fotográfica y realidad desde los inicios mismos de la fotografía. Ya en los primeros tiempos se hicieron múltiples analogías entre el ojo y la cámara oscura que han ayudado a esta con-

fusión.¹³ A medida que la fotografía se implanta en la sociedad, el discurso que ve en las imágenes obtenidas con la cámara una copia de la realidad se convierte en recurrente. Entre los diferentes textos que se podrían citar para observar como la fotografía se va a convertir en sinónimo de realidad me parece especialmente interesante por sus connotaciones, las afirmaciones que hace J. Laurent, un fotógrafo instalado en Madrid desde mediados del siglo XIX y que en su actividad comercial se dedicó entre otras cosas a reproducir fotográficamente las colecciones de cuadros de los museos españoles junto a vistas de ciudades¹⁴. La compra de una reproducción en fotografía (en blanco y negro) de un cuadro que sólo se podía contemplar con mayor fidelidad en el Museo introducía en las casas burguesas la posibilidad de disponer de un museo particular en un nuevo soporte. Laurent, en la presentación de uno de sus catálogos, escribe estas líneas tan interesantes:

«Hoy cuando los entendidos se han habituado a ver los cuadros originales en las fotografías, como a través de un espejo, y que sus ojos, familiarizados con la nueva gama del arte que nosotros profesamos, gozan de la contemplación del original mismo, no podemos temer que esta segunda serie de reproducciones tenga una acogida menor que la que tuvo la primera»¹⁵.

La asociación imagen fotográfica/espejo es ya una rutina conceptual en estas fechas. Hemos señalado antes su procedencia desde los orígenes de la fotografía y su desmontaje ha sido llevado a cabo sólo en fechas muy recientes como ha señalado Philippe Dubois.¹⁶ El texto de Laurent reconoce implícitamente el desarrollo cultural de la percepción visual de la realidad en la que tanto el grabado en madera de la prensa como la fotografía jugarán un papel importantísimo desde el siglo XIX, aspecto que lamentablemente ha sido hasta la fecha poco estudiado. La fotografía reproduce la realidad, y sus cualidades mecánicas y físico-químicas son la garantía de que la imagen es verosímil. Esa sería la diferencia esencial con el grabado en madera en el que está omnipresente la recreación manual del autor a la manera que se elabora un texto literario.

Sin embargo debemos afinar más la cuestión. La creencia de que la fotografía reproduce perfectamente la realidad no está en las características fotoquímicas de las placas y papeles fotográficos, ni tan siquiera en la teoría física de la cámara oscura. Es una convicción cultural que se ha ido fraguando desde el despliegue de la nueva forma de representación basada en la perspectiva central a partir del Renacimiento en el que la cámara oscura jugó un papel demostrador de las condiciones matemáticas de la perspectiva a través de sus propiedades físicas. La invención de la fotografía, subrayará la importancia de la química, disciplina científica que en el siglo XIX es decisiva para entender el desarrollo de la nueva técnica aparecida que conoceremos con el nombre de Fotografía. Es curioso observar como en alguno de los primeros artículos periodísticos explicando en la prensa española la invención del daguerrotipo, se destaca la continuidad tecnológica de la cámara oscura con cámara daguerrotípica y se incide ya en lo que será el posterior discurso tradicional de la fotografía. Este momento inicial es doblemente interesante porque el daguerrotipo que ha sido anunciado pero aún no puesto en práctica más que por su inventor tiene unas limitaciones de reproducción de objetos en movimiento que aún no se sabe si serán resueltas en el futuro:

«En lo que triunfa, pues, el invento de Mr. Daguerre es en la naturaleza muerta, o en la arquitectura. (...) en breve los viajeros, por medio del Daguerrotipo (...), podrán copiar con la mayor fidelidad los más bellos monumentos y los más hermosos puntos de vista, y conocerán cuan

inferiores son sus lápices y pinceles al lado de este aparato. Mas no por eso desmayen los dibujantes y pintores, pero que los resultados del descubrimiento de Mr. Daguerre son cosa diferente de los trabajos de las bellas artes y en muchos casos no pueden reemplazarlos.¹⁷

Esta preponderancia de la imagen fotográfica en lo que se refiere a fidelidad frente al dibujo está presente como vemos desde los inicios mismos de la aparición del invento, y marcará los territorios de la fotografía como medio mecánico y objetivo frente a las Bellas Artes sujetas a la subjetividad del creador en su intento de imitación de la Naturaleza.

Aunque en los primeros tiempos la imagen fotográfica presentaba algunas deficiencias en la reproducción de los objetos reales, hay pocas críticas al respecto. Sólo cuando los daguerrotistas comienzan a inmiscuirse en el campo del retrato se da algún episodio relevante en cuanto a decepciones entre lo esperado y lo obtenido¹⁹. Sin embargo, como ha señalado muy certeramente Otto Stelzer, la exactitud de la imagen fotográfica en su fase más mecánica que es la que ahora estamos describiendo, reside en la *microestructura*, es decir, en la finura de representación de detalles como las hojas de un árbol o la textura de unos tejidos²⁰.

Sí como historiadores queremos comprender que la comparación entre la cámara fotográfica y el ojo humano es un paradigma cultural que no tiene correlato exacto con las investigaciones en la materia, debemos aproximarnos a las conclusiones que sobre la percepción visual hace la Psicología. Aún entendiendo que el acto visual en su principio más mecanicista puede explicarse muy simplemente con esta analogía de la cámara y el ojo, la percepción visual es un mecanismo más complejo y que aún produce muchas controversias entre los especialistas. Autores como John P. Frisby entienden que en el mecanismo de la visión hay una descripción simbólica de los objetos y explica ciertas ilusiones visuales (ilusión vertical-horizontal) (ilusión de contraste de brillo) para poner en evidencia que la *fidelidad mecánica* no existe en el acto visual humano.²¹

3. Similitudes y diferencias entre la fotografía y el grabado en madera en su intencionalidad informativa.

Siguiendo en esta línea puede parecer destacable que ante dos acontecimientos políticos que pueden ser objeto de estudio histórico y un instante de los cuales han sido reproducidos gráficamente en dibujo y en fotografía, sea mucho más *fidedigno* el documento fotográfico que el dibujado, vamos a estudiarlo con un ejemplo.

Se trata de dos imágenes que reflejan acontecimientos sociopolíticos del s. XIX español; el primero, sobre un grabado en madera, muestra una escena de los hechos ocurridos en Madrid entre las juntas ciudadanas y el Ejército en 1854 en la plaza de Santo Domingo en el marco del levantamiento que comenzó con la *Vicalvarada* y que acabó abriendo el paso al bienio progresista. Esta imagen es ya una fotografía, y fue tomada en Santander en el levantamiento contra Isabel II en la Revolución de Septiembre de 1868 en Santander por el fotógrafo Amadeo Courbon y desconocemos la intención con que la hizo el autor.

El grabado de los sucesos de 1854 y la fotografía de 1868 nos remiten a un fenómeno típico del siglo XIX español consistente en el recurso al pronunciamiento por parte de los liberales progresistas como cauce de expresión política. Con todos los matices historiográficos existentes entre los dos momentos históricos, y que no son objeto específico de estudio en nuestra comunicación, lo que a nosotros nos interesa señalar son los aspectos informativos existentes en el dibujo

y en la fotografía comparada, en la medida que va a servirnos para clarificar las dificultades iniciales que presenta la imagen en el análisis histórico.

Como primera idea vemos en el grabado de 1854 la recreación de la situación de una manera ciertamente teatral²³ la Milicia Nacional aparece en un punto de vista privilegiado, el humo de sus armas reitera la fuerza de su actuación, en el empequeñecimiento de los soldados que les hacen frente, casi saliéndose de la escena perfecta sintonía con la información escrita: los ciudadanos ganaron; el pueblo venció. El punto de vista del espectador también es importante como elemento participativo en la información, el espectador se sitúa en la calle al nivel visual en el que transcurre la acción y cerca de la Milicia Nacional -lo apreciamos porque en la construcción de la perspectiva de la escena los soldados del fondo quedan más esquematizados, lo que nos sugiere lejanía mientras que el primer punto de vista, el más detallado es el de los miembros de la Milicia usando sus armas, el espectador imaginario está pues cerca del primer término y es, de alguna manera, protagonista directo. Convenimos igualmente que dicho grabado no es una réplica fiel de lo que ocurrió sino que hay una recreación de la realidad, o por utilizar conceptos de la semiótica de la comunicación audio-visual, nos encontramos ante un texto iconográfico creado por un autor que *narra* en un sentido dirigido.

Sin embargo la fotografía de la Revolución de Septiembre en Santander está más pegada a la realidad, se podría decir que en alguna medida estamos viendo una imagen real de un hecho real que la fotoquímica reprodujo con gran objetividad. Las cosas eran de ese modo, tal y como acepta nuestra percepción cultural de la fidelidad fotográfica.

Pero, ¿es válido iniciar así el análisis de una fotografía? Como ya apunté más arriba, la fidelidad microestructural de la fotografía no es más que la parte más mecanicista del sistema fotoquímico, la clave de la visión de una imagen histórica reside en una serie de parámetros mucho más complejos:

El primero y más destacado es que de la misma manera que la imagen dibujada tiene una intencionalidad, explícita o no, pero que puede ser puesta en evidencia, también en la imagen fotográfica hay desplegada toda una estrategia comunicativa por parte del fotógrafo. Penetremos en la observación de la fotografía superando la innegable capacidad que tiene de reproducir fielmente los detalles: observamos, en primer lugar, el punto de vista elegido por el fotógrafo; Courbon opta por realizar la fotografía desde lo alto, ello le permite una visión de conjunto, a la vez que el grado de implicación con la escena es más tibio que si hubiese elegido una toma desde la calle para fotografiar a las personas que miran a la cámara junto a las barricadas.

Las limitaciones técnicas de las placas de colodión húmedo, nos facilitan el análisis de la participación de las personas que aparecen en la imagen respecto a la escena fotografiada. La calle, concurrida en el momento de la toma, nos evidencia varios tipos de participación; hay dos tipos de personas, unas, *barridas* por la acción de la luz sobre la placa que pasaban por la calle en ese momento y que no están relacionados con los hechos de la escena, por contra, el grupo interesado en aparecer, ha permanecido posando y aparece nítido.

Aun cuando la calle que aparece en la fotografía era muy concurrida por ser el centro urbano de la época, Courbon podía haber resuelto técnicamente que sólo apareciera el grupo que vemos nítido, aun cuando apreciamos que la imagen que tiene una gran cantidad de personas en la escena, unas definidas, otras borrosas o ausentes del tema fotografiado. ¿Fue un recurso del fotógrafo para *llenar* la escena? Pensemos por un momento lo diferente que sería la imagen si apareciera la calle sólo con las personas que posan en las barricadas.

Cualquier imagen, sin un conocimiento previo de lo que muestra no es capaz de explicarse por sí misma, y esta es una característica que Gombrich ya resaltó, y es que, utilizando sus pro-

pías palabras: «*Ninguna imagen cuenta su propia historia*»²⁴. Informaciones que no están en la fotografía pueden darnos claves de la misma. Amadeo Courbon, el fotógrafo autor de esta imagen, tenía su estudio encima de donde se colocaron las barricadas por lo que es fácil pensar que realizó las fotos desde la ventana de su taller. El mismo hecho que la escena pertenezca a la Revolución de Septiembre de 1868 en Santander no está explicitado en la fotografía sino que forma parte de un conocimiento externo a la imagen. Otro elemento que diferencia a las imágenes grabadas aparecidas en la prensa con muchas fotografías sueltas es que los grabados suelen tener añadido ya un sentido *dirigido* o *fijado* por el pie de foto. Una fotografía no dice nada más que lo que vemos en ella y casi siempre es necesario recurrir a conocimientos externos para realizar su exégesis primera.

4.- Los condicionantes tecnológicos y estéticos en la interpretación de la imagen fotográfica.

Comienzo en estas últimas páginas a recapitular: en la utilización de la imagen fotográfica como fuente documental la primera premisa a tener en cuenta por el historiador es que cualquier fotografía se adhiere a la realidad aunque nunca deja de ser una representación de esa realidad. Toda imagen, ya lo hemos apuntado, forma parte de una estrategia comunicativa en la que interviene no sólo el punto de vista del fotógrafo, sino sus condicionamientos estéticos y sus limitaciones tecnológicas. Hoy estamos acostumbrados a contemplar sin sorpresa imágenes que han sido logradas en condiciones cada vez más insólitas. En el siglo XIX el desarrollo técnico de las emulsiones fotográficas y el volumen de las cámaras limitaba la actuación de los operadores. La tecnología no es relevante en otro tipo de documentos como los escritos en cualquiera de sus versiones, pero es fundamental en la fotografía para comprender los límites de actuación del autor.

El planteamiento estético también tiene mucho que decirnos en relación con la información de una imagen. Estamos demasiado acostumbrados a ver imágenes notables y excepcionales de fotógrafos que se han publicado precisamente por su novedad o ruptura con los hábitos estéticos. Sin embargo cualquier fotografía de un acontecimiento determinado está más o menos marcado por las motivaciones estéticas y sociales de cada época. André Rouille lo señalaba muy bien en un trabajo sobre la estrategia comunicativa de un fotógrafo francés, Moulin, en Argelia en 1856 que realizó en 300 fotos una visión sobre el mundo social argelino y las bondades de la colonización francesa.:

«Yo partiría —escribe Rouille— de una cuestión que explícitamente o no, puede ser dirigida a todo fotógrafo: ¿desde donde y para qué se realizó la foto? Esta pregunta, bastante banal es sin embargo metodológicamente interesante pues ella supone que una fotografía es el resultado (el informe icónico) de un acontecimiento que ha puesto en juego a actores dotados de un papel y una posición bien definidos»²⁵.

Las limitaciones tecnológicas y la sujeción estética - o la rebelión por parte del autor a unos cánones determinados por la época, condicionan la motivación de la imagen en el momento de su creación y es aquí donde veo una de las grandes diferencias de análisis entre la interpretación actual de la fotografía y la interpretación histórica.

Si admitimos que la imagen es un texto en el sentido que explicita Lorenzo Vilches²⁶ vemos que entre la creación de un texto escrito y la creación de un texto iconográfico las diferencias

son sustanciales: adelantemos algunas de ellas para hacer más factible una comprensión de las dificultades que presenta una imagen fotográfica en su análisis histórico. Supongamos que disponemos de la foto de la revolución de Septiembre en Santander y un texto sobre los acontecimientos ocurridos; la primera diferencia esencial es que el escritor del texto no tuvo que ser necesariamente espectador de los hechos que narra, a diferencia del fotógrafo. Un historiador ante una fuente escrita sobre los sucesos indagaría la personalidad del autor y los motivos que le llevaron a escribir sobre los mismos con el fin de efectuar una interpretación del documento. La narración de unos hechos por desapasionados que parezcan se confrontarán siempre con el conocimiento previo que sobre el tema posee el historiador. Estamos ante una idea que de una u otra forma responde a las preocupaciones de la crítica interna de los documentos, el propio March Bloch, lo expresaba con un ejemplo al inicio de su «Bosquejo de una historia del método crítico»: «Hasta los más ingenuos policías saben que no debe creerse sin más a los testigos»²⁷.

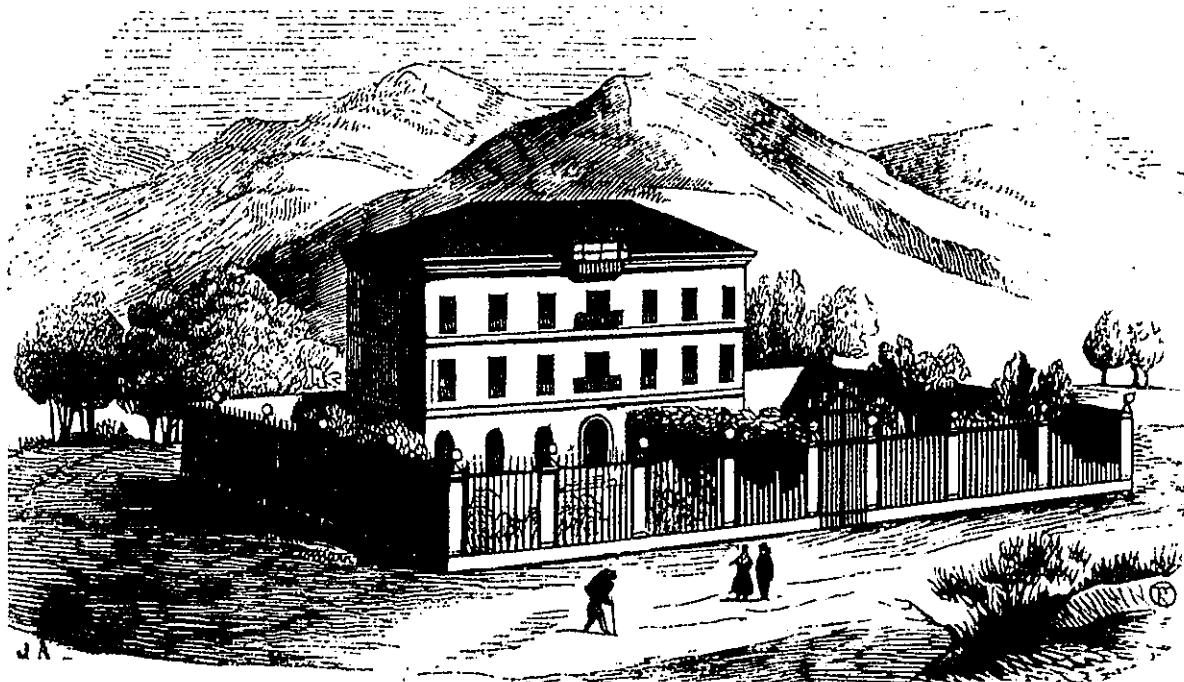
Sabemos que el fotógrafo inevitablemente estuvo en el lugar de los hechos que reflejan la imagen fotográfica. Pero su actitud ante el suceso que le llevó a realizar imágenes no fue un acto mecánico, sino que fue fruto de una elección entre diversas posibilidades visuales que ahora puede erróneamente entenderse como la única posible por el carácter globalizador que toda imagen tiene. Las razones que llevaron a un fotógrafo a realizar una imagen concreta, con un punto de vista preciso que es el que ahora contemplamos y globalizamos como resultado final, no deja de ser un interrogante que hay que explorar más intensamente, más allá de la simplista creencia de la fidelidad absoluta. De la ingenua y espontánea realidad que parece emanar de cada fotografía antigua contemplada con ojos actuales.

NOTAS

1. Félix Manito. «La Historia Visual», en «L'Avenç». Nº. 52, Septiembre 1982. Pág. 568
2. Citado por Henri I. Marrou en *Del conocimiento histórico*. Ed. Per Abbat. Buenos Aires 1985. Pág. 50. Según este autor la cita de L. Fevre corresponde a su libro *Combates por la historia*.
3. Jerzy Topolsky. *Metodología de la Historia*. Ed. Cátedra. Madrid 1982. Pág. 300.
4. La identificación de procesos fotográficos antiguos implica la utilización de la observación visual, la lupa y el microscopio óptico. Dos trabajos sobre este tema que pueden consultarse son: Bernardo Riego «La fotografía y otros procedimientos iconográficos utilizados desde el siglo XIX» en *La fotografía y sus posibilidades documentales*. Ed. ICE Universidad de Cantabria. Santander 1989. Págs. 11-48. El autor más especializado sobre esta temática es James M. Reilly, su obra: *Care and identification of 19th-Century Photographic Prints*. Rochester (USA) 1986, contiene abundante información e ilustraciones sobre procesos y claves de identificación.
5. Lorenzo Vilches. *Teoría de la imagen periodística*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona 1987. Pág. 14.
6. La formulación del valor que para la Historia presentan las imágenes fotográficas tiene en este momento unos presupuestos muy diferentes a los que hace tan solo 29 años se propugnaban por historiadores de la imagen como el francés George Sadoul. En un artículo en la obra *Histoire et methodes* para la Enciclopedia de la Pleiade, Sadoul se preocupaba del valor testimonial y los problemas de falsificación por fotomontaje o preparación propagandística de fotos. Su interés se cifraba también en el valor documental más instrumental que tiene la fotografía para restauración o estudio de obras. Aunque la mayor parte de su artículo se centró en su campo más estudiado: el cinematógrafo. Vid. en la obra citada «*Temoignages photographiques et cinematographiques. Valeur du temoignage photographique*». Ed. Gallimard. Paris 1961. Volumen XI. Págs. 1390-1410.

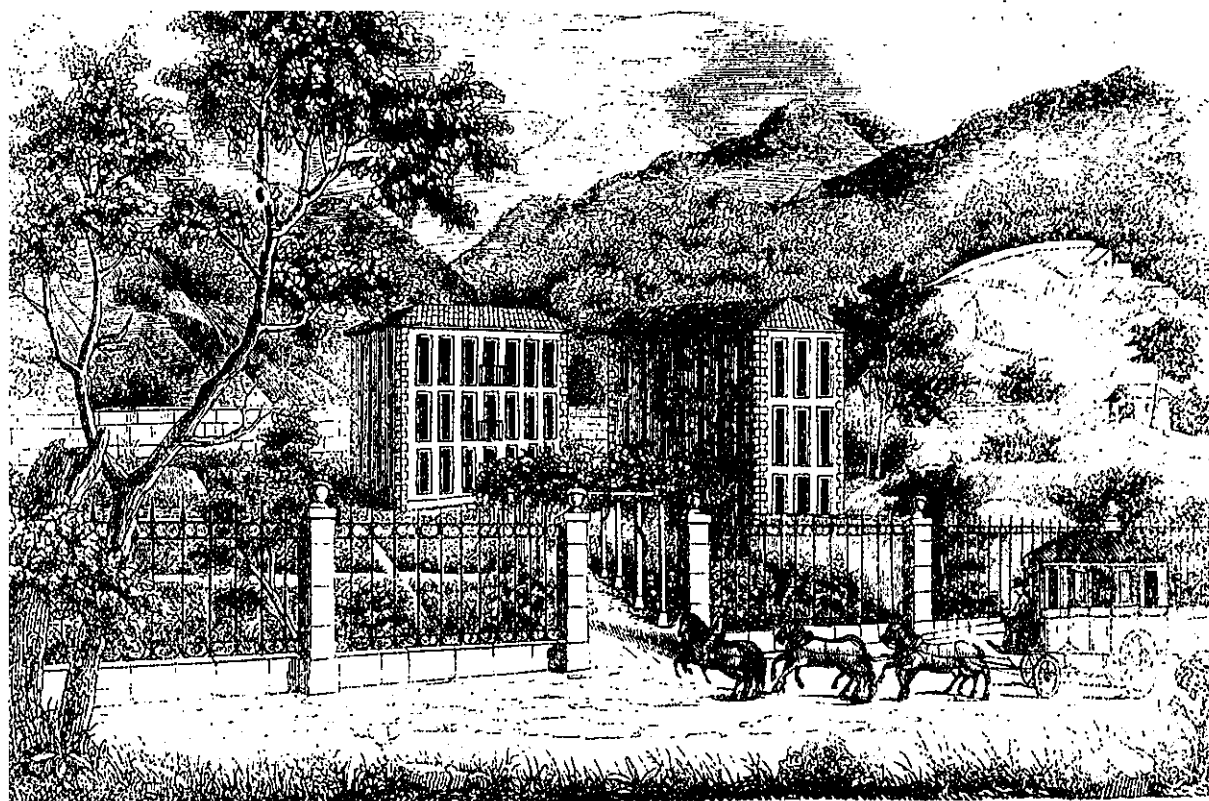
7. La función de los grabados y estampas como obras de arte es para algún autor como Ivins una visión académica que ignora la importancia que imágenes repetidas tuvieron como transmisores informativos y como medio de conocer paisajes y obras de arte y arquitectónicas que no podían ser contemplados directamente. Para este autor el proceso de expansión de la imagen impresa, si bien es más tardío, es similar a su eficacia al del texto escrito, en el sentido de la redundancia de la información. Si bien muchas de sus tesis han sido muy discutidas ya que sobrevalora algunas de las funciones de la imagen, no dejar por ello de tener interés su libro tanto en los aspectos pre-fotográficos como en el rol que desempeñará la fotografía impresa. Véase de Ivins, W.M. Jr.: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la Imagen Prefotográfica*. Ed. Gustavo Gili. Col. Comunicación Visual. Barcelona 1975.
8. Ivins, Op. Cit. Pág. 180.
9. «*Semanario Pintoresco Español*», nº 1, Abril de 1836, Pág. 1.
10. «*Museu de las Familias*», Madrid 1845, «Baños de Ontaneda», Págs. 165, 166.
11. «*La Ilustración*», Madrid 23-VI-1849. Pág. 140.
12. El objetivo de la comunicación me obliga a no extenderme más sobre este punto que lo considero especialmente interesante en sí mismo. El grabado en madera como elemento iconográfico informativo va a ir evolucionando en el siglo XIX llegando a convertirse en su soporte para la reproducción de la fotografía en el momento que por razones técnicas ésta no podía ser reproducida en el papel por métodos fotomecánicos. Hay muchos ejemplos de dibujos exactos a la fotografía y que son citados como procedentes del mismo. Nos hallamos en este caso en una encrucijada en la que hay que valorar entre otras cosas la limitación tecnológica de la imprenta que hará posible el perfeccionamiento de una retórica informativa basada en el dibujo. La implantación de la fotografía en la prensa por medio del fotograbado y la imagen a mediotono va a suponer el fin de esta etapa. Recientemente Marie Loup Sougez ha publicado un interesante estudio sobre la relación prensa fotografía que es un necesario punto de partida para comprobar la evolución de la fotografía en el medio prensa. Véase de esta historiadora: «Imagen fotográfica en el medio impreso», en *150 años de la fotografía en la Biblioteca Nacional*. Ed. El Viso. Madrid, 1989, Págs. 60-85.
13. Como muestra de esta confusión cultural entre ojo y cámara a la que nos referimos, podemos reproducir un fragmento de la Comunicación que envió a la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona el doctor Pedro Felipe Monlau, el 24 de febrero de 1839 y que fue una de las primeras noticias detalladas que llegaron de la invención a España: «Mr. Daguerre ha puesto por consiguiente a la disposición de los físicos una retina artificial... ¿quién sabe si el descubrimiento de Mr. Daguerre es en parte un resultado de sus meditaciones sobre la estructura del ojo y las unciones de sus diversas partes? El ojo no viene a ser más que una especie de cámara oscura en cuyo fondo se reproducen los objetos; la córnea transparente y el cristalino equivalen a la lente acromática; la pupila es análogo del diafragma del aparato; la retina es representada por el telón metálico en el cual el autor fija las imágenes; ...y para completar la analogía, digamos también que las representaciones del daguerrotipo se verifican por un mecanismo si no igual, a lo menos tan sencillo como la visión», en *Museo de Familias*: «Ciencias Físicas. Noticia sobre el Daguerrotipo» Tomo I. Barcelona 1839. Pág. 466.
14. Sobre la figura de J. Laurent y su obra véase el libro editado con motivo de la exposición de su archivo: *J. Laurent, I*. Ed. Ministerio de Cultura. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Madrid 1953.
15. J. Laurent. «*Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne*». Madrid 1868. El libro está publicado en francés.
16. Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1986. Véanse especialmente las páginas 19-51 «De la Verosimilitud al Index».
17. «*Semanario Pintoresco Español*»: «Ciencias y Artes. El Daguerrotipo. Nuevo Descubrimiento» Madrid 1839, Págs. 27-29. Este artículo no fue el único que apareció en la prensa española de la época, pero sí uno de los más significativos dado que otros se limitaron a traducir las reseñas de los periódicos franceses.

18. No hay demasiados autores que se hayan preocupado por estudiar las desilusiones que las deficiencias de representación de los sujetos reproducidos producían en los primeros fotógrafos. Referente al retrato son muy curiosos los datos que aporta Joan Sagne en *L'Atelier du photographe. 1840-1940*. Ed. Presses de la Renaissance. París 1984. Págs. 12-15.
Sobre las deficiencias de la reproducción de la realidad en relación a la teoría matemática de la perspectiva son apreciables las reflexiones de Otto Stelzer en *Arte y Fotografía. Contactos Influencias y Efectos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1981. Especialmente en las páginas 46 a 60.
19. Sí hubo críticas, y muy intensas, por parte de los pintores en cuanto a la pretensión artística de la fotografía, pero este aspecto no forma parte del objeto de esta comunicación. La más conocida es la de Baudelaire en su «Lettre a M. Le directeur de la Revue Française sur le salon de 1859» reproducida en *Du bon usage de la photographie. Une antologie de textes*. Ed. Centre National de la Photographie. Col. Photo Poche. París 1987. Págs. 27-33. También desde la literatura, un poeta como Lamartine la definió como «ese invento del azar que jamás será un arte, sino plagio de la naturaleza a través de la óptica» Vid. Gisele Freund, *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili. Col. Punto y Línea. Barcelona 1976. 2ª. Edición. Pág. 72.
20. Stelzer. Op. cit. Pág. 70.
21. John F. Frisby. *Del ojo a la visión*. Ed. Alianza Psicología. Madrid 1961. La teoría perceptiva de la «pantalla interna» es desmontada en las páginas 11 y siguientes. Para una aproximación más sintética de las características de la percepción visual puede consultarse el libro de Irvin Rock: *La percepción*. Ed. Prensa Científica. Barcelona 1985.
22. «La Ilustración». Madrid. 7-VIII-1854. Pág. 312.
23. En el grabado en madera que se publica en la prensa ilustrada como elemento informativo uno de los aspectos más interesantes es precisamente el punto de vista del espectador (lector) sobre «lo que aconteció» y toda la escenografía desplegada en torno a la noticia. A medida que el grabado en la Prensa española vaya desarrollándose, irá consolidándose este tipo de presentación teatralizada de los hechos que sugiere Guy Gauthier en el sentido que el momento reproducido por este tipo de imágenes es como si se acabase de levantar el telón y el lector contempla una escena en la que se dan diversos tiempos a la vez. Véase de Guy Gauthier *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Ed. Cátedra. Col. Signo e Imagen. Madrid 1986. Especialmente el Capítulo VII. Págs. 72-79.
24. E. H. Gombrich. *La imagen y el ojo*. Ed. Alianza Forma. Madrid 1982.
25. André Rouille. «Determinations sociales des formes photographiques», en *L'acte photographique*. Les Cahiers de la Photographie. Nº. 8. París 1983. Pág. 121.
26. Lorenzo Vilches. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1986. Págs. 29-93.
27. Marc Bloch. *Introducción a la historia*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid 1952. Pág. 65.



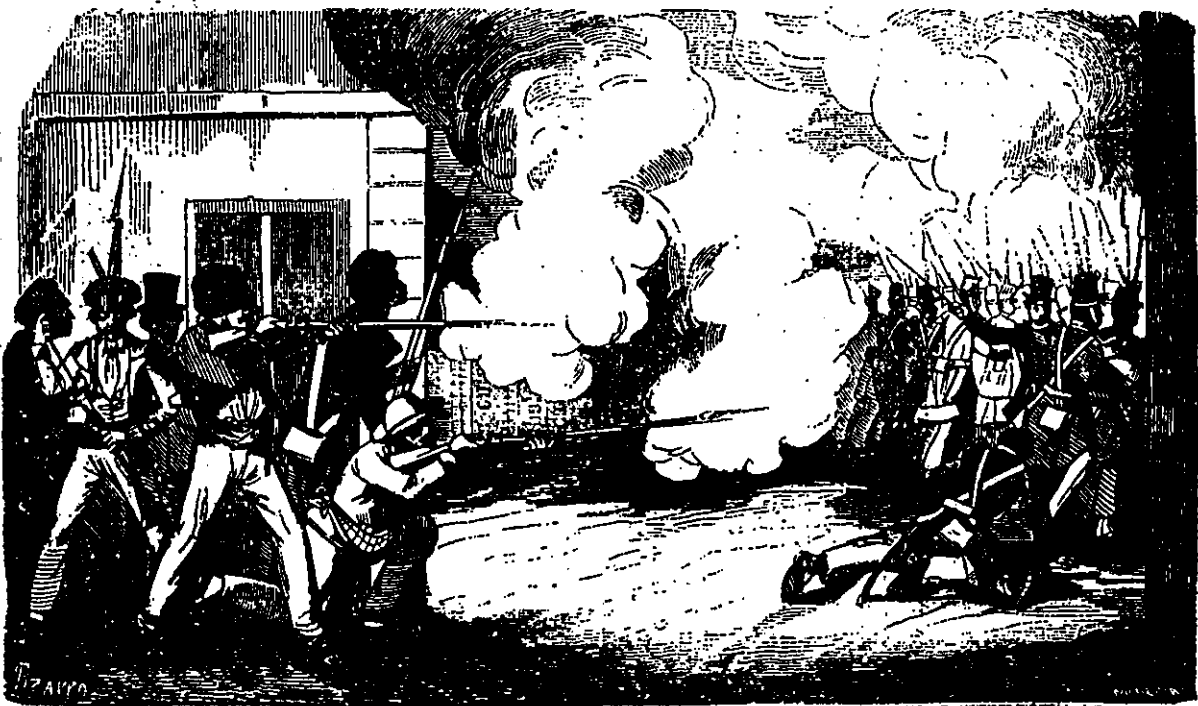
Baños de Ontaneda.

«Museo de las Familias» 1845



Baños de Ontaneda.

«La Ilustración» 1849



Defensa de la plaza de Santo Domingo, en la madrugada del 18 de julio, contra dos compañías de cazadores de Baza mandadas por Gándara, las cuales tuvieron que replegarse por el nutrido fuego y bizarría de diez ciudadanos.

Amadeo Courbon, Barricadas en Puerta de la Sierra. 1868



«La Ilustración» 1854