

La historia a través de la imagen: la fotografía como fuente de memoria

**A história através da imagem:
a fotografia como fonte de memória**

Beatriz de las Heras HERRERO*

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID (ESPAÑA)

RESUMEN

El artículo que se presenta tiene como objeto apuntar una reflexión acerca de la utilización de la fotografía como soporte de memoria fundamental para desarrollar estudios explicativos históricos. Para ello, analizaremos la relación existente entre la Historia y la imagen y los problemas que plantea el uso de la fotografía como fuente para acercarse al pasado. Finalmente propondremos algunas bases para elaborar un método de análisis que debe partir de la transdisciplinariedad, del conocimiento y la consideración de las características particulares de la fuente y de la necesidad

* Sobre a autora ver página 132.

Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “Metodología para el análisis de la fotografía histórica y su utilización en la escritura multimedia”, inscrito en el Programa de Investigación de Humanidades, financiado por la CAM (Ref. CCG06-UC3M/HUM-0849)

de dotar a la fotografía de la capacidad discursiva necesaria para construir discursos visuales que nos permitan recuperar lo pretérito.

PALABRAS CLAVE

Fotografía. Memoria. Estudios Culturales. Transdisciplinariedad. Arqueología de la imagen.

RESUMO

O artigo que apresentamos tem como objetivo apontar uma reflexão acerca da utilização da fotografia como suporte de memória fundamental para desenvolver estudos explicativos históricos. Para tanto, analisaremos a relação existente entre a História e a imagem e os problemas decorrentes do uso da fotografia como fonte para chegar ao passado. Finalmente proporemos algumas bases para elaborar um método de análises que deve partir da transdisciplinaridade, do conhecimento e a consideração das características particulares da fonte e da necessidade de dotar a fotografia da capacidade discursiva necessária para construir discursos visuais que nos permitam recuperar o pretérito.

PALABRAS-CHAVE

Fotografia. Memória. Estudos Culturais. Transdisciplinaridade. Arqueologia da imagem

1 La fotografía como fuente para la Historia

Burke (1997) señaló que:

La función del historiador sería custodiar el recuerdo de los acontecimientos públicos documentados, en beneficio de los actores —para darles fama- y en beneficio de la posteridad —para que aprenda de su ejemplo. Como escribió Cicerón en un pasaje citado frecuentemente (De oratore, II. 36), la historia es la vida de la memoria (BURKE, 1997, p. 65),

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

Partimos de la base de que el hombre es un *hacedor de imágenes* o, en palabras de Gubern (1996), “un homo-pictor”, y si a esto le unimos que el historiador es un *hacedor de memoria*, éste encuentra en lo visual una

herramienta fundamental de trabajo para desarrollar estudios explicativos históricos, trascendiendo una de sus facetas, la de ser una mera ilustración, para desarrollar una vertiente histórico-cultural.

Como fuente compleja que es, por tanto, resulta necesario que el historiador se enfrente a su análisis teniendo en cuenta todos los prismas posibles, para así descubrir información que, en un principio, podría aparecer velada.

Nosotros proponemos la fotografía como fuente histórica, entre otras cosas porque no sólo se presenta como una *extensión del ojo* (la memoria natural piensa en imágenes) sino que lo hace como una *extensión de la memoria*, en tanto que se revela como una de sus funciones (PANTOJA, 2005), de tal manera que opera en nuestras mentes como una especie de pasado preservado. De hecho, algunos expertos como Berger (1998, p. 280) afirman que la fotografía es la memoria misma:

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

Como dijo Bourdieu (2003, p. 52) al hablar de las cinco satisfacciones que aporta la fotografía (la protección contra el paso del tiempo, la comunicación con los demás y la expresión de sentimientos, las realizaciones de uno mismo, el prestigio social, la distracción y la evasión):

(...) la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que aquél se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción.

Por tanto, la fotografía abre un horizonte dilatado para el historiador pues permite “convertir el recuerdo en una forma de conocimiento” (DÍAZ BARRADO, 1998, p. 88) y elevar a la categoría de histórico un instante (con alto contenido de memoria, de evidencia y de autenticidad) que fue concebido, o aparentemente concebido, como anecdótico.

Es en este punto en el que proponemos, siguiendo el impulso iniciado en España por Antonio Rodríguez de las Heras, que el historiador se desprenda de una concepción tradicional del uso de las fuentes en la que lo visual se considera un soporte de información histórica secundario. De este modo, abandonaríamos el recelo que existe a la hora de considerar la imagen como una fuente primaria de investigación y dejaríamos de relegarla a ser el mero ilustrador de otras. Algunos teóricos han reflexionado sobre el porqué de esta situación de desconfianza a la hora de trabajar con lo visual, señalando dos razones básicas. Por un lado, por la atadura del hombre a la tradición escrita como forma de transmisión del saber, y por otro, derivada de la anterior, porque el investigador encuentra dificultades para trabajar con una fuente cuyo estudio, aún hoy, se encuentra en proceso de creación teórico-metodológica. Por tanto, resulta del todo necesario establecer metodologías adecuadas de análisis.

En primer lugar debemos tener en cuenta que la relación que se establece entre la imagen y la Historia puede analizarse, al menos, desde seis perspectivas: i) la imagen como fuente de análisis de la Historia; ii) la imagen como elemento manipulador de la Historia; iii) la Historia como manipuladora de la imagen; iv) la imagen-ficción como anticipo del acontecimiento; v) la imagen como elemento catalizador del descubrimiento del pasado; vi) la imagen como fuente de otra fuente visual. Para desarrollar cada uno de estos seis vínculos emplearemos ejemplos visuales que apoyen nuestra hipótesis de trabajo.

La primera relación, la más común, se produce cuando una fotografía, fija o en movimiento, analógica o digital, permite que el historiador acceda a cierta información sobre acontecimientos, sucesos, personajes, colectivos, usos o costumbres. Con el paso del tiempo, *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* (*La salida de los obreros de los talleres de Lumière en Lyon Monplaisir*), una película rodada en tres días durante el año 1895, se ha convertido en un documento histórico de 15 minutos de duración con un gran valor para entender el trabajo en las fábricas a finales del siglo XIX.



Figura 1

La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir
(Auguste y Louis, 1895)

La segunda relación tiene que ver con la falsificación que de la imagen se realiza para modificar lo realmente acontecido, es decir, la imagen como elemento manipulador de la Historia. Este “retoque” fotográfico puede producirse en dos momentos diferentes: *a priori*, si el fotógrafo recrea la realidad para obtener una imagen determinada, o *a posteriori*, si la manipulación se produce en el proceso de revelado, tras la toma fotográfica.

Uno de los ejemplos más conocidos de falsificación de lo pasado a través de la recreación de una escena, y, por tanto, producto del retoque *a priori*, es esta imagen que constantemente se emplea para ilustrar la toma del Palacio de Invierno de San Petersburgo durante la Revolución Rusa.



Figura 2

(KING, 1997, p.32)

Esta fotografía no fue tomada el 9 de enero de 1905, fecha en la que se produce el asalto al palacio, sino que se trata de una instantánea del rodaje de la película *Devyatoe Yanvarya (9 de Enero)*, dirigida por Vyacheslav Viskovsky en 1925.

En cuanto a la manipulación realizada *a posteriori*, el primer dirigente político en emplear el retoque fotográfico fue Vladimir Lenin, quien sabía de la conveniencia de determinados arreglos para mostrar una imagen más favorecida, tal y como afirma Jrushchova (2003, p.10):

Como rusa, sé bien lo que es reescribir la historia. La Unión Soviética se pasó un siglo retocando las verrugas que tenía Lenin en la nariz, maquillando las estadísticas de las cosechas y haciendo que el moribundo Yuri Andropov pareciera menos cadavérico.

Sin embargo, el gran especialista en trucar fotografías para mostrar aquello que quería mostrar fue su sucesor, Iosef Stalin. Ejemplo paradigmático y sobradamente conocido es el de la eliminación en las imágenes oficiales de Nikolái Yezhov. Cuando este se convirtió en un personaje incómodo, el líder ruso ordenó suprimir su figura de las fotografías con la intención de eliminarle de la historia. Más curioso resulta el siguiente caso, en el que Stalin, intentando hacer desaparecer el recuerdo de antiguos aliados ejecutados durante su régimen, les suprime del testigo visual, que es la fotografía, con un objetivo claro: impulsar su carrera política.



Figura 3
(KING, 1997, p.104)



Figura 4
(KING, 1997, p.105)



Figura 5
(KING, 1997, p.106)



Figura 6
(KING, 1997, p.107)

En la fotografía original, que se presenta en la Figura 1 y que fue tomada en Leningrado en el año 1926, Iosef Stalin está acompañado de Nikolai Antipop (hombre de confianza de Molotov), Serguei Kirov (primer secretario del partido en Leningrado) y Nikolai Shvernik (secretario del comité central). Estos compañeros de viaje van desapareciendo del retrato según se convierten en enemigos del régimen. A través de estas cuatro imágenes podríamos explicar la evolución del gobierno de Iosef Stalin.

Otro caso paradigmático es el de Mao Tse-Tung, máximo dirigente de la República Popular China, quien, de la misma forma, eliminó de las fotografías figuras que le resultaban, con el paso de los años, molestas. Es el caso de esta imagen en la que, después de las purgas políticas de la Revolución Cultural, Peng Chen (cabeza visible de la llamada banda negra de seguidores de la vía capitalista y alcalde de Pekin) desapareció.

**Figura 7**

(FONTCUBERTA, 1997, p.180)

**Figura 8**

(FONTCUBERTA, 1997, p.181)

La tercera relación entre la Historia y la imagen, es la de la historia (entendida como el paso del tiempo) como manipuladora de la imagen. Habitualmente los historiadores emplean una fotografía de Vladimir Lenin dirigiéndose a las masas el 5 de mayo de 1920 acompañado del revolucionario León Trotski, como ejemplo de manipulación fotográfica. Afirman que años después de la toma de la imagen, coincidiendo con la destitución como comisario de Guerra, la expulsión del partido y la deportación a Kazajistán del colaborador ruso, el gobierno de Iosef Stalin, eliminó su figura. Figura que, afirman, desaparece del lateral derecho de la imagen.

**Figura 9**

KING, 1997, p.65)



Figura 10

(KING, 1997, p.67)

Sin embargo, si comparamos las dos instantáneas y prestando atención a los pormenores (como la posición del cuerpo de Vladimir Lenin, el estrado desde el que se dirige al pueblo o algunos detalles de la fachada del edificio que aparece en segundo plano), se puede observar como la manipulación se produce por parte de los historiadores cuando afirman que se eliminó la figura del político y teórico revolucionario soviético, puesto que no se trata de la misma fotografía¹.

La cuarta relación, la imagen como anticipo del propio acontecimiento histórico, se refiere a la fotografía ficción. En algunas ocasiones la imagen, a través del ingenio de los fotógrafos o cineastas, ha conseguido preludiar el propio acontecimiento histórico, imaginándose a través de una cámara cómo sería. La película de George Méliès *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*), primera muestra de cine ciencia-ficción, anticipa, de una manera muy *naïf*, en el año 1902 la llegada del hombre a la Luna, acontecimiento que no se produciría hasta el 21 de julio de 1969 a bordo del Apolo 11.

La quinta relación sitúa a la imagen como elemento catalizador del desarrollo histórico. En algunas ocasiones, una fotografía o película ha ayudado

¹ Esto no significa que la imagen de León Trotski no desapareciera de las fotografías oficiales en las que acompañaba a Lenin, de hecho, la imagen de la Figura 10 está manipulada pues ha desaparecido no sólo Trotski, sino también Lev Kámenev. Pero no se trata de la misma fotografía que se muestra en la Figura 11.

a avanzar en la investigación de un acontecimiento o suceso del pasado. James Cameron empleó el buque Akademik Mstilav Keldysh y los submarinos Mir I y Mir II para realizar las tomas subacuáticas del Titanic, barco hundido el 14 de abril de 1912 y que sirvió de inspiración para la película estrenada en 1997. Aunque una expedición científica franco-norteamericana dirigida por Rober Ballard descubrió y fotografió, el 1 de septiembre de 1985, los restos del naufragio del trasatlántico, no se obtuvieron imágenes en movimiento, de alta calidad y que mostraran un recorrido por el barco, hasta la inversión realizada por el cineasta canadiense a finales de los años 90. En este caso, el deseo del director de tomar estas imágenes, ofreció la oportunidad a los investigadores de acercarse con más detenimiento a uno de los sucesos que más conmocionó al mundo a principios del siglo pasado.

La última relación que hemos señalado, es la que convierte a la imagen en fuente histórico documental para otra fuente visual. El 6 de junio de 1944, Robert Capa acompañó a un grupo de soldados norteamericanos durante su desembarco en las playas de Normandía, con la intención de tomar imágenes para la revista *Life*. Las conocidas como *The Magnificent Eleven*².

Este conjunto de fotografías se convirtió en fuente documental básica para que en 1998 Steven Spielberg recreara la historia en la película *Saving Private Ryan (Salvar al Soldado Ryan)*, cuya escena del Desembarco de Normandía se considera una recreación exacta de la acción bélica ejecutada por las fuerzas aliadas durante la II Guerra Mundial. Por lo tanto, las fotografías de Robert Capa son una fuente visual fotográfica sirviendo de fuente histórico-documental para una película que, al mismo tiempo, se ha convertido en un documento de gran valor para recrear el acontecimiento.

Una vez abordada la cuestión de la relación existente entre la imagen y la Historia, es el momento de profundizar en los problemas con los que se enfrenta el historiador que emplea lo visual como fuente para acercarse

² Robert Capa enviaba los carretes a un laboratorio londinense con la intención de que su ayudante, Denis Banks, revelara y enviara el resultado a la revista *Life*. El proceso debía hacerse de manera muy rápida debido a que los carretes llegaban a la capital británica con más de un día de retraso desde la fecha de la toma, y además porque Capa era el único corresponsal gráfico desplazado a la zona. El nerviosismo del momento y el interés por acelerar el proceso hizo que el ayudante de laboratorio secara las fotografías a una temperatura demasiado elevada provocando que la emulsión se derritiera y solo se pudieran salvar once de las cuarenta fotos que tomó el fotógrafo. A este conjunto se le llamó "*The Magnificent Eleven*".

al pasado: la subjetividad, la fuerza de persuasión y la dificultad a la hora de elaborar un discurso.

2 Subjetividad, fuerza de persuasión y discurso. Tres elementos clave

La fotografía resulta un documento subjetivo en tanto que el acto fotográfico debe vincularse directamente con lo que rodea al fotógrafo y a los sujetos o elementos fotografiados. Este aspecto está directamente relacionado con el hecho de que el fotógrafo capta un instante de un espacio seleccionando entre un conjunto de posibilidades, por lo que retrata un enfoque de una realidad pasada y muestra un punto de vista subjetivo que puede condicionar la mirada del lector. Como afirma Pierre Sorlin, “toda imagen es una figuración” (2004, p.14). Sin embargo, esta característica no es atribuible exclusivamente a las fuentes visuales, ya que todo documento histórico debe ser interrogado y contextualizado.

Veamos el siguiente ejemplo: mujeres regresando a sus hogares en Madrid tras el estallido de una bomba lanzada por la aviación enemiga durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Las dos imágenes representan una misma acción: la visita de mujeres a sus casas tras un bombardeo. Sin embargo, el enfoque es diferente. Mientras en la Figura 11 (sellada por el Servicio de Propaganda del Servicio Fotográfico del Ministerio de Exteriores) se retrata a una mujer abatida sobre las ruinas en el barrio de Tetuán de las Victorias (Madrid), en la Figura 12 (sellada por el fotógrafo P. Luis Torrents) el retrato muestra una actitud diferente de un grupo de mujeres y niños ante ese mismo hecho. En esta imagen el grupo no se sienta a contemplar el resultado de los proyectiles lanzados por la aviación facciosa, sino que intenta recuperar aquellos enseres que pueden ser útiles en su nueva residencia. Si ampliamos el estudio al conjunto de fotografías que se conservan en el Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional, podemos observar como la totalidad de fotografías de madrileñas que están selladas por los fotógrafos *oficiales* (entendiendo por *oficial* aquel que trabaja para una institución política o sindical) responde al prototipo de mujer pasiva, víctima de lo que ocurre, mientras que las fotografías tomadas por los fotógrafos *oficiosos* (aquellos que trabajan para las distintas casas de fotografía de Madrid y de otras localidades) muestran la imagen de una mujer combativa que lucha

contra la sublevación desde la retaguardia.



Figura 11

(Biblioteca Nacional, España. Carpeta 78, Sobre 3)



Figura 12

(Biblioteca Nacional, España. Carpeta 81)

El motivo podría ser el siguiente: la imagen de la mujer de costumbres abatida que se retrataba en carteles, documentales y fotografías tomadas por las autoridades antifascistas resultaba más exportable para mostrar al mundo las siniestras consecuencias de la sublevación militar, que la imagen de una mujer que intentó acomodarse a las exigencias impuestas por el estallido del conflicto.

En este caso los fotógrafos muestran dos caras de una misma realidad, ya sea de manera consciente (si la toma se realiza por encargo de la autoridad competente) o inconsciente (si la selección de determinadas fotografías se hace con posterioridad a la toma), de tal modo que la plasman como ellos la ven pero con una intencionalidad diferente en cada caso.

El tema de la subjetividad no solo afecta al momento de la toma, sino que se hace extensivo a la interpretación que el lector de la imagen hace de ella. Pongamos un ejemplo de diferentes lecturas de una misma fotografía: el famoso trabajo de Yevgeny Khaldei, *Soldiers raising the flag of Soviet Union on the roof of Reichstag building*, en el que se muestra la toma del Reichstag en el mes de mayo de 1945 por parte de un soldado del Ejército Rojo. Esta imagen se entendió, en aquel momento, como un símbolo del final de la II Guerra Mundial.



Figura 13
(GARIBALDI, 1991, p.209)

Sin embargo, hoy en día, esa misma fotografía se ha convertido en el emblema del inicio de la expansión comunista en la Europa del Este. Es decir, que la misma imagen tiene un significado diferente en lectores de distintas épocas. Esto se debe a lo que Jean-Marie Schaeffer (1990, p.81) llama *saber lateral*, es decir, el conjunto de informaciones que no se desprenden de la propia fotografía y que el lector añade a través de su experiencia:

(..) la recepción de las imágenes depende esencialmente de nuestro saber sobre el mundo, siempre individual, diferente de una persona a otra, y carente de cualquiera de los rasgos de una codificación.

El segundo problema al que debe enfrentarse el historiador que emplea lo visual como fuente de memoria, tiene que ver con la FUERZA DE PERSUASIÓN de la imagen. Como decía Abraham Moles (1991, p.186):

(..) al dirigirse a la sensibilidad, la fotografía está dotada de una fuerza de persuasión, conscientemente explotada por los que la utilizaban como medio de manipulación.

De ahí que el análisis de lo visual deba tener en cuenta este poder evocativo y codificado. Recordemos que la fotografía se adhiere a la realidad aunque nunca deja de ser una representación de esa realidad. Esa fuerza de persuasión de la que hablamos se debe a la *fidedignidad* (KOSSOY, 2001, p.79) que, *a priori*, se le atribuye a la fotografía debido al nivel de credibilidad que ha disfrutado desde sus orígenes. Incluso algunos estudios hablaron de su *naturaleza objetiva* (BAZIN, 1979, p.145), hoy cuestionada:

Más allá de cualquier objeción que nuestro espíritu crítico pueda ofrecer, estamos obligados a aceptar como real la existencia de los objetos reproducidos, efectivamente representados, colocados delante nuestro, vale decir, en el tiempo y en el espacio.

Lo que la fotografía, excepto en el caso de manipulaciones en el montaje, muestra es real (estuvo en el punto de mira de la cámara del fotógrafo) pero el historiador debe analizar si esa realidad fue recreada o no, o si esa toma de lo real, al descontextualizarse, deriva en una interpretación diferente.

Podríamos emplear numerosos ejemplos sobre la supuesta recreación de las imágenes (de hecho podríamos remitirnos a alguno de los ya comentados, como el de la toma del Palacio de Invierno durante la Revolución Rusa) pero vamos a rescatar, quizás, uno de los más controvertidos y del que, finalmente, se ha demostrado su no recreación: la fotografía tomada por Robert Capa en Cerro Muriano durante la Guerra Civil Española.



Figura 14
(*Vu*, Paris, 23/09/1936)

Esta instantánea (a la que se le conoce como *Death of a Loyalist Soldier* o *Falling Soldier*) fue tomada por la cámara Leica III del fotógrafo el 5 de septiembre de 1936, y desde el mismo momento de su publicación en la revista francesa *Vu*, se especuló sobre la posibilidad de ser fruto un montaje por parte de su autor. La controversia finalizó en el año 1996 cuando se descubrió la identidad del miliciano fotografiado: se trataba de Federico Borell García, conocido como *Taino*, un tejedor de 25 años, activista de Juventudes Libertarias desde 1932 y que, al estallar la guerra, se alistó en las Milicias de Alcoy. Se comprobó que este hombre murió en Cerro Muriano el 5 de septiembre, desestimando la idea de la manipulación o recreación de la realidad.

En el caso de la imagen en movimiento, esa fuerza de persuasión se hace mayor. Pongamos, de nuevo, un ejemplo. En 1990 la opinión pública norteamericana es convencida para apoyar la intervención de los Estados Unidos en la Guerra de Golfo a través del montaje de una historia que es difundida por televisión. Una adolescente (una supuesta enfermera) afirmaba haber sido testigo de cómo los soldados irakíes asesinaron a 50 niños en un hospital de Kuwait. Mientras la joven narraba lo que supuestamente había visto, se mostraba la imagen de una sala de incubadoras totalmente destrozada y una fosa en la que, supuestamente, fueron a parar los cuerpos de los bebés. Esto hizo que, de manera inmediata, el pueblo norteamericano se posicionara a favor de la intervención y que organismos internacionales, entre otros la O.N.U., apoyaran esta decisión. Nadie puso en duda el argumento de la joven hasta que se descubrió que era la hija del embajador de Kuwait en EE.UU. y que nunca estuvo en el hospital. En este caso, y al tratarse de una secuencia en movimiento y en la que se podía rescatar la declaración de los implicados, la sensación de veracidad del espectador se multiplicó, hasta tal punto que no se puso en duda que el testimonio manipulaba la realidad.

El tercer problema, ya mencionado con anterioridad, al que debe enfrentarse el historiador se refiere al hecho de que la imagen no ha logrado conformar un DISCURSO elaborado y penetrante como el que ha alcanzado la palabra a través del libro (DÍAZ BARRADO, 1998, p. 18), por lo que foros internacionales de discusión y publicaciones como la que el lector tiene en sus manos son imprescindibles para reflexionar sobre el tema y ahondar en cuestiones metodológicas que nos permitan, con el paso del tiempo, concretar las “expresiones” y las “reglas del juego” de ese “discurso”.

3 La fotografía como fuente de conocimiento histórico. Una aproximación metodológica

El punto de partida será trabajar el soporte visual como instrumento, y no como objeto a analizar, es decir, recomponer la historia *desde* o *a través* de la imagen (no realizar una historia *de* la imagen), con la intención de descubrir

no sólo lo que se ve, sino lo que se muestra oculto tras una mirada apresurada. Por tanto, hacer historia *de* la fotografía sería estudiar el proceso de evolución del medio, mientras que hacer historia *a través* de la fotografía consistiría en acercarse a ese medio como elemento de conocimiento visual del pasado. Al margen de esta distinción, lo cierto es que ambos estudios deben relacionarse para obtener un mejor resultado, pues es necesario que el historiador domine la situación, usos y costumbres del fotógrafo, los gustos estéticos de la época y la técnica fotográfica del momento, para poder extraer información de las fotografías que podría aparecer, en un primer momento, encubierta. Por tanto debe existir una retroalimentación entre estas dos líneas de investigación, de tal manera que la *historia de la fotografía* sirva de base para realizar un análisis en profundidad del porqué se toman determinadas imágenes (teniendo en cuenta aspectos como el trabajo del fotógrafo, las herramientas técnicas empleadas, etcétera.), y que la *historia a través de la fotografía* de un determinado período y contexto sirva como fuente que alimente la *historia de la fotografía* a través de la propia producción fotográfica.

A partir de este momento debemos tener en cuenta que el estudio que se enfrenta debe partir de una perspectiva transdisciplinar, más que interdisciplinar, por lo que resulta necesario que la Historia se relacione con disciplinas como la Comunicación Visual afrontada desde la Semiótica, la Filosofía de la Imagen, la Sociología o la Psicología de la Percepción. Sin embargo, no basta con la mera yuxtaposición acumulativa de disciplinas ya existentes, sino que el historiador debe crear su propio método analítico para afrontar el estudio de la fotografía como fuente de conocimiento científico.

El estudio debe considerar la imagen como un documento histórico portador de múltiples significados, además de tener en cuenta su naturaleza de fragmento y de registro documental, por lo que se hace necesario analizar el momento histórico circunscrito al acto de la toma y de registro.

Además, se debe realizar tanto un análisis técnico como un análisis iconográfico que tenga en cuenta cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación: desde el autor (el fotógrafo), pasando por el lector (el espectador), el contexto y los filtros que rodean al acto de la toma y de recepción.

Finalmente, nuestro análisis debe tratar la imagen, como señala Antonio Rodríguez de las Heras, como un hallazgo arqueológico: es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden al estudioso apreciar el documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan informaciones que en él se contienen, para, finalmente, engazarlos con otras teselas de información que nos permitan re-construir ese pasado a modo de mosaico. Hablamos de arqueología porque se trabaja con fragmentos de tiempo, porque se estudia cada uno de ellos para su identificación (determinando el tiempo o momento de registro, el espacio o lugar, los elementos que contiene y el autor del trabajo) y porque se relacionan con la intención de reconstruir un lugar, un suceso, un acontecimiento.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que la fotografía se diferencia del resto de las fuentes que emplea el historiador por tres cuestiones básicas: muestran el propio pasado en su contenido gracias a su verismo o fidedignidad iconográfica, contienen dos tipos de informaciones (la de su propia génesis o realización y acerca de una realidad espacio-temporal del pasado), y muestran un doble testimonio: nos aportan tanta información de lo retratado como del fotógrafo que retrata, puesto que registra siguiendo la visión del mundo de su operador, y, por tanto, representa también la creación de un testimonio. De este modo, la apariencia de objetividad de la fotografía enmascara, en algunas ocasiones, omisiones intencionadas, incorporaciones, manipulaciones y persuasiones.

El objetivo final del trabajo del historiador con las imágenes será dotarlas de la capacidad discursiva necesaria para poder construir discursos visuales a través del ensamblaje de varios instantes. De este modo superará el instante, el que aporta un único fragmento de memoria, para recrear un proceso narrativo visual que le permita la recuperación de la memoria colectiva. Este trabajo correspondería a la última fase del estudio que debe afrontar el historiador con las fotografías: el estudio *global* de una selección fotográfica. Antes, deberá enfrentarse con otras cinco fases esenciales de lectura e interpretación de lo visual: *heurística* (estudio de la localización y selección de las fuentes), *del proceso* (estudio de aspectos como las condiciones de trabajo de los fotógrafos), *técnica* (estudio descriptivo de la naturaleza del documento fotográfico), *iconográfica* (estudio descriptivo cuyo objetivo

es investigar acerca de los elementos icónicos de cada imagen), e *iconológica* (estudio que busca profundizar en el significado de la fotografía).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, A. The ontology of the photographic image. In: **The camera viewed writings on twentieth-century photography**. Nueva York: Dutton, 1979.

BERGER, J.; MOHR, J. **Otra manera de contar**. Murcia: Mestizo, 1998.

BORDIEU, P. **Un arte intermedio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BURKE, P. **Formas de historia cultural**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

DÍAZ BARRADO, M. Imagen y Tiempo Presente. Información versus memoria. In **Historia del Tiempo Presente. Teoría y Metodología**. Mario P. Díaz Barrado (coord.). Salamanca: Universidad de Extremadura, 1998.

FONTCUBERTA, J. **El beso de Judas. Fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997

GARIBALDI, L. **Un Siglo de Guerra**. Barcelona: Librería Universitaria, S.L. Ediciones, 1991

GUBERN, R. **Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto**. Barcelona: Anagrama, 1996.

JRUSHCHOVA, N. Stalin y el recuerdo. **El País**, Madrid, 05/03/2003.

KING, D. **The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia**. Nueva York: Metropolitan Book, 1997

KOSSOY, B. **Fotografía e Historia**. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2001.

MOLES, A. **La imagen**. México: Trillas, 1991.

PANTOJA, A. **Memoria en soporte digital. La Transición a la democracia en España**. [Tese de doutorado em Historia]. Universidad de Extremadura, 2005.

SCHAEFFER, JM. **La imagen precaria del dispositivo fotográfico**. Madrid: Cátedra, 1990.

Recibido 16/11/2008.
Aprobado 15/03/2009.

SOBRE EL AUTOR

Beatriz de las Heras es Profesora Ayudante en el Área de Historia Contemporánea del Departamento de Humanidades: Lingüística, Literatura, Historia y Estética de la Universidad Carlos III de Madrid (España). Es Directora de las Jornadas de Historia y Cine de la Universidad Carlos III de Madrid, Sub-directora del Congreso Internacional de Historia y Cine que se organiza en España cada dos años y Coordinadora del Proyecto Kairos, financiado por el Ministerio de Educación, Política Social y Deporte. Ha realizado estancias de investigación en la Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC en Roma (Italia), la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (Argentina) y la Universidade Federal da Bahia (Brasil). En la actualidad prepara una monografía sobre un conjunto fotográfico inédito del Madrid de la Guerra Civil Española y la biografía del fotógrafo español Chema Madoz. Tema de investigación: Su trabajo gira entorno a la fotografía como documento de memoria para acercarse al pasado y sus posibilidades dentro del entorno digital. E-mail: bheras@hum.uc3m.es