

**APARIENCIA Y REALIDAD:
EL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO ANTE EL TIEMPO HISTÓRICO**

*Bernardo Riego
Universidad de Cantabria*

1. Presentación: Sobre la imagen fotográfica se superponen diversos discursos que deben ser fundamentados metodológicamente

Sí hubiese que precisar en un sola frase todo lo que significa la tecnología fotográfica, sin duda quedaría muy bien definida diciendo de ella que es *"una máquina del tiempo"*. Nada ha sido más seductor desde su aparición en 1839 que esa posibilidad de captar el mundo visible a través de la cámara y dejarlo registrado en un soporte, ya sea metal, cristal o papel. A partir de ese momento las imágenes fotográficas se convertían en objetos físicos que mostraban el aspecto temporal de una escena. La permanencia química de los registros fotográficos ha permitido que las fotografías sobrevivan a los años, y esa pervivencia hace que nos encontremos con imágenes del pasado, imágenes que nos muestran aspectos de otro tiempo que fueron captados por un fotógrafo en un momento distinto del nuestro. ¿Cómo podemos comprender hoy esas fotografías que nos llegan del pasado? A responder a esta pregunta voy a dedicar este texto. No tiene sentido dar *"recetas"* cerradas o *"formulas"* inalterables para que sean aplicadas mecánicamente. Una de las virtudes de las Ciencias Sociales es que podemos abordar los fenómenos desde diferentes puntos de partida y cada uno de ellos es perfectamente válido. Pero esta virtud, que a veces parece extraña a quienes se han formado en Ciencias Experimentales, entraña siempre un riesgo, y es que la libertad de posicionamiento, si no está basada en ideas claras sobre lo que estamos analizando, puede degenerar rápidamente en charlatanería. Es necesario que bajo cualquier heterodoxia conceptual se encuentre un *método* firme de trabajo. Gracias a una metodología bien fundamentada, es posible que los demás puedan entender y compartir nuestras ideas, porque comprenden lo que deseamos explicar. Solo de este modo las aportaciones son útiles ya que pueden confrontarse con otras visiones y perspectivas que no tienen necesariamente que ser convergentes con las nuestras. Una de las cuestiones más preocupantes en este momento, en el que diversos autores estamos haciendo un esfuerzo por insertar la Fotografía como un problema más de la Historia Contemporánea, del Arte o en el ámbito de las Ciencias Sociales, es la persistencia de un tipo de literatura confusa que se está publicando por algún autor, sobrado de buenas intenciones pero sin una formación adecuada. Tras la lectura de estos textos se percibe que hay quien no ha comprendido todavía que la Historia no es la Fotohistoria. Que la Filosofía, la Semiótica, la Comunicación o la Historia del Arte aluden a problemas específicos que pueden plantearse sobre un mismo sujeto, pero cuyas explicaciones, todas ellas válidas en su contexto, no pueden ser mezcladas ni entendidas de manera unitaria, precisamente por la propia diversidad del punto de partida conceptual. No se puede hacer *"didáctica"* de la historia o de lo que sea sin método. Con ingredientes heterogéneos y a los que se maneja con tanta superficialidad, el resultado solo pueden ser extraños productos intelectuales que no ayudan a clarificar sino a enredar todavía más a quienes se inician en una temática que está ya pidiendo a gritos un riguroso trabajo de síntesis.

Como veremos a lo largo de este texto el concepto del *"tiempo"* es sin duda es uno de los aspectos *transversales* en la comprensión de las imágenes fotográficas. El tiempo es la base de toda lectura de una fotografía. Pero este concepto no significa lo mismo desde la historia, la semiótica, la creación literaria o la técnica. Dado que las Jornadas *"Antoni Vares"* tienen por horizonte *"La imatge y la Recerca Històrica"* y dada la necesidad existente en encontrar ins-

trumentos que sean de utilidad para el análisis histórico, el contenido fundamental de este artículo se centrará en el *"tiempo histórico"* y su significado en fotografía. Pero para acotar sus características tenemos que comenzar a explicar otros *conceptos de tiempo* que operan sobre el discurso fotográfico y que a menudo se confunden.

2. Diversos *"tiempos"* en el análisis de la imagen fotográfica: literario, semiótico e histórico

Ante unas fotografías antiguas la primera sensación que tenemos es que forman parte de algo que ha sido real. El acto técnico por el cual algo o alguien posó para un fotógrafo y su cámara y se produjo una determinada escena se entiende sin esfuerzo por cada uno de nosotros, sepamos mucho o poco de técnica fotográfica o de historia. Nadie duda de que lo que se posiciona frente a una cámara queda reproducido fielmente y con detalle; los vestidos que vemos en las personas eran así, los edificios eran de esa manera y la escena aunque no la hayamos conocido, responde a algo físicamente reconocible y de lo que no podemos dudar. Nuestra percepción cultural sabe que un dibujo es una representación imperfecta de lo real y que una fotografía, por su naturaleza fotoquímica es justamente lo contrario.

2.1. El *tiempo literario* o la proyección hacia el pasado de valores del presente

Cuando contemplamos imágenes fotográficas del pasado no es difícil sentir una cierta inquietud. Su presencia es tan fuerte que su explicación no puede limitarse a un mero reconocimiento físico del objeto y a una descripción de lo que se encuentra en su superficie. Nunca olvidaré la primera vez que me enfrenté, hace ya más de una década, a los álbumes fotográficos que se conservan en el Palacio Real de Madrid. Aquellas fotografías sobre Cantabria realizadas en el siglo XIX que contemplaba por primera vez me hacían sentir un fuerte desasosiego; ante aquellas escenas que mostraban una realidad a la vez tan cercana y tan distinta a la conocida, se hacía necesario formular explicaciones. Como le ocurre a todo el que trabaja con imágenes percibía que bajo aquella apariencia antigua se ocultaban aspectos y matices de una gran sugerencia que debían ser descubiertos y puestos en evidencia. El reto de descifrar las imágenes lleva a cada autor por caminos diversos. Uno de ellos es el literario. Las fotografías antiguas son tan seductoras que uno puede evocar su presencia por la vía de la creación poética; es lo que hace, por ejemplo, Anne Marie Garat, una autora francesa que describe las sensaciones que le producen las imágenes de los antiguos álbumes de fotos familiares.¹ Imágenes que ella colecciona e intenta confrontarlas con nuestra percepción del mundo, recordándonos hábitos del pasado:

«En cada casa, existe al menos un libro, una novela. No se presta ni se vende, no tiene precio, no despierta emociones más que para los cuales cuenta su historia. La misma que la de todo el mundo. Diferente, única. Una historia de gentes ordinarias del tiempo que pasa, del recuerdo, del olvido, de la muerte, del amor. Vieja historia. Y siempre nueva»²

Lo que hace esta escritora francesa es proyectar en las imágenes que nos muestra del pasado, valores culturales que pertenecen a nuestro tiempo. Esto no pretende ser historia sino un bello ejercicio de calidad literaria. Ella contempla los retratos de un álbum imaginario y a través de un texto poético alude a percepciones que forman parte de nuestra sensibilidad actual. Podíamos decir que Anne Marie Garat establece unas condiciones de *legibilidad cultural* de las fotografías antiguas de cuyas *convenciones* todos participamos en alguna medida.³ Un libro como este pueden servir a los historiadores del futuro para entender como se

percibían hoy las fotografías familiares del siglo XIX. Algo parecido puede observarse en algunos libros que se han publicado con fotografías antiguas de una localidad. En muchas ocasiones las imágenes están acompañadas de textos que evocan un pasado idílico. Lo interesante es que en el propio siglo XIX se producen también este tipo de fenómenos literarios frente a las primeras imágenes fotográficas. Un buen ejemplo es un texto publicado en Madrid en 1869 que nos habla de las sensaciones que le produce un álbum familiar a un desconocido que lo encuentra en una almoneda.⁴ La *legibilidad cultural* de las imágenes fotográficas era entonces diferente a la que poseemos en la actualidad. Diciéndolo muy rápidamente y sin apenas matices, un espectador del siglo XIX ve en una foto una especie de *espejo de la realidad*, mejor o peor elaborado, pero la concepción positivista que domina en la época no discrimina claramente la *realidad* del *realismo fotográfico*. Sin embargo, un espectador actual ve en una fotografía una *realidad transformada*. En nuestro siglo, y sobre todo en las últimas décadas, el concepto de *proceso* ha superado las antiguas percepciones objetivistas.⁵ Pero es significativo que a ese autor del siglo XIX le inquietan ya esos rostros desconocidos que le contemplan desde la *“carte de visite”* y a los que intenta descifrar por la apariencia fotográfica. Aunque ha pasado más de un siglo entre un texto como el de Anne Marie Garat y este al que nos referimos, ambos demuestran la inquietud que las imágenes despiertan y como la literatura puede ser una aproximación cultural que nos puede servir para entender las ideas que un autor lanza a la sociedad en un momento concreto.

2.2. El tiempo *semiótico* o la *“doble presencia”* en cada imagen fotográfica: Roland Barthes y las aportaciones de la semiótica estructural

La idea de que lo que las imágenes fotográficas del pasado son un producto estético es sin duda hoy un discurso mayoritario pero no ha sido el único que ha operado sobre la visión de las imágenes. A partir de 1961, con un conocido texto de Roland Barthes *“El mensaje fotográfico”* se abrió una nueva senda para la interpretación de los significados de la imagen fotográfica en tanto que objeto que emite información.⁶ Desde la revista *“Communications”*, Barthes se plantea analizar la fotografía de prensa en tanto que mensaje específico. Mensaje que se articula de modo diferente al del texto escrito, al de los dibujos y a otras formas de representación en las que se mezclan imágenes y textos como es el caso de los jeroglíficos. *«La foto -escribe Barthes- además de ser un producto y un medio, es también un objeto dotado de una autonomía estructural»*⁷

Y fue desde la semiótica estructural de donde surgirán algunas de las más influyentes interpretaciones sobre la imagen fotográfica y sus modos de emitir mensajes. Barthes inaugura una nueva visión con este artículo, que, releído hoy, se aprecia mejor su condición de hipótesis inicial de trabajo. Es un texto aun indeciso, pero en el que aparecen ya elementos de un enorme interés. Para Barthes la fotografía es *“un mensaje sin código”*, es decir, no existe *“transformación”* entre lo real y lo representado como ocurre con el dibujo. Ante la falta de términos establecidos que expresen sus ideas, Barthes recurrirá a la elaboración de una nueva terminología. Así, según él, entre la imagen fotográfica y la realidad lo que hay es un *“analogón”*. Barthes entiende que las imágenes tienen un doble nivel de interpretación. Un mensaje *“denotado”* (al que él se refiere precisamente como *“analogón”* en el caso de la fotografía) y es exactamente lo que muestra la imagen,) y otro *“connotado”* que es en sus propias palabras: *“el modo en que la sociedad ofrece su opinión”* [sobre lo que está en la imagen]. Esta dualidad de niveles interpretativos sobre una misma imagen fotográfica abría entonces unas posibilidades de estudio muy sugerentes.

En 1964, de nuevo en la revista *“Communications”*, Barthes afina sus reflexiones sobre la imagen fotográfica y su estructura significativa. Lo hace centrándose en la fotografía publici-

taria como forma de comunicación especializada. El ejemplo elegido es un anuncio de pasta italiana⁸ En este texto Roland Barthes muestra tres mensajes superpuestos a los que denomina "*mensaje lingüístico, mensaje icónico codificado y mensaje icónico no codificado*" En sus explicaciones aparecen algunas ideas que van a tener una gran trascendencia posterior. Como es la determinación de que «*toda imagen es polisémica, toda imagen implica subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás.*» Otra de las ideas que aporta este texto y que luego explorará con detalle en "*La Cámara Lúcida*" es la naturaleza inicial de la imagen fotográfica (mensaje sin código) y la paradoja temporal que cada imagen desata y permite que se convierta, (en palabras suyas) en una "*irrealidad real*":

«La fotografía instala, no una conciencia del estar ahí de la cosa, (lo que toda copia podría provocar) sino la conciencia del haber estado ahí. Nos encontramos por tanto con una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía se da entonces una conjunción ilógica entre el aquí y el entonces.»⁹

Es imposible resumir en tan pocas líneas la riqueza intelectual de las propuestas de Roland Barthes.¹⁰ En 1979, publicará "*La Cámara Lúcida*" donde reaborda su interpretación semiótica de la fotografía mediante una aproximación a las imágenes que a él le interesan por diferentes motivos. Una aproximación cargada de enormes sugerencias metodológicas.¹¹ De "*La Cámara Lúcida*" lo primero que hay que decir es que es un hermoso libro. El recurso a lo subjetivo y a la implicación personal se convierte en un método de explicación de lo que es la fotografía desde su perspectiva con una gran eficacia didáctica. Muchas de las ideas que desarrolla en el libro ya habían aparecido sus dos textos anteriores. Pero ahora algunas de sus teorías se hacen de más fácil comprensión gracias al artificio literario. En su preocupación por encontrar niveles de información en las fotografías, Barthes acuña una nueva definición, que matiza, pero a la vez redondea sus propuestas anteriores. De este modo introduce el concepto de "*estudium*" (Al que define como los signos culturales presentes en cada imagen y que, por este motivo, despiertan el interés para un espectador) y el "*punctum*" (un término al que se refiere como una *señal, una punción*, solo perceptible para cada espectador y de carácter subjetivo, pero que reordena el significado total de la imagen) Junto a estas categorías de interpretación significativa de la imagen fotográfica, reaparece la paradoja del tiempo semiótico en cada imagen que contemplamos, al remitirnos ineludiblemente a la dualidad de asistir en el mismo momento una realidad actual y a una realidad que ya ha sido. «*Toda fotografía -escribe Roland Barthes en este libro- es un certificado de presencia. Ese certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes*»¹²

Esa doble conciencia ante la imagen fotográfica que Barthes definió como el "*vértigo del Tiempo anonadado*" tiene claras conexiones con la construcción literaria. Mirar una imagen fotográfica antigua desde la percepción semiótica es un ejercicio en el que se superponen dos visiones simultáneas que se expresan muy bien en la imagen del condenado Lewis Payne, estableciendo esa doble temporalidad que en el discurso semiótico de Barthes tiene plena validez: "*El ha muerto [en 1865] y el va a morir*" [para el espectador que hoy revisita la escena fotográfica] Sin embargo esta argumentación no funciona en el discurso histórico.

2.3. El "*tiempo histórico*" o la imagen fotográfica como un "*texto visual*"

El tercero de los discursos que opera sobre la imagen fotográfica es el que puede ser elaborado desde la Historia. En trabajos anteriores hemos discutido las limitaciones del modelo fotohistórico que ve en el fotógrafo, en tanto que autor singular, el sujeto central de la expli-

cación histórica, descontextualizando las imágenes y su autoría de las circunstancias en que se produjeron. Esta visión fohistórica puede operar con cierta eficacia explicando el trabajo de autores del siglo XX, cuando se llega a un punto en el que la percepción de las imágenes fotográficas como fruto de un proceso creativo está socialmente admitida. Pero desde luego falsea las condiciones de realidad histórica vigentes en el siglo XIX, momento en el que la imagen fotográfica no se percibía en modo alguno como un *proceso transformador de la realidad* (tal y como hoy se admite desde el ámbito estético) sino como un *espejo de la realidad* en la que el papel del fotógrafo no era *transformar lo real* sino *captarlo con pericia* y de acuerdo a unas normas gráficas de las que fueran partícipes los espectadores.

Esa concepción especular de las imágenes fotográficas se aprecia perfectamente en el influyente libro que el redactor jefe de la revista fotográfica "*La Lumiere*" publicó en 1856 y en el que dedicó un extenso apartado a "la Fotografía histórica" relativa a la guerra de Crimea. Fotografía histórica entendida como una sucesión de escenas para uso de poetas, pintores o narraciones de los historiadores.¹³ Lacan comienza describiendo álbumes de diversos fotógrafos, explicando lo que se ve en las imágenes, pero a medida que el texto transcurre se observa como Lacan deja de ser un espectador distante y lentamente se *introduce* en el espacio fotográfico; imagen fotográfica y escena real se funden y se confunden paulatinamente:

«Estamos sobre esta colina a la cual los ingleses han dado el nombre del bravo general Cathcart, muerto gloriosamente en Inkermann. Ante nosotros, sobre la llanura, las tiendas y las barracas de la división ligera se agrupan, se aíslan o se alinean como los soldados en maniobra. A medida que el punto de vista se aleja, las tiendas se agrupan y forman una verdadera ciudad, llena de movimiento y de animación. Allá y acullá, a lo largo de los senderos, se distinguen soldados caminando en todos los sentidos, caballos en libertad, más lejos destacamentos que se agrupan frente al correo, patrullas que vuelven al cuartel. A más de un kilómetro se percibe una línea regular que se destaca en negro sobre el matiz del suelo. Sí se coge una lupa se ve que esta línea no es otra cosa que un batallón en armas...»¹⁴

En un reciente texto proponíamos una revisión de los conceptos básicos necesarios para la interpretación histórica de las imágenes fotográficas con el fin de utilizarlas como fuentes documentales válidas en el discurso historiográfico.¹⁵ Es decir, las fotografías son también *textos visuales* con la misma validez que las fuentes impresas, las series económicas y cualquier otra evidencia que puede ser utilizada para comprender el pasado. Para que la imagen fotográfica pueda utilizarse adecuadamente en la Historia, es necesario elaborar estudios en los que quede perfectamente definido el papel que jugó la tecnología fotográfica y los múltiples usos en los que derivó. Para ello hay que dejar de repetir lo que dicen algunas interpretaciones que partieron de una comprensión superficial de la invención de la Fotografía. Es preciso visitar los archivos documentales para explicarnos como se percibía esta tecnología en cada momento histórico; que necesidades resolvía y que usos le dieron diversos agentes a lo largo del tiempo. Solo así perderemos el espejismo de que todos los fotógrafos eran artistas desde 1839 hasta hoy, y emergerá una realidad más rica y compleja. Comenzaremos a ver como la imagen fotográfica funcionará en el siglo XIX como un eficaz discurso de poder vinculado al Progreso, como la Ciencia encontrará un auxiliar descriptivo de gran eficacia en las imágenes, lo que permitirá reforzar la creencia en la objetividad positivista; como el retrato ayudará a desarrollar las condiciones de identidad social diferenciadoras de los valores que estaban vigentes en la sociedad tradicional, etc, etc, etc. El fenómeno fotográfico tiene su plaza en la Historia, millones de documentos fotográficos están esperando desde hace mucho a los historiadores, pero para que ese encuentro se produzca es preciso superar las limitadoras visiones fohistóricas que hemos heredado, a la vez que hay que discernir lo que significa cada uno de los discursos que se lanzan sobre las imágenes, ya que, como hemos visto, aluden a cosas diferentes aunque utilicen términos similares.

Estamos ya en disposición de resumir en un cuadro los tres discursos principales existentes sobre las fotografías que hemos heredado del pasado.

II

LA APARIENCIA TEMPORAL DEL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO: ALGUNOS PRINCIPIOS PARA SU ANÁLISIS HISTÓRICO

Establecido ya el marco general en el apartado anterior, vamos a centrar la segunda parte de este texto en el planteamiento de nuevas vías de interpretación histórica a través de los documentos fotográficos basándonos en la apariencia temporal de la imagen, un aspecto que no suele ser resaltado pero que tiene más importancia de la que se le atribuye. Todos y cada uno de nosotros, por influencia del cine tendemos a visualizar el pasado a través de elementos claramente falsificados que no se corresponden más que superficialmente con los datos que se van conociendo a través de la investigación histórica. Sabido es que el cine de ficción solo necesita suministrar apariencias de verosimilitud para que la escena sea creíble. En el caso de las reconstrucciones históricas el cine se sirvió en los primeros tiempos de recreaciones que ya estaban fijadas en el imaginario colectivo y se inspiró para ello en la pintura de historia, un género que, como sutilmente ha resaltado Carlos Reyero en un espléndido estudio, lo que plantea es *"el problema de la imagen como creación de una realidad ilusoria aparentemente verdadera"*.¹⁶ La cuestión se complica aun más en el caso del cine en el que existe una continua tensión entre ficción y documento¹⁷ pero ingenuamente se puede pensar que este no parece ser el caso de la Fotografía, cuyo uso explícito en el siglo XIX es enfrentarse fríamente a la realidad dejando una huella de la escena registrada en el soporte fotográfico.

1.1. El tiempo fingido: la *"reconstrucción"* del pasado y la perturbación del anacronismo

Ante algunas fotografías que nos han llegado del pasado no podemos mantener la idea de que representan *"la realidad"* tal y como era. Viendo, por ejemplo, la serie de imágenes que Luis de Ocharán hizo a principios de este siglo sobre *"El Quijote"* tenemos que introducir una nueva variable como es la recreación artística sirviéndose de la ficción con apariencia fotográfica. Ninguna cámara pudo captar jamás a D. Quijote de la Mancha, al que todos visualizamos hoy como un ser alto, enjuto y delgado. Cuando en los primeros años del siglo Luis de Ocharán reconstruye fotográficamente escenas de *"El Quijote"* con motivo del tercer centenario de la publicación del libro de Cervantes, en la localidad cántabra de Castro Urdiales sus imágenes se asocian inmediatamente con la pintura de historia,¹⁸ los elementos visuales que conforman la escena tienen una apariencia verosímil, como lo tienen los temas de pintura histórica, en los que, para que funcione la ficción, no puede existir en la escena ningún elemento que nos parezca *anacrónico*, como ocurre, por el contrario, en el caso de esta fotografía de estudio aparentemente decimonónica que creó Kodak para anunciar una cámara instantánea en los años setenta. Aquí el anacronismo se usa como un elemento contradictorio que atrapa al espectador y le permite entender la continuidad existente entre los viejos y los nuevos equipos fotográficos. A nadie se le escapa que la foto es actual, la pose implicativa de la modelo no evoca, desde luego, la pose fotográfica del pasado siglo.

De nuevo el descubrimiento de la intencionalidad en la producción de la imagen nos aporta elementos de interpretación del documento fotográfico. Las fotos de Ocharán forman parte de una estrategia más general de reivindicación del pasado histórico tras el desastre del 98. Frente a las glorias que se exaltaban en la tradición decimonónica, los intelectuales que reac-

DISCURSOS TEMPORALES QUE OPERAN SOBRE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

Discurso	Características	Formulaciones principales
LITERARIO	<ul style="list-style-type: none"> ⇨ Proyecta visiones culturales actuales sobre el pasado. ⇨ Evoca un pasado idealizado. ⇨ "Presentismo" en el tiempo interpretativo. 	<ul style="list-style-type: none"> ☞ La apariencia fotográfica del pasado permite la recreación literaria que suele tener un <i>aspecto historicista</i>. ☞ Establece unas <i>convenciones de legibilidad</i> para las imágenes fotográficas antiguas.
SEMIOTICO ¹ (R.Barthes)	<ul style="list-style-type: none"> ⇨ Estudia significados comunicativos en las fotografías. ⇨ Establece una doble percepción temporal en la contemplación de las imágenes. 	<ul style="list-style-type: none"> ☞ Doble presencia en las imágenes fotográficas. (Lo que <i>ha sido</i> y lo que <i>está siendo</i> ante el espectador.) ☞ La imagen fotográfica es un sistema de signos dotados de autonomía estructural que operan a varios niveles. (<i>Punctum</i> y <i>studium</i>, <i>denotativo</i>, <i>connotativo</i>, etc.)
HISTORICO	<ul style="list-style-type: none"> ⇨ La imagen fotográfica se estudia como parte de un <i>complejo cultural extenso</i> en el que debe engarzarse (H^a de la Tecnología, Historia de las Ideas, H^a del Arte, etc.) ⇨ La producción fotográfica es el resultado de una <i>cadena institucional</i> cuya parte visible es el fotógrafo, pero cuyo origen y alcance deben ser puestos en evidencia. ⇨ El <i>tiempo interpretativo</i> se relaciona con los valores vigentes en el momento en que se produjo la imagen. 	<ul style="list-style-type: none"> ☞ La Fotografía es una <i>tecnología</i> que desarrolla <i>múltiples usos</i> en la sociedad de los siglos XIX y XX. (Sociales, científicos, estéticos, comunicativos, etc.) y <i>se adapta a los cambios</i> y necesidades que se suscitan desde su aparición pública en 1839. ☞ La imagen fotográfica es un <i>texto visual</i>, sujeto a una <i>metodología de interpretación histórica</i> compatible con otras fuentes ya validadas. (Documentos escritos, censos, series económicas, etc.)

Quemada, Madrid (1982)

¹.- Se excluye de este análisis a la *semiótica del índice*, posterior a Barthes, defendida por Rosalind Krauss y Philippe Dubois entre otros autores.

cionan tras el 98 encuentran elementos de orgullo en figuras como las de Cervantes quien parecen responder mejor al “alma” nacional. “El Quijote” al igual que tantas obras literarias permite muchas lecturas en función de la sensibilidad del tiempo, pero existe, en el caso de Ocharán una clara vinculación a las interpretaciones que se dieron a comienzos de este siglo y que culminaron con una serie de homenajes a la figura de Cervantes y su obra literaria símbolo de “lo español”. En el caso de la foto de Kodak el elemento que hace funcionar el interés reside en el hecho de que en la cultura del espectador exista el conocimiento previo de que esta compañía creó en 1888 la primera cámara de uso popular rompiendo el monopolio del fotógrafo especialista y segmentando la práctica fotográfica en toma de vistas -que podía hacerlo cualquier persona sin necesidad de grandes conocimientos -y producción técnica que era realizado en una producción a escala en laboratorios industriales atendidos por personal femenino. La fotografía popular fue una variante más de los sistemas capitalistas de producción en cadena que se pusieron a punto en la denominada “segunda revolución industrial”¹⁹ y, de algún modo, lo que la tecnología que Kodak presentaba -por cierto, imitada de Polaroid- cerraba un ciclo al dejar en la manos del aficionado no solo la toma de vistas sino también una facilísima producción de laboratorio de la que se encargaba la propia cámara.

Podríamos mostrar innumerables ejemplos de evocación o reconstrucción de un pasado en los que la fotografía juega un papel diferente al tradicional. La imagen fotográfica no cumple solo una función documental en el que la *veracidad* es su mejor cualidad, existen otros fines que en ocasiones no están explícitos en la propia imagen. Hemos visto una utilidad estético-ideológica en la construcción fotográfica de Ocharán y una utilidad publicitaria en la fotografía de Kodak. En cualquier caso se hace imprescindible averiguar tanto como nos sea posible la intencionalidad inicial para la que se produjo la imagen que estudiamos.

2.2. La apariencia fotográfica ligado a valores temporales específicos

Existen muchos documentos fotográficos que nos permiten ver con mucha facilidad su capacidad de representar en la escena valores vigentes en un tiempo concreto. Precisamente por eso, hay que examinar las imágenes fotográficas más allá de las meras apariencias para entender mejor sus estrategias narrativas.

Un buen ejemplo lo tenemos en esta fotografía tomada en Cantabria a primeros de siglo en la que dos trenes atraviesan un puente mostrando toda la potencia que encierran, abajo a la derecha, a la orilla del río, unas mulas evocan el viejo mundo de tracción animal o “*de fuerza de sangre*” como se decía en la época. El fotógrafo aficionado que tomó esta imagen construyó un diálogo visual entre lo moderno (los trenes humeantes pasando por el puente) que está arriba de la imagen y lo antiguo que se encuentra en la parte inferior de la imagen. Pero uno de los “*indicadores*” de la modernidad en la imagen, curiosamente es un viejo recurso visual que ya tenía la misma lectura para el espectador decimonónico. Me refiero al humo, símbolo visual del Progreso. Comparemos esta fotografía con un grabado publicado en “*La Ilustración*” en 1851 con motivo de la inauguración del ferrocarril de Aranjuez: las locomotoras humeantes exaltan la importancia del momento en el discurso visual de este viejo grabado en madera. Pero ¿como leemos hoy un recurso visual de este tipo? Para nuestra conciencia de espectadores de finales del siglo XX influenciados por el *discurso ecológico* el humo es un elemento perturbador. Ninguna empresa que hoy quiera resaltar su potencia industrial resaltaría esta característica. Hoy los elementos visuales que sugieren *modernidad* pueden ser la automatización y la complejidad electrónica-informática de las instalaciones empresariales. Una complejidad vinculada casi siempre al control del equipo humano. Cada tiempo tiene sus valores que se evidencian en las narraciones fotográficas, porque, como ya hemos señalado en trabajos anteriores, una imagen es, desde el punto de vista histórico, un

texto visual a explorar y descifrar en relación con los valores vigentes en el momento en que fue producido.

2.3. La apariencia temporal y sus condicionantes técnicos

Otro elemento de análisis en la apariencia fotográfica es lo que podríamos denominar el "*tiempo técnico*" o dicho de otro modo, la forma en que se registra una escena como consecuencia de las posibilidades/limitaciones técnicas de la propia Fotografía. Sabemos que del daguerrotipo a la fotografía instantánea hubo un largo trecho en el que la propia tecnología fotográfica fue siendo cada vez más útil y eficaz. Aunque es algo que muy pocos autores han resaltado, hay que decir que la Fotografía durante una gran parte del siglo XIX fue más una esperanza que una realidad tecnológica. No deseo extenderme en este tema ahora pues nos llevaría por un camino extenso aunque muy revelador. Remito a algún texto publicado en el que se ve que a la Fotografía durante varias décadas del siglo XIX le ocurrió lo que hoy le está sucediendo a la *realidad virtual*. Todo el mundo *sabía* que la Fotografía era una tecnología con mucho futuro y unas enormes posibilidades pero durante un tiempo sus usos fueron mas bien discretos y con unas limitaciones evidentes.²⁰

Por tanto no son de extrañar las expectativas que despertó la fotografía instantánea, cuyas nuevas potencialidades fueron rápidamente comprendidas en los años finales del siglo XIX. Así lo hará, por ejemplo, Alphonse Davanne en una conferencia en 1891, donde esbozó las etapas técnicas que hoy están vigentes en la historia de la fotografía. Davanne, al igual que otros autores que en estos años se ocupan del tema, sabe que con la placa seca de gelatino-bromuro ha comenzado una nueva forma de representar en Fotografía: «*todo sujeto móvil o inmóvil puede ser copiado por la Fotografía con un sello de verdad y de autenticidad, que es una de las más preciosas cualidades de este método*», la tecnología fotográfica está desplegando con fuerza toda la potencialidad que desde los primeros tiempos ya se vislumbró pero que necesitaba de un desarrollo técnico que, por fin, ha llegado. Davanné siguiendo un discurso que ha sido muy reiterativo en los años anteriores proclama: «*la Fotografía completa la trinidad de estas maravillosas invenciones que han hecho grande a nuestro siglo y han transformado el mundo. Pero, mientras que el vapor y la electricidad representan las fuerzas mas poderosas y más delicadas puestas a disposición del hombre, la Fotografía toma un papel diferente, y es el de la inteligencia.*»²¹

Hasta el desarrollo de la imagen *instantánea* las imágenes fotográficas tomadas en el exterior o eran muy deficientes o tenían que ser mejoradas con recursos por parte del operador fotógrafo. A lo largo del siglo XIX se toman muchas fotografías en las que la escena ha sido "*congelada*" no por el dispositivo fotográfico sino por la necesidad de posar, que hoy asociamos con la *artificialidad*. El riesgo de no hacerlo son imágenes barridas, registros movidos de personas que aparecen en las escenas, introduciendo lo que ahora denominaríamos "*ruídos*" en el espacio fotográfico.

Los cambios que se van a producir serán de largo alcance y podemos verlos perfectamente reflejados en la construcción de las imágenes fotográficas de las décadas siguientes. Lo que se denomina "*nueva visión*" en Fotografía, y que tuvo su mejor expresión creativa en el período de entreguerras, sólo puede entenderse por una conjunción de circunstancias: por un lado mejoras en la tecnología fotográfica y en el fotograbado, pero también nuevas formas de comunicación social y política, que necesitarán un nuevo modelo informativo, y es ahí donde la veracidad fotográfica aportará un valioso argumento para esta nueva sensibilidad social y cultural que se fragua en el primer tercio del siglo XX alrededor de la sociedad de masas.²²

Por eso es importante entender que hay una fisura entre los modos decimonónicos de

construcción de la imagen fotográfica y los que va a posibilitar la fotografía instantánea. Algo similar está comenzando a ocurrir ahora con la imagen digital que, tal y como ha ocurrido en otros casos históricos, sufrirá un proceso más o menos largo que llevará a nuevas formas de representación visual de la realidad, que serán aceptadas socialmente. Ante algunas de las potencialidades de la fotografía digital (como el hecho de ser una *imagen sin memoria*, es decir sin registro estable y por tanto continuamente modificable) ahora se da una enorme resistencia dada la fuerza de las convicciones que hemos heredado respecto a la naturaleza tradicional de la imagen fotográfica.²³

En este contexto, y entre lo muchos ejemplos que podemos utilizar para estudiar una imagen fotográfica por la propia expresión técnica del tiempo en la escena, quiero mostrar una curiosa fotografía publicada en 1908 en la revista gráfica "*Actualidades*", que reconstruye un accidente con la escenificación visual típica del viejo grabado en madera y de la narración fotográfica decimonónica. Esta imagen se presenta a espectadores que están cambiando sus modos de ver las imágenes, pero ante los que aun son permitidas formas narrativas del siglo XIX. La fotografía informativa está en estos momentos buscando su propio lenguaje una vez que se ha despojado de la vieja protección del grabado en madera. Solo dos décadas más tarde este tipo de "informaciones" fotográficas serán anticuadas para unos espectadores que han educado su gusto visual y conocen nuevas formas de entender la instantaneidad.

3. A modo de breve resumen

El tiempo no es ya para nosotros un concepto lineal que pueda "*expresarse gráficamente por líneas rectas más o menos largas*" tal y como lo concebía Etienne-Jules Marey a finales del siglo XIX cuando publicó sus investigaciones sobre tiempo y movimiento valiéndose de registros fotográficos.²⁴ He intentado explicar como para un historiador *en una imagen existen diversos conceptos de tiempo* que puede descomponerse en capas de significado y cada una de ellas nos puede ayudar a explicar mejor un documento fotográfico. Me sentiría muy feliz si este intento que he acometido y que entiendo solamente como un punto de partida para incursiones mas profundas, despierta en el lector nuevas sugerencias y le permite ensanchar los horizontes de interpretación. No hay duda de que debemos seguir trabajando para que la Fotografía y sus imágenes se incorporen como otro elemento más de la realidad histórica. Esa tarea solo puede ser posible por el trabajo de los propios historiadores en su interrogación a las huellas que el pasado nos ha dejado.

CUADRO II

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DEL "TIEMPO" OBSERVABLES EN UN DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

- I *Apariencia temporal*: La presencia de elementos **anacrónicos** en la escena fotográfica destruye la **sensación de credibilidad**.
 - II Elementos de la imagen que operan como **convenciones** cuya eficacia visual está asociada a **valores culturales** presentes en un tiempo concreto. *Ejemplo: el humo de las chimeneas símbolo del "Progreso"*.
 - III Tiempo "**técnico**": La posibilidad o no de **instantaneidad** decide **estrategias de pose**.
-

NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Anne-Marie GARAT. *Photos de familles*. Ed. Seuil. París 1994.
2. Anne-Marie GARAT. *Op. Cit.* Página 7.
3. Por ejemplo el aspecto sepia o amarillento con que se reproducen las fotos antiguas en algunos libros de fotografía es una convención que indica "antigüedad", aunque sabemos que no todos los registros fotográficos envejecen de ese modo.
4. Enrique FERNANDEZ ITURRALDE. «El Álbum de retratos» En: *El Museo Universal* Madrid 1869.
5. Para entender los cambios que se dan en la percepción del espectador desde el siglo XVIII hasta la actualidad, impulsados por el uso social de diversas tecnologías ópticas es de indispensable lectura el excelente trabajo de Jonathan CRARY. *Techniques of the observer*. Ed. MIT Press. Massachussets 1990. Traducción francesa: *L'art de l'observateur*. Vision et modernité au XIXe siècle. Ed. Jacqueline Chambon. Nîmes. 1994.
6. Roland BARTHES. «Le message photographique» En: *Communications* N° 1. París 1961. Versión española en: LO OBVIO Y LO OBTUSO. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona 1992. 2ª Edición. Páginas 11-27.
7. Roland BARTHES. «Le Message...» *Op. Cit.*
8. «Rhétorique de l'image». En: *Communications* París 1964. N° 4. Páginas 40-51. Versión castellana en *Lo obvio. Y lo obtuso...* *Op. Cit.* Páginas 29-47. En esta traducción falta la imagen del anuncio que utiliza Barthes como modelo de análisis en la revista "Communications".
9. Roland BARTHES. «Rethorique...» *Op. Cit.* Página 47.
10. En 1992, la revista especializada *La Recherche Photographique* publicó las actas del Seminario que bajo el título "Roland Barthes, une aventure avec la photographie" tuvo lugar en París en 1990 y donde se revisó el pensamiento y se extractaron algunas entrevistas de este autor fallecido en 1980 en un accidente de circulación. Véase *La Recherche Photographique* N° 12. Junio 1992. París.
11. Roland BARTHES. *La camera lucida*. Nota sobre la fotografía. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1982.
12. Roland BARTHES. *La camera...* *Op. Cit.*
13. Ernest LACAN. *Esquisses photographiques. A propos de l'exposition universelle et de la Guerre d'Orient*. París 1856. Páginas: 155-183 (Reimpresión facsímil: Ed. Jean Michel Place. Colección Resurgences. París 1986.)
14. Ernest LACAN. *Esquisses...* *Op. Cit.* Páginas 170-171.
15. Véase: Bernardo RIEGO. La Mirada Fotográfica en el Tiempo: una propuesta para su interpretación histórica. En: *Las edades de la mirada*. Mario P. Díaz Barrado (Editor) Universidad de Extremadura. 1996. Páginas: 215-236. Sobre el modelo histórico más extendido en Fotografía en la actualidad: De la «Fotohistoria a la Historia con la Fotografía.» En: *Fotografía y métodos históricos*. Ed. Universidad de Cantabria/Universidad de la Laguna. 1994. Páginas 11-37.
16. Carlos REYERO. *Imagen histórica de España. (1850-1900)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1987. Página 17.
17. Véase de Salvador RUBIO MARCO una interesante propuesta de reflexión sobre esa tensión en: *Las edades de la mirada*. Universidad de Extremadura. Cáceres 1996. Cif. "La imagen de la realidad. Reflexiones sobre la pervivencia del binomio documentalidad/ficcionalidad en la historia de la imagen." Páginas 407-413.
18. Sobre el "Quijote" de Luis de Ocharan véase de Bernardo RIEGO: "Luis de Ocharan's Photographic "Quixote": Between the Spanish Historical Pictorial Tradition and the New Cinematographic Aesthetic" En: *Photography 1900*. Ed. National Museums of Scotland and National Galleries of Scotland. 1994 Edinburgh Páginas 69-73.
19. Como ocurre con tantas otras cosas referidas a la Historia de la Fotografía, la interpretación del fenómeno que

- supone la fotografía popular sólo puede entender de modo satisfactorio en un contexto más extenso. en este caso se trata del desarrollo de nuevas formas de producción industrial aparecidas en el último tercio del siglo XIX. Es imprescindible la lectura de un libro ya clásico que estudia la industria fotográfica y cinematográfica norteamericana. Véase: Reese V. JEKINS. *Images and enterprise. Technology and the American Photography Industry 1839 to 1925*. Ed. Johns Hopkins University Press. Baltimore 1975.
20. Sobre las expectativas y limitaciones de la Fotografía en el siglo XIX véase de André ROUILLÉ: "La Photographie entre controverses et utopies" En: S. MICHAUD, et alli (Ed.) *Usages de l'image au XIXe siècle*. Ed. Créaphis. París 1992. Páginas 249-257. Desde una perspectiva diferente y con datos referentes a la actividad fotográfica española: Bernardo RIEGO. "Réalité, espoirs et apparences. La presence de la photographie dans le cadre culturel Espagnol du XIXème siècle." En: Symposium de la Association Européenne pour l'Histoire de la Photographie. Charleroi (Belgique) 1996. (En prensa)
21. Alphonse DAVANNE. «Inventions et applications de la Photographie» (Conference du 22 Novembre 1891.) Páginas 11-32. En: *Conferences publiques sur la photographie*. Ed. Jean Michel Place. París 1985.
22. Una visión de las transformaciones en la prensa española y el paso del viejo sistema de "prensa de partido" al "periodismo de empresa" con sus consecuencias y cambios en el trabajo ya clásico de Jesús TIMOTEO ALVAREZ. *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema 1875-1883*. EUNSA. Pamplona 1981.
23. Para introducirse en lo que supone la imagen digital existen dos libros a mi juicio de necesaria lectura. En primer lugar, el ya clásico de Fred RITCHIN. *In our own image. The Coming Revolution in Photography*. Ed. Aperture. New York 1990. Una reflexión centrada sobre todo en el mundo informativo. Una visión panorámica del tema digital se encuentra en el desigual libro editado por Martin LISTER. *The photographic image in digital culture*. Ed. Routledge. Londres 1995. Son muy interesantes las reflexiones que Lister hace en el "Introductory essay" Páginas 1-26.
24. Étienne-Jules MAREY. *Le mouvement*. Ed. Masson. París 1894. (Reedición Ed. Jacqueline Chambon. Nîmes 1994. Página 19. Las investigaciones *cronofotográficas* de Marey o las *secuenciales* de Muybrigde remiten al uso de la Fotografía como instrumento científico plenamente aceptado por el método positivista. Si bien el libro de Marey es sobre todo una descripción de su sistema de trabajo, resulta de un gran interés un libro biográfico publicado en Francia que remite a toda la expectación científica de finales del XIX en la que la Fotografía tenía un lugar asegurado gracias a la instantaneidad. Véase: Denis BERNARD. André GUNTHER. *L'instant revé Albert Londe*. Ed. Jacqueline Chambon-Trois. Nîmes 1993.

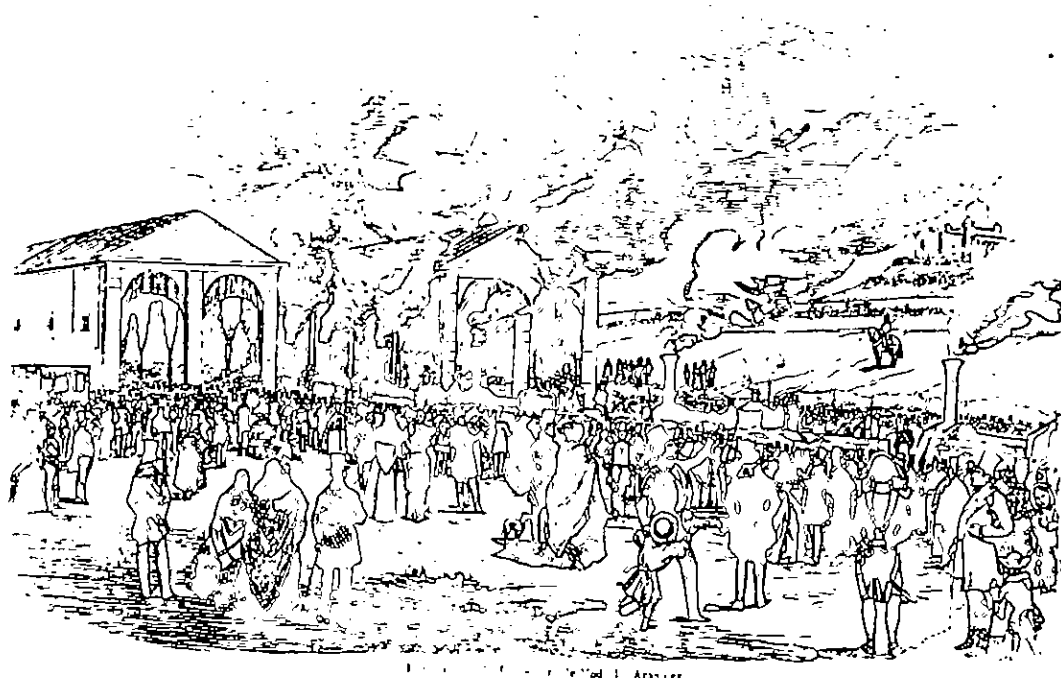


Imagen 1ª. Inauguración del Ferrocarril de Madrid a Aranjuez. *La Ilustración*, Madrid 22-II-1851.

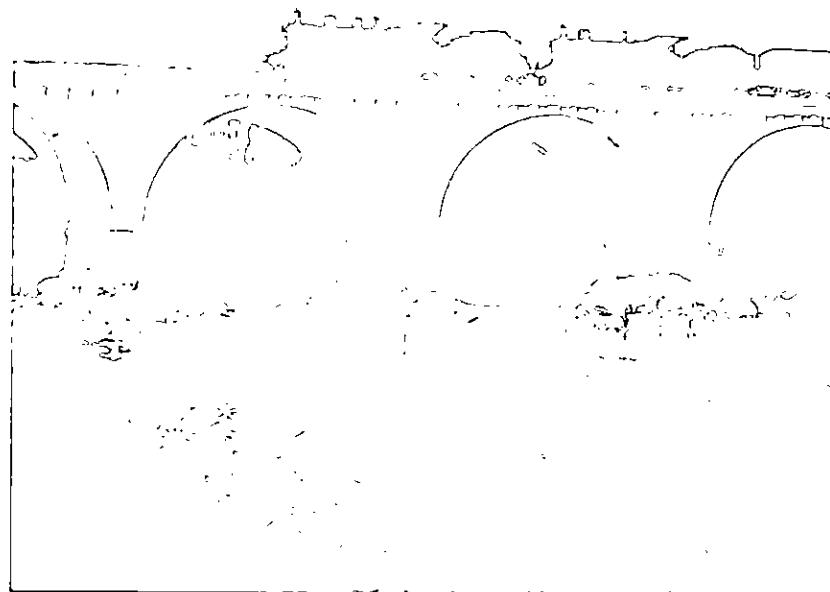


Imagen 2ª. Trenes de mercancías en Cantabria. Ca. 1915. (Colección particular).



Imagen 3ª. Reconstrucción fotográfica para la prensa de un accidente ocurrido en un cuartel de artillería. *Actualidades*, Madrid 1908.



Imagen 4*. Fotografía publicitaria de Kodak.