

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y ETNOGRÁFICO: UNA EPISTEMOLOGÍA

Emilio Luis Lara López

(Doctor en Antropología)

emijaen@yahoo.es

Resumen: Las fotografías son unos excelentes documentos visuales para la Historia del Arte, la Historia Contemporánea y la Antropología. Sin embargo, hasta ahora, son muy pocos los estudios que tienen a la fotografía como principal fuente histórica y antropológica. Por eso, es indispensable construir una teoría y una metodología útiles para que los investigadores puedan realizar unos trabajos basados en la fotografía.

Abstract: The photography's are some excellent visual documents for the History of the Art, the Contemporary History and the Anthropology. However, up to now, they are very few the studies that have to the picture like main historical and anthropological source. For that reason, it is indispensable to build a theory and an useful methodology so that the investigators can carry out some works based on the picture.

Palabras clave: historia de la fotografía, arte, antropología, documentación
history of the photography, art, anthropology, documentation

1. La fotografía como fuente histórico-artística y etnográfica

Desde hace muy pocos años –en torno a un lustro aproximadamente-, la fotografía, en tanto en cuanto documento histórico-artístico, se está incorporando lentamente a las investigaciones académicas (Lara López, 2003), pues se considera que constituye una fuente visual crucial para afrontar determinados estudios relacionados con el terreno de Clío. No obstante, antes de considerar la fotografía como venero del conocimiento histórico, se desarrolló una bibliografía fotohistórica: la historia misma de la fotografía –invento que, a partir de 1839 se desarrolla con enorme fuerza-, la reconstrucción de su evolución técnica, el trabajo de los primeros fotógrafos profesionales y los temas abordados por ellos, las relaciones entre esos operadores profesionales y la estructura sociopolítica, el anclaje y ensamblaje de la fotografía con modelos pictóricos, los viajes de los fotógrafos por la geografía hispana al servicio de intereses políticos, el asentamiento en las ciudades de profesionales de la cámara y la apertura de gabinetes, la eclosión a nivel nacional de estudios regentados por fotógrafos locales, la popularización y democratización del retrato de estudio, el desembarco en el mundo fotográfico de *aficionados*, etc., etc. Esta surtida bibliografía de la fotografía, esta fotohistoria española, nace y crece a partir de 1980, por lo que, una vez hecha, y bien hecha en muchos casos esa historia de la fotografía, es cuando, definidas las características de las imágenes fotográficas, y establecidos los conatos de unos métodos de análisis específicos de las fuentes visuales, diferentes a los de las fuentes escritas, urge insertar la fotografía en el capítulo de las fuentes informadoras históricas, y ello para enriquecer el modo de historiar.

Este proceso previo de la fotohistoria que es historiar los pasos de la fotografía desde 1839 hasta las primeras décadas del s. XX, no es algo baladí, sino necesario, pues sólo conociendo en profundidad la historia del fenómeno fotográfico, puede acometerse la tarea de utilizar las fotografías como documento histórico *per se*. Estos estudios fotohistóricos, como si usásemos un zoom, abarcan un campo que va desde el nivel general, es decir, internacional, hasta el particular: el local. Los análisis fotohistóricos, de gran rigor científico en no pocas ocasiones, se focalizan en diferentes países, pues estudian la historia de la fotografía de cada país, siendo España un ejemplo, al existir fotohistorias centradas en las comunidades autónomas, así como en las provincias y localidades.

En los años 30 del s. XX, en EEUU se produce un viraje entre los historiadores de la fotografía, que dejan de ver única y exclusivamente la fotografía como técnica, y como tal se reconstruía la historia de esa técnica inventada y desarrollada en el XIX, y los investigadores norteamericanos pasan a apreciar el valor, la importancia en sí de las imágenes y de los autores que manejaban la cámara. Esa escuela historiográfica norteamericana en la que Newhall y Gernsheim fueron los adalides, logró que la fotografía, en tanto en cuanto técnica e imágenes concretas, haya alcanzado unas cotas elevadas de valor cultural, sobre todo artístico, aceptado socialmente, posibilitando que haya instituciones en un gran número de países, que fomenten la conservación y difusión del patrimonio fotográfico (Riego, 1996: 98), permitiendo la formación de historiadores expertos en esa materia. La escuela historiográfica estadounidense comentada centrará su esfuerzo en la valoración de los autores de las fotografías y en establecer una periodización de la técnica fotográfica, esto es, las distintas etapas y el tipo de imágenes producidas en los siglos XIX y XX: etapa del daguerrotipo, etapa del colodión húmedo, etapa del gelatino-bromuro, etc.

Historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900 (1981), de Lee Fontanella, es una pieza de referencia para los fotohistoriadores en ciernes, pues, adhiriéndose a la escuela historiográfica de Newhall, vertebrada a nivel nacional el fenómeno fotográfico, ilustrando el libro con una copiosa colección de imágenes del s. XIX, algunas de ellas de una extraordinaria belleza y de innegable impacto visual, rescatadas en su mayoría de los fondos, en esa fecha pendientes de catalogación, de la Biblioteca Nacional. Al hilo de esto, en 1989, con motivo de cumplirse 150 años de la invención de la fotografía, pues el primer daguerrotipo data de 1839, para conmemorar la efeméride, la Biblioteca Nacional catalogó sus fondos fotográficos, organizó una exposición y editó un catálogo.

La animosidad de Fontanella le lleva a coordinar, en 1986, un Congreso Nacional sobre Historia de la Fotografía en España (1839-1986), publicándose las comunicaciones y conformando un puzzle de la fotohistoria de todas las comunidades autónomas, así como un banco de datos y un índice de fotógrafos, tanto profesionales como *amateurs*. Asimismo, es significativa la labor realizada por el investigador Gerardo Kurtz a la hora de inventariar y catalogar fondos fotográficos del s. XIX y de poner las piezas básicas de la historia de la fotografía decimonónica española.

En la década de 1990, un puñado de historiadores acomete diferentes estudios centrados en la fotografía como documento histórico que cimentarán las investigaciones posteriores. Entre dichos profesores, hay que peraltar las figuras de Juan Miguel Sánchez Vigil, Asunción Domeño, Javier Piñar Samos, Carmelo Vega, y, fundamentalmente, Bernardo Riego, quien dará a conocer unos artículos y libros de altos vuelos científicos.

2. La urgencia de trascender la fotohistoria

El vocablo fotohistoria constituye una especialidad historiográfica, pues fuera del mundo de la fotografía no tiene vigencia, que centra su análisis en los fenómenos puramente fotográficos, lo que puede aparejar que éstos, y de hecho en multitud de ocasiones lo hace, resulten a la postre sobredimensionados, descontextualizados de problemáticas históricas complejas (Riego, 1996: 104), pues un fotohistoriador reconstruirá la intrahistoria de una fotografía en concreto, así como la técnica empleada, la biografía de su autor, describirá la temática reflejada y valorará estéticamente el resultado. Pero para un historiador, este análisis, si bien no innecesario, ya que es menester realizarlo a priori, es incompleto, porque ha de incardinar esa fotografía en unas coordenadas sociopolíticas para extraer una lectura más completa de esa imagen particular.

Urge, por tanto, trascender la fotohistoria, como historia particular que se agota en sí misma, para hacer una historia más global, en la que la fotografía sea una fuente más que coadyuve al conocimiento histórico. En este sentido se situaba Angello Schwarz (1981) al declarar que “una historia de la fotografía replegada sobre sí misma no tiene ningún sentido sino es el de hacer funcionar el mercado de las antigüedades”.

Una de las limitaciones más fuertes, a mediados del decenio de 1980, era que la historia de la fotografía carecía de soportes teóricos rigurosos, estando muy constreñida a una estratificación cultural, por lo que resultaba un territorio inhóspito, selvático, para los historiadores contemporáneos o del arte, puesto que se topaban con “una fenomenología y con unos enfoques en muchos casos poco aprovechables” (Riego, 1996: 107). Igualmente sería Bernardo Riego (1996) quien denunciaría cierta resistencia, numantina en determinados casos, para integrar la historia de la fotografía en la Historia o en las Ciencias Sociales en general, y ello por parte de algunos historiadores que, para no poner en peligro su estatus consolidado, achacarían que el acceso a la fotografía como fuente documental, comportaría una práctica iniciática, por la metodología requerida y por el discurso histórico resultante de su uso como fuente.

Para ir más allá de la fotohistoria, es preciso redefinir la fotografía como documento, pues ésta no es exclusivamente una técnica ni un mero objeto artístico perteneciente en exclusiva a la familia de las Bellas Artes, sino, sobre todo, la fotografía es el registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto. Así, el historiador debería dar un paso más, pero un paso cualitativo que viene marcado, lingüísticamente, por una preposición: pasar de la historia *de* la fotografía, a hacer historia *con* la fotografía. El historiador, una vez pertrechado con la impedimenta conceptual de la historia de la fotografía, esto es, la fotohistoria, iniciaría la campaña de investigación en los archivos visuales para, tras examinar los documentos, es decir, imágenes, textos visuales (Riego, 2001) con unas herramientas teóricas adecuadas, hacer historia, historiar un suceso, un periodo, pues la fotografía, como fenómeno técnico, es alumbrada y vive en el tráfigo de unos condicionantes sociopolíticos, permanece sujeta a un determinado discurso de poder, y esa ideología (de las estructuras de poder y de quienes empuñaban la cámara) se halla subsumida en

las fotografías, correspondiendo al historiador descifrar la información visual contenida en esos documentos visuales.

3. La fotografía como fuente documental

Desde su invención, la fotografía, aun ligada con la creación artística, ya que bebió hasta saciarse en el manantial pictórico, tomó un doble camino, paralelo, eso sí: el puramente artístico (fotografías creativas, *de autor*) y fotografías documentalistas. Éstas últimas, nacieron para testimoniar un acontecimiento determinado, tomando del natural las imágenes, de forma que el fotógrafo levantara una especie de acta notarial de la realidad mediante su cámara. En este sentido se manifiesta Lee Fontanella (1992), pues mantiene que la fotografía despegó y se popularizó con intenciones relativamente más utilitarias que artísticas, debido al carácter pragmático de la fotografía documentalista. Ya en las misiones científicas de la segunda mitad del XIX, viajaban en los equipos expedicionarios fotógrafos que tomaban placas para documentar plantas (la botánica), personas (la antropología), animales (la zoología), paisajes (la geografía), monumentos (la Historia del Arte), etc. En 1897 se funda en Gran Bretaña la *National Photographic Record Association*, cuya finalidad específica era hacer fotografías de los edificios y otras manifestaciones de la cultura material tradicional para luego, depositarlas en el Museo Británico, y ello con la idea de formar un inmenso inventario visual patrimonial. Incluso la arqueología, en la década de los veinte, se servirá de la fotografía para documentar los hallazgos: así lo hará, verbigracia, Carter al descubrir la tumba de Tutankhamon.

En España, esta ayuda de la fotografía en las excavaciones arqueológicas se dio ya a comienzos del s. XX, pues el teatro romano de Mérida fue objeto de un reportaje fotográfico encomendado al italiano Marcial Bocconi. En el último tercio del XIX se realizan encargos fotográficos de carácter etnográfico, siendo uno de los baluartes la Sociedad Berlinesa de Fotografía. Estas expediciones alcanzarán los primeros años del XX, siendo un ejemplo las protagonizadas en Guinea Ecuatorial en 1910 por Ángel Barrera y Luyando. De hecho, en 1911, el Museo de Antropología (el hoy Museo Etnológico Nacional) formó un archivo fotográfico a partir de las placas realizadas en la expedición científica al Nuevo Mundo organizada en 1862, la guerra de África y los tipos y costumbres de las posesiones en Río Muni y Fernando Poo. Y en 1915, Tomás Carreras i Artau, junto con Josep Maria Batista i Roca, fundarán, en el marco de la Universidad de Cataluña, el *Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya* (Sánchez Vigil, 2001: 338). El propio Tomás Carreras consideraría las fotografías etnográficas como una copia exacta de la realidad, huyendo el investigador, el antropólogo, de preparar la escena, lo que daría un aire artístico y ficticio alejado de la labor documental. A mediados de la década de los veinte, la Sociedad Arqueológica de Pontevedra y el Seminario de Estudios Gallegos se dotarán de fondos fotográficos de arte y costumbres. Por lo que, poco a poco, las instituciones públicas se darán cuenta del valor documental inherente a la fotografía, siendo pioneros, como ha quedado visto, los organismos dedicados al estudio de la etnografía y folklore.

Gisèle Freund (1976) confiere a la fotografía valor documental desde su invención en 1839, sin embargo, este aspecto documental otorgado a la fotografía no fue algo generalizado en el s. XIX y las dos primeras décadas del XX, pues la mayor parte de los profesionales con estudio abierto no solían conservar sus fondos, ya que se deshacían de los negativos pasado un tiempo, y normalmente sólo pensaban en la explotación comercial inmediata de las placas, y no en una ulterior reutilización, por lo que la recuperación de esos archivos fotográficos es una tarea de historiadores, pues “muy pocos autores [fotógrafos] entendieron que su valor aumentaría con el tiempo” (Sánchez Vigil, 2001: 328).

Susan Sontag (1981) destacará el papel documentalista de los fotógrafos norteamericanos del último decenio del XIX, pues éstos, alimentados por la moral característica de las clases medias, fotografiaban las clases marginales de los suburbios, con el aparente fin de obtener unos documentos humanitarios: concienciar a la población de la existencia de bolsas de marginalidad para favorecer, mediante la acción de la caridad, a esos seres humanos; pero también, esas barriadas marginales, que

mostrarán las duras condiciones de vida de los obreros, eran asimismo *decorados* formidables desde un punto de vista estético.

Ya en los años treinta, se reivindicará la función esencialmente documental de la fotografía como espejo de la realidad, para confrontarla con la consideración del *arte por el arte*, ofrecida por algunos fotógrafos adscritos a movimientos de vanguardia. Así, en la España de la II República, la fotografía será vista como un medio de inventariar la realidad, de documentar visualmente los hechos, incorporando Federico García Lorca, en su proyecto teatral de La Barraca, un fotógrafo.

A la luz de lo anteriormente visto, la fotografía no solamente constituye un objeto con el que obtener un goce estético, lúdico, didáctico, etc., sino que posee un valor polisémico, pues como fenómeno complejo es un crisol en el que se funden múltiples valores y funciones. Uno de estos valores es el documental. Y si nos atenemos a la presencia física de las fotografías en los archivos, éstas son “el documento no textual que encontramos con mayor frecuencia entre sus fondos. Forman parte indiscutible del Patrimonio Documental en su calidad de documento archivístico” (Muñoz Benavente, 1996: 41), pues la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, no deja lugar a dudas, al definir como documento: “[...] toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen recogida en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos”. Al menos, en el marco de la legislación, no cabe duda alguna de la consideración de la fotografía como documento. En el territorio de la archivística, Cruz Mundet (1994) clasifica los documentos en cinco grupos: textuales, iconográficos, sonoros, audiovisuales y electrónicos, incluyendo la fotografía entre los iconográficos, al definir éstos como aquéllos que “emplean la imagen, signos no textuales, colores, etc., para representar la información: mapas, planos, dibujos, fotografías, diapositivas, transparencias, microformas, etc.” (Cruz Mundet, 1994: 101). Y centrándose en la documentación fotográfica, Martínez de Sousa (1981: 84) establece una serie de categorías dentro de la Documentografía o ciencia general del documento, situando la fotografía en los documentos iconográficos, junto con los retratos, dibujos, grabados, estampas, etc.

La tradición académica, endurecida con hormigón armado por mor de la herencia positivista, privilegiaba sin lugar a dudas las fuentes escritas, y dentro de éstas, las narrativas, que ocupaban sítiales de honor en la jerarquía fontal. Pero la ampliación de la temática susceptible de ser historiada aparejó un debilitamiento de la concepción omnipotente en torno a las fuentes textuales, pues se cuelan, de rondón o por la puerta grande de la Historia: la cultura material, la vida cotidiana, las mentalidades (con implicaciones psicológicas), etc., con lo que sufrirá un desplazamiento la incuestionable centralidad de la historia política e institucional, a cuyo alrededor se había asentado la doctrina de las fuentes históricas. Esto eleva a la categoría de testimonio histórico cualquier tipo de rastro del pasado, por lo que el concepto de fuente histórica se universaliza, se globaliza. Las tomas fotográficas de acontecimientos contemporáneos ofrecen al historiador “una oportunidad inédita e incomparable: la de asistir en realidad, e incluso a una notable distancia de tiempo, a los acontecimientos que estudia” (Galasso, 2001: 267). Ahora bien, la fotografía, como reproducción estática de una *tranche de vie*, “reproduce siempre un fragmento restringido de la realidad”, y el valor documental de la fotografía se extiende a cualquier placa, sobre todo conforme más cronología acumule.

En recientes manuales sobre teoría y métodos de investigación histórica (Aróstegui, 2001), se ha considerado que las fuentes de la Historia ya no se restringen a la documentación -es decir, los textos- original de archivo, sino que en el campo de la documentación, la tradicional “fuente de archivo”, es decir, el documento escrito, que fue el engranaje básico de la maquinaria de la forma clásica de historiar, hoy es una pieza más -y no el más importante en ocasiones- entre los medios de información histórica, puesto que:

“[...] una de las características más acusadas del moderno progreso de la utilización de la documentación histórica es la concepción cada vez más extendida de que “fuente para la historia” puede ser, y de hecho es, cualquier

tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje” (Aróstegui, 2001: 378).

El mencionado historiador apuesta decididamente, en el orden teórico y metodológico, por integrar la fotografía, a la que considera una fuente no verbal, en el universo de la documentación histórica:

“Si hoy el Archivo de fondos que son escritura sobre papel es absolutamente predominante en la investigación histórica, es ya remarcable la aparición y el aumento constante del uso de materiales *fontales* de otro género: filmes, fotografías, grabaciones de sonido, imagen de todo género. Pero lo más importante de todo es probablemente, la integración de esos tipos de medios o soportes digitalizados, mediante la informática” (Aróstegui, 2001: 388).

Y, en una postura sensata, que no se deja arrastrar por deslumbramientos, por los oropeles de las novedades, el citado historiador no cuestiona, en modo alguno, la desaparición o la preterización del lenguaje verbal como fuente de la Historia, sino que la novedad estriba, junto al surgimiento de otros registros no verbales, esto es, los visuales, en integrar:

“[...]En el futuro, la historiografía tendrá que hacer necesariamente un uso masivo de estos tipos de fuentes[...]Actualmente, ni hay suficientes trabajos sobre el significado de esta revolución, ni están claros los procedimientos para su explotación, ni la preparación de los historiadores está a tono con la novedad de las técnicas. No poseemos trabajos sólidos sobre el uso de las fuentes visuales [se refiere a la decodificación de la imagen fotográfica][...]De hecho, y por el momento, son los historiadores interesados en la *historia del presente*, los que más atención han dedicado a la problemática de los nuevos tipos de fuentes” (Aróstegui, 2001: 388-389).

Aunque no todos los historiadores van con el signo de los tiempos, pues también hay manuales sobre investigación histórica (Cardoso, 2000), que niegan el pan y la sal a la fotografía como documento, no por despreciarla como fuente, sino sencillamente por no mencionarla siquiera, al centrarse, y recluirse, en la torre de marfil (o en el búnker) de los documentos escritos. Si bien, es evidente que no hay unanimidad en los historiadores a la hora de equiparar el valor fontal de la fotografía al de otras fuentes históricas, y hay quien continúa poniendo los textos en un ara:

“[...]parece bastante claro que la fuente escrita, sea cual fuere su carácter, es por lo general la más valiosa: lo que diga un escrito siempre será más rico que lo que diga una piedra, una moneda o una fotografía[...]*La historia se hace con textos*, afirmó Fustel de Coulanges. y esto sigue siendo así a pesar de la desconfianza de algunos historiadores” (Suárez, 1987: 173-174).

Este erial historiográfico con pocos y diseminados vergeles, en torno al uso de la fotografía como documento fontal (Aróstegui, 2001), se explica, en parte no despreciable, por la tradicional configuración de los planes académicos universitarios españoles. En la universidad, las hornadas de historiadores, salían y siguen saliendo manejando textos escritos, (utilizo el aparente pleonasma para diferenciarlos de los textos visuales que suponen las fotografías), en virtud del aprendizaje de la ciencia paleográfica, puesto que la documentación escrita era la fuente primordial, omnipotente, por no decir exclusiva, de hacer historia. Es lógico que los profesionales de la Historia, es decir, los docentes e investigadores, manejaran la documentación para cuya lectura e interpretación habían

sido preparados. Es decir, existía, y existe, una metodología clara, precisa y muy depurada para el uso de documentos escritos de toda índole, y los historiadores se veían arrastrados por la potente inercia relativa a la forma de trabajar con fuentes. El estudio académico de la historia de la fotografía se ha visto circunscrito a los estudios de Ciencias de la Información, de Bellas Artes, de Historia del Arte y de Biblioteconomía, desatendiendo, como norma general, los planes de estudios de Historia –el plan genérico- y Humanidades la disciplina de historia de la fotografía, lo que en la práctica apareja la poca familiaridad, cuando no absoluta ignorancia, de la fotografía como fuente histórica, ya que se ignoraba la metodología para trabajar con semejantes fuentes del conocimiento, y si algún arriscado historiador se decidía a utilizar la fotografía para sus investigaciones, debía luchar contra molinos de viento, necesitando diseñar un método propio, voluntarioso, artesanal, para usar fotografías como fuente histórica.

Así, los historiadores que se decidían, contracorriente, a utilizar la fotografía, no como ilustración que aliviase la aridez del discurso escrito, sino como fuente documental, se encontraban con el panorama desalentador de que no existía una metodología clara y precisa para *leer* fotografías. En este sentido resulta atinado el siguiente texto:

“Aunque el material de fuentes utilizado por los historiadores es de muchos tipos, su preparación les lleva, por lo general, a sentirse mucho más cómodos con los documentos escritos. En consecuencia suelen estar mal adaptados para tratar el material visual y muchos de ellos utilizan las imágenes de forma meramente ilustrativa, pudiendo parecer ingenuos, triviales o ignorantes a los profesionales que se ocupan de cuestiones visuales” (Gaskell, 1999: 209).

Existen estudios semióticos aplicados al campo fotográfico, pero éstos resultan harto embrollados e ineficaces para construir un discurso histórico medianamente coherente tomando como base la fotografía, por lo que la virtualidad práctica de la semiótica visual en Historia es feble, haciéndose imperioso el buscar otros canales metodológicos que se ensamblen mejor en la ciencia histórica. Será la Historia del Arte la disciplina que, mediante trasvase, aporte elementos metodológicos a la hora de historiar con documentos fotográficos, en el sentido de describir la imagen con corrección, contextualizarla históricamente y extraer conclusiones. Esta metodología se ensanchará y enriquecerá gracias a los trabajos de ftohistoria, que analizan con pormenor la historia de la fotografía a nivel general (un continente o un país), y a nivel particular (una región, provincia, ciudad o pueblo). La ftohistoria encauza la manera de conocer el calado y la importancia que la cultura de la imagen adquirió en los s.XIX y XX y cuáles fueron sus vehículos de difusión social (Riego, 2001: 21). Así se llega a la fase, a mi juicio más completa, de historiar con fotografías, como es contextualizar los documentos fontales visuales en un periodo histórico, pues se conoce la evolución técnica de la fotografía y su inmersión en una sociedad concreta.

Una vez trascendida la historia de la fotografía -la ftohistoria-, las interrelaciones entre Historia y fotografía deberían ser hoy día, en el ámbito académico, amplias, dilatadas, densas, fructíferas en suma, porque la fotografía, aunque a regañadientes, ha conseguido “colarse en el espacio tradicional de los documentos y ha abierto una discusión importante sobre su valor como punto de partida del conocimiento y no sólo como mera acompañante” (Pérez Monfort, 1998: 10). Para definir con claridad las relaciones proteicas entre Historia y fotografía, hay que aquilatar los conceptos de *historia ilustrada* e *historia gráfica* (Pérez Monfort, 1998). En la primera la fotografía tan sólo ilustra, acompaña visualmente al texto, pone una nota gráfica que rompe la *monotonía* del discurso escrito. Mientras que la segunda, la historia gráfica, toma a la fotografía como elemento principal o complementario, generador de información, por lo que el discurso histórico elaborado *parte* de las imágenes fotográficas. Empero, hay una laguna historiográfica en el tema que nos ocupa, que es la interdependencia de Historia y fotografía, tanto a nivel teórico como práctico, a pesar de que los tanteos teóricos van avanzando desde fines del s. XX.

El que los historiadores considerasen la imagen como un auxiliar para su trabajo, y eso como mucho, es corroborado por Mario P. Díaz Barrado (1996):

“La influencia que la Imagen ha adquirido en todos los ámbitos y el interés y la atención que suscita este hecho no tiene, a nuestro entender, una correspondencia adecuada en el entorno académico y universitario en el nivel de reflexión e investigación. Ocurre especialmente en las disciplinas humanísticas que, si bien consideran importante y necesario tener en cuenta la irrupción masiva de la imagen para sus tareas y perciben también “*la educación en la imagen de las nuevas generaciones*”, aún se encuentran apegadas a estrategias de investigación y de docencia que tienen más que ver con la cultura escrita, derivada del éxito indudable del libro, que con los nuevos soportes para la transmisión de información” (Díaz Barrado, 1996: 17).

Asimismo, Díaz Barrado (1996) considera que, en el conjunto de las disciplinas humanísticas, no se abordado todavía, desde planteamientos teóricos -rigurosos- y metodológicos, una reflexión profunda y enriquecedora sobre la función de la imagen tanto en el pasado como en nuestros días, es decir, del documento fotográfico como elemento vital para hacer historia. Ante esto, la propuesta realizada (Díaz Barrado, 1996) sería diseñar “unas *arquitecturas* para la imagen”, esto es, buscar unas formas de conectar, relacionar e interpretar las imágenes “sin que nos desborde su exceso”, por lo que urge aplicar unas herramientas teóricas y metodológicas que permitan considerar las imágenes fotográficas como “la nueva *tinta* que ha de utilizar el historiador para la difusión científica” (Díaz Barrado, 1996: 22-23). Las Humanidades/Ciencias Sociales, como *corpus* interactivo de conocimientos, se enriquecen continuamente a través de nuevas aportaciones metodológicas, aumentando y diversificándose el potencial investigador de los diferentes campos temáticos. En este sentido es en el que planteo el uso de la imagen como documento en el quehacer del historiador. En este espacio de las Humanidades/Ciencias Sociales se inserta y encuentra un futuro halagüeño el uso de los documentos visuales, trascendiendo unas disciplinas excesivamente teoricistas y abstractas, pues se puede constatar la emergencia de un saber que incorpora la imagen y todas las características del sujeto y objeto del conocimiento, arrinconando el desencarnado “Hombre”, como Humanidad (García de León, 1999: 78).

María Antonia García de León (1999), al proponer el trabajo con la imagen en el terreno -abonado, a mi entender- de las Ciencias Sociales, considera que, en el ámbito universitario español, el investigador de la imagen se topa con la *historia de un prejuicio*, ya que la Academia (refiriéndose al ámbito de la Historia), vendría a otorgar una carta de naturaleza de ilegitimidad a lo visual a la hora de trabajar con este tipo de documentación. Además, la bibliografía de lo visual formaría un conglomerado de literatura evanescente, y ello por varios motivos: hay un tropel de ensayos abigarradísimos sobre la imagen, contruidos desde la semiología, que constituirían una metodología selvática por lo enmarañado de sus conceptos; habría un grupo de ensayos-relatos de facilísima lectura que caen en lo tedioso, en la obviedad, en una gama de grisalla, porque se limitan a contar lo que se ve en la imagen; habría asimismo un bosque de libros técnicos sobre la imagen, pero que no se plantean problemas teóricos o metodológicos. García de León aboga por la producción de una buena literatura que visualice las Ciencias Sociales, es decir, el utilizar una completa caja de herramientas en aras de integrar el binomio texto/imagen, en lugar de plantearse la estéril pregunta ¿texto o imagen? (García de León, 1999: 78-79). Este discurso histórico debería replantearse desde la asunción de las inmensas posibilidades de información que contienen las imágenes, mandando al ostracismo la concepción jerárquica que primaría la palabra sobre lo visual, que se cimentaría en una oscura percepción sobre una especie de debilidad innata de la imagen a la hora de comunicar, y en el ámbito de las Humanidades/Ciencias Sociales, las relaciones entre fotografía y palabra deben

pasar de términos de subsidiariedad a complementariedad, ya que estas interrelaciones posibilitan contextualizar adecuadamente la imagen fotográfica a través de la palabra.

Ante este panorama, las voces de algunos historiadores claman ora en un desierto ora en una jungla de ruidos e interferencias, por historizar la fotografía, por exprimir de ella información histórica, como es el caso de Ivan Gaskell (1999):

“Aunque espero sinceramente que los historiadores presten cada vez más atención al material visual, lamento que hayan sido pocos los que hasta la fecha hayan demostrado ser suficientemente conscientes de los problemas que necesariamente comporta hacer frente a semejante material o de la preparación inevitablemente requerida para ello” (Gaskell, 1999: 236).

El concepto de fuente histórica, según Jerzy Topolsky (1982), “abarca todas las fuentes del conocimiento histórico, es decir, toda la información sobre el pasado humano, donde quiera que se encuentre esa información, junto a los modos de transmitir esa información”. Y entendiendo en un sentido amplio esa definición, la fotografía, como elemento transmisor de información (visual), sería fuente histórica, al ser el documento fotográfico un fragmento (congelado) de la Historia, y lo que es más importante, su valor fontal es intrínseco al ser coetánea del hecho del cual da testimonio.

Si concebir y fijar por escrito un discurso histórico para después ilustrarlo con fotografías es, sin lugar a dudas, el procedimiento clásico de historiar, se le puede dar la vuelta a dicho procedimiento y considerar a aquéllas no como elementos ilustradores, accesorios, divulgativos, ya que las imágenes *alegran* el texto, sino un elemento documental prioritario, esencial, para a partir de la información suministrada visualmente en función del universo acotado espacio-temporalmente en cada foto, elaborar un discurso histórico, ayudándose del resto de fuentes históricas que no habrán de desdesharse, ni mucho menos. Para que al acometer una empresa de este tipo la investigación con fotografías no resulte estéril, se requiere parcelar una temática. Una vez recopiladas fotografías con un nexo común temático, desmenuzando la información aportada visualmente, y reflexionando acerca de la imagen y su función en la historia de los siglos XIX y XX, se procederá a reconstruir el discurso histórico relatado visualmente por las imágenes, utilizando toda una serie de fuentes: bibliográficas, hemerográficas, archivos documentales, iconográficas, orales, etc. De esta manera, los registros fotográficos suponen un filón informativo de primera magnitud en Historia, pues su versatilidad documental posibilita que, incluso en el ámbito de los relatos orales, signifique un apoyo/activación de la memoria. Esta lectura documental de la fotografía recalifica el terreno de la historia del XIX y XX al abrir un amplio abanico de enfoques, de tratamiento de temáticas particulares, lo que permitiría “acercarse más a una reconstrucción integral de la historia, esa relación explícita y creativa del hombre con su pasado” (Pérez Monfort, 1998: 17).

La imagen, por tanto, tiene una preclara dimensión documental, pues la fotografía “juega un importante papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal manera que se erige en verdadero *documento social*” (del Valle, 1999: 13), y ese carácter engloba el de documento histórico, por lo que en Historia las fotografías suponen uno de los cederrones de la memoria individual y colectiva de los siglos XIX y XX. Asimismo, Félix del Valle (1999: 13) considera “la fotografía como un documento integrado por soporte e información transmisor de un mensaje codificado que exige un esfuerzo decodificador por parte del destinatario [en este caso el historiador]”, ya que la imagen fotográfica muestra lo que aconteció en un momento determinado que quedó *congelado*, y como señala Gubern (1987) el prestigio documental de la fotografía radica en la extrema fidelidad al objeto fotografiado. Por tanto, un documento fotográfico presentaría/representaría la información, esto es, el mensaje, en un soporte material fotográfico que puede ser cristal, papel, informático, etc. Roland Barthes (1999) atribuye a la fotografía valor de documento no atendiendo a su autor, sino por sí misma, independientemente de la cualificación profesional del operador de la cámara, pues, no en vano, los operadores aficionados,

con su obra fotográfica, contribuirán impagablemente a engrosar los fondos documentales visuales, al realizar, muchas veces, una fotografía documentalista: que no admite retoques, simulaciones ni artificiosidad compositiva. Esta acertada visión de Barthes descarta que sólo la fotografía de autores consagrados sea catalogada como documento social, pues las placas tomadas por los *amateurs* de cada localidad, además de abarcar una temática amplia y variada, técnicamente, no tenían mucho que envidiar, a veces, a la de los profesionales afamados tanto nacional como internacionalmente.

En el campo antropológico hay que destacar el esbozo realizado por Cruz Losada (1992), pues apunta algunas ideas para, a partir de fotografías de familia, establecer las pautas culturales de la provincia de Sevilla a lo largo de más de un siglo (1850-1965), centrándose en el consabido ciclo vital bautismo-boda-entierro:

“Por un lado la fotografía tiene una antigüedad suficiente como para haber fijado aspectos varios de la sociedad tradicional y para haber sido testigo de excepción de los cambios sociales ocurridos en el transcurso de este siglo. Su impacto y enorme popularidad hacen de esta técnica una fuente de información extremadamente rica y como hemos visto casi inexplorada” (Cruz Losada, 1992: 112).

La fotografía se convierte en documento al informar de hechos concretos, es interpretada/leída por quien la contempla en base a unos códigos de legibilidad convencionales, y es reproducible, o sea, que puede, y de hecho es reproducida para su difusión, y la información contenida en la fotografía, aunque ésta esté en un plano de simples impresiones, puede ayudar a hacer emerger algunas pistas que permitan una mejor comprensión de la realidad estudiada, pues una fotografía es siempre una huella de la realidad (Guran, 1999: 142).

La riqueza del documento fotográfico, como herramienta de trabajo social, se aposenta en que éste permite conservar/preservar un fragmento del pasado (en este caso visual), pero es que “indefectiblemente toda fotografía se refiere al pasado efímero” (de Miguel, 1999: 24), pues como los acontecimientos pueden ser estudiados a través de imágenes fijas, paralizadas, eso permite analizar la realidad social desde el otero privilegiado de una cierta distancia (temporal, que no necesariamente afectiva), porque la fotografía “permite que algo pueda ser vuelto a ver. Por eso genera nostalgia. Las fotos antiguas, amarillentas, romantizan un pasado todavía visible en dos dimensiones, y en formato reducido” (de Miguel, 1999: 24).

Jesús M. de Miguel (1999) reflexiona acerca de la paridad documental de la fotografía respecto a otros documentos que, tradicionalmente, en los circuitos académicos, han sido reconocidos como tales:

“Es difícil establecer teorías convincentes, o elaboradas, en base solamente a fotos. Las fotografías tienen significados múltiples, y no está clara la forma en que pueden ser interpretadas. Lo mismo podría decirse de un texto escrito, pero no se suele reconocer tan a menudo. Existe además una dificultad considerable al tratar de unir texto y foto. Pocas tesis doctorales o investigaciones en las ciencias sociales incluyen texto y fotos a un nivel de igualdad. Si lo hacen es a un nivel desequilibrado de importancia. Las fotos, escasas, suelen ser una mera ilustración del texto. No se suele desarrollar una teoría con imágenes” (de Miguel, 1999: 25).

Marie Loup Sougez (1991), partiendo de la premisa de considerar la fotografía como documento histórico, trata de interpelar este tipo de documento visual fijándose en las imágenes, para extraer datos de interés que colaboren a descubrir referencias a: tiempo, espacio, estatus de los personajes a través del vestido, el entorno, etc., de forma que:

“[...]la comparación entre fotografías de temas parecidos buscando determinados puntos seriados y el repaso sucesivo de los documentos tras unos detalles determinados, constituye un excelente ejercicio que agudiza la percepción y remite a datos históricos o socioculturales determinantes” (Sougez, 1991: 204).

Los fotógrafos viajeros de la segunda mitad del s. XIX, así como los operadores aficionados del último decenio del s. XIX y dos primeras décadas del s. XX -que se movieron en un radio de acción más reducido-, registraron en sus placas un entorno geográfico más o menos amplio, captando los tipos físicos, las costumbres y tradiciones, lo cual permitió conformar un corpus visual del cual se sirvieron las investigaciones y posterior divulgación del patrimonio histórico y etnográfico como algo digno de ser valorizado. Y este registro fotoetnográfico con valor documental conectará al pueblo con su medio ambiente. Para el historiador, el documento visual etnográfico supondría la posibilidad de ampliar su capacidad de observación y comprimir los acontecimientos en el tiempo y en el espacio por medio del registro visual, ya que la fotografía, como representación fidedigna de la realidad, posibilita, a partir de ella, sintetizar diversos rasgos culturales, siendo en consecuencia una forma directa, sin intermediarios, de acercamiento al conocimiento de un fenómeno cultural.

Hay una nueva historia que se ha escrito con imágenes fotográficas, pues éstas “nos han permitido contar la historia con imágenes” (García Jiménez, 1998: 588), y además, la reproducción y conservación, esto es, almacenamiento y difusión de las imágenes, va a fracturar:

“[...]la pretendida linealidad de la historia, en lo que esa mezcla compleja de hábitos, culturas, tipos, etc., es capaz de romper la idea, especialmente reconfortadora para occidente, de una cómoda evolución hacia delante, dejando atrás la pesada carga del pasado. Al fin y al cabo aunque todo cambia nada nos libra de la permanencia” (García Jiménez, 1998: 588).

Esta versatilidad de las fotografías, desde una perspectiva histórica y etnográfica, las convierten en unos documentos visuales sincréticos por la capacidad de integrar diferentes aportes informativos, y además las convierten en unos documentos susceptibles de ser museificables, como ocurre con las fotografías eminentemente artísticas: el IVAM y el Centro Nacional y Museo de Arte Reina Sofía son paradigmáticos en este aspecto, no ocurriendo algo análogo en los museos de artes y costumbres populares, que detentan alguna colección fotográfica exhibida, y ello, “a pesar de que numerosos trabajos han venido demostrando el poder narrativo de la fotografía en el campo etnográfico” (García Jiménez, 1998: 588).

Es, o ha sido, una práctica común entre el gremio de los historiadores el utilizar, para remarcar el discurso escrito, una fotografía concreta (en tanto documento) por su estrechísima relación con acontecimientos históricos vitales, cruciales, del pasado, como por ejemplo: atentados, victorias o derrotas militares, manifestaciones políticas, etc., olvidando, quizá culposa y no dolosamente, que cada fotografía constituye *en sí* un documento histórico, aunque a priori parezca referirse a algo banal, pues el carácter primario o secundario del documento depende, normalmente, de la importancia que quiera darle el historiador en el manejo de las fuentes. En esta órbita, se sitúa la concepción de Lee Fontanella (1992) acerca de la consideración de la fotografía de escenas cotidianas como documento histórico, y no descarta que los fotógrafos documentalistas sean artistas si éstos son imaginativos. Y esta conciliación entre lo artístico y lo documental, que son dos condiciones inherentes a la fotografía etnográfica, la desarrolla Trancón Pérez (1986) de la siguiente forma:

“[...]el proceso de destrucción y sustitución de muchos conocimientos, usos y costumbres de nuestra cultura tradicional por elementos culturales ajenos pone en peligro un legado valiosísimo sin que ello suponga una mejora de nuestra

relaciones sociales ni de nuestro bienestar...Nada más útil que la fotografía, por tanto, para reflexionar sobre nuestro pasado, sobre los cambios sociales y culturales ocurridos en nuestra sociedad” (Trancón, 1986: 11).

El papel dual de la fotografía como documento y como arte se acentúa en las fotografías de objetos artísticos, realizadas ya en el s. XIX para catalogar las obras de arte españolas, siendo un ejemplo la idea de hacer unos Catálogos Monumentales de España, surgida en junio de 1900 desde el Ministerio de Fomento, que mediante Real Decreto estableció “llevar a efecto la catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación”, organizando esta labor por provincias. La elaboración del Catálogo (conformado por fotografías) correspondió a personas designadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1901 dicho Catálogo comenzó a redactarse en Ávila, tocándole el turno a Jaén en 1913, siendo el cordobés Enrique Romero de Torres el comisionado para esta tarea, pues era a la sazón director del Museo de Córdoba.

Y es que, en esencia, cualquier fotografía es depositaria de un valor documental al ser un canal visual de transmisión de información y un sugeridor de conocimientos. En este sentido, Juan Miguel Sánchez Vigil (1999), plantea la definición del término documentación fotográfica como “documento o conjunto de documentos cuyo soporte es la fotografía en cualquiera de sus aspectos técnicos: negativo, positivo, diapositiva, etc.” (Sánchez Vigil, 1999: 132-133). Esto supone enfatizar el carácter de la fotografía por su función identitaria, al aportar esta documentación información visual de una persona que, de otra manera, un documento textual no ofrecería, pues en el vasto campo de las mentalidades, por ejemplo, la imagen explícita rasgos que en ocasiones los textos pueden obviar o como mucho, tocar tangencialmente, ya que los documentos visuales dan testimonio de lo que difícilmente puede ser expresado por medio de la palabra, ayudando al historiador a captar la sensibilidad colectiva de un periodo determinado.

Las imágenes fotográficas van a ofrecer un testimonio del pasado próximo de un valor de muchos quilates, complementando otras fuentes históricas, o también, aportando primicias e informaciones novedosas que habían escapado a otros registros fontales, pues revelan ciertos aspectos a los que otras fuentes no llegan por su propia naturaleza. El uso provechoso de las fotografías se refleja, por ejemplo, en la historia social, porque “las imágenes ofrecen un testimonio especialmente valioso de prácticas tales como el comercio callejero, sobre las que rara vez disponemos de documentación escrita debido a su carácter relativamente no oficial” (Burke, 2001: 236). Pero la documentación fontal visual, no es siempre un bálsamo de Fierabrás que restañe las heridas a la hora de historiar provocadas por un incompleto manejo de fuentes, sino que puede convertirse en una caja de Pandora si no se hace una lectura adecuada de las fotografías. Esto puede suceder si la lectura de las imágenes se toma a la ligera, o si, alegremente, se contempla a éstas como un documento de suma accesibilidad a la hora de interpretar su mensaje, pues en este sentido el historiador Peter Paret (1997: 14), estima que mientras que la documentación escrita, frecuentemente, sólo es accesible a personas (investigadores) acreditadas para visitar el archivo donde se conserva, y para más inri su lectura puede llevar mucho tiempo (el tiempo es oro, claro), un cuadro o una fotografía con frecuencia son muy accesibles, sobre todo en reproducción, y su mensaje puede ser leído con relativa rapidez.

Este supuesto jauja que suponen las imágenes al ser accesibles y fáciles/céleres de leer, incurre en una gran dosis de candor, porque, respecto a la supuesta facilidad/rapidez de lectura de los testimonios visuales, hay que contestar que éstos requieren el mismo esfuerzo intelectual y el mismo gasto temporal, que el invertido en documentos de otra naturaleza, si, como es natural, el trabajo del historiador pretende ser riguroso. Y además, las fotografías que se hallan depositadas en archivos, en fototecas, por su condición documental, son consultadas/estudiadas por investigadores que requieren la misma capacitación exigida para la consulta/estudio de textos. Pero es que, además, hay archivos que no tienen debidamente catalogados los fondos fotográficos, por lo que la labor del historiador se ve ralentizada al buscar, entre un maremágnum fotográfico aquellas fotografías que le interesan. Pero por si fuera poco, aparte de visitar y visitar los archivos públicos, es a todas

luzes imprescindible consultar álbumes, colecciones, fondos fotográficos privados, algunos de ellos verdaderos miniarchivos.

4. La fotografía como fuente de la Historia del Tiempo Presente

La iconosfera contemporánea, nacida en el XIX y agigantada en el XX, característica de las sociedades postindustriales, se definiría como “un sistema cultural formado por los mensajes icónicos y audiovisuales que envuelven al ser humano, basado en interacciones dinámicas entre los diferentes medios de comunicación y entre éstos y sus audiencias” (Gubern, 1997: 156), pero es que, conforme aparecen nuevas tecnologías de producción icónica y nuevos canales de difusión de todo tipo de imágenes, se implementa la llamada civilización de la imagen, que no es marchamo exclusivo del s. XX, ya que comienza a larvarse, a desperezarse y a tomar cuerpo en el s. XIX.

Este artículo, concebido desde las Humanidades/Ciencias Sociales, se encuadra en lo que se ha venido a denominar Historia del Tiempo Presente, una vez que, en el terreno académico, esta acotación histórica es reconocida de pleno derecho al ser admitido su valor cognitivo y heurístico. Y acto seguido, salta como un resorte la siguiente pregunta: ¿y cómo se define el presente académicamente para historiarlo, cómo parcelar en las programaciones e investigaciones universitarias un tracto temporal tan mínimo, dónde colocar los carteles indicativos del principio y fin de esta Historia del Tiempo Presente? En principio, resultaría válida la definición de *presente* al establecer que el acontecimiento histórico se sitúa en una tensión (*agonía*) entre dos categorías temporales: el espacio de experiencia (la historia vivenciada) y el futuro de expectativa. Por lo que la Historia del Tiempo Presente podría referirse al tiempo de las experiencias vividas directa o vicariamente en la contemporaneidad.

El vector cronológico de la Historia del Tiempo Presente sería elástico, pues las periodizaciones resultan maleables, con aproximaciones y estimaciones variables y con yuxtaposiciones sucesivas, puesto que sería un:

“[...]campo caracterizado por el hecho de que existen testigos y una memoria viva de donde se desprende el papel específico de la historia oral [y la memoria fotográfica personal y colectiva, verbigracia]. No sabríamos decir, por supuesto, si el tiempo presente comienza en 1914 o en 1945 o en 1989. Digamos que, en lugar de una temporalidad larga, designa más bien el pasado próximo a diferencia del pasado lejano” (Bédarida, 1998: 22).

Esta densa y expresiva definición del tiempo presente, puede tener un perfecto correlato en las fotografías, entendidas éstas como documento histórico, pues juegan un papel determinante como fuente de la historia vivencial de cada persona, de la memoria individual, y asimismo, son documentos que reflejan la historia vivenciada de la comunidad, la memoria colectiva. François Bédarida (1998) continúa ensalzando las virtudes de esta especialidad histórica:

“[...]la dinámica de la Historia del Tiempo Presente tiene una doble virtud: de una parte, la reapropiación de un campo histórico, de una tradición antigua que había sido abandonada, de otra, la capacidad de engendrar una dialéctica o, más aún, una dialógica con el pasado de acuerdo con la fórmula bien conocida de Benedetto Croce “toda historia es contemporánea”” (Bédarida, 1998: 22).

El mismo autor estima que ha habido dos objeciones que condenaban todo conato científico de historiar el pasado próximo: de un lado, parecía que era vital que el historiador adoptara una posición de “distanciamiento (*recul*)” como marchamo de objetividad; y por otra parte, el que el historiador se sumergiera en las aguas -fluentes, no estancadas- del tiempo presente suponía dejarse influir por “los apetitos y pasiones” (Bédarida, 1998: 22). Pero ¿es que es tan indispensable parapetarse tras ese distanciamiento para estudiar los acontecimientos históricos del tiempo presente? Y además,

¿qué implica exactamente ese distanciamiento: un alejamiento cronológico del hecho analizado, una lejanía geográfica respecto al acontecimiento objeto de estudio, una frialdad emotiva ante el fenómeno histórico, o quizá todo a la vez? A mis ojos, ese distanciamiento, en cualquiera de esos tres niveles, no es una condición sacrosanta para historiar el pasado próximo, por lo que, si nos decidimos a abordar tamaña tarea, las fotografías constituyen un documento fontal excelente, y ello porque en la Historia del Tiempo Presente una parte fundamental de la investigación se apoya en, lo que he dado en denominar *fuentes activadoras de la memoria*, siendo las fotografías un documento visual prioritario en esta labor investigadora. Así, las fotografías, son testimonios gráficos de lo que aconteció en un instante determinado, pero ese testimonio no supone la percepción misma, no es algo infalible, una panacea documental, sino el fragmento de un relato visual, necesitando el historiador interpretar la información suministrada por las fotografías.

También en un plano teórico de defensa de la Historia del Tiempo Presente se posiciona Jean-Pierre Rioux (1998), que hace frente a las críticas de que la proximidad en este territorio histórico -que, para quien esto escribe, usufructuando el argot periodístico, no sería un *territorio comanche*, es decir, enemigo, plagado de peligros-, es demasiado evidente al no estar suficientemente cerrado el tiempo estudiado, completado, pues ya se ha visto antes que el *limes* de la Historia del Tiempo Presente fluctúa, se retranquea o se adelanta desde el punto de vista del espectador/actor y del historiador.

Y las “viejas reglas técnicas del oficio” de historiador no necesitan ser modificadas de cabo a rabo, sino tan sólo adicionarles otras nuevas, como el tratamiento de las fuentes visuales, por ejemplo, para que la maquinaria conceptual, teórica y metodológica esté aceitada y funcione sin chirridos ni estridencias al historiar el tiempo presente. Esta tarea de emprender la Historia -o historias- del Tiempo Presente nace, quizá no en los cenáculos académicos, sino en la sociedad, que demanda respuestas para entender el periodo histórico vivenciado, y las exige a:

“[...]historiadores científicamente constituidos, autorizados por la sociedad para ejercer su arte bajo una etiqueta oficial, en instituciones públicas de enseñanza y de investigación. Los “petitionarios” pueden ser el Estado mismo, las instituciones, las colectividades locales, asociaciones[...]hasta individuos decididos, atormentados por una cuestión histórica ella misma tormentosa o a la que quieren ilustrar útilmente, para conocer el pasado divisando juntamente mejor el porvenir. Todos ellos quieren comprender el efecto que ha tenido el tiempo sobre la cuestión que les preocupa” (Rioux, 1998: 72-73).

Por consiguiente, esta “demanda social” se cimienta sobre una modificación y reorientación, de determinadas células sociales o de la sociedad en general, de la concepción sobre el pasado, pues, socialmente, hay una inercia fortísima para reivindicar las raíces de la comunidad en los niveles local, provincial, autonómico, nacional, etc., y ello para buscar la piedra filosofal de las señas de identidad autóctonas, priorizando la memoria, tanto colectiva como individual, al auparla/s en el pódium de los útiles de trabajo del historiador del tiempo presente. Este “pedir la visión de un experto coloca la historia como un instrumento de conocimiento, un instrumento de medida, un test prospectivo” (Rioux, 1998: 74), es decir, los discursos históricos del tiempo presente serían el ánima que habitaría el cuerpo social de las ansias de precisar con pormenor la identidad comunitaria en cualquier nivel: local, provincial, etc., para saber qué diferencia y hermana respecto de las comunidades vecinas.

Este interés -¿desorbitado, justo, encomiable?- por afianzar el gusto por la memoria -el memorialismo- para redefinir las raíces sociohistóricas comunales, es un fruto apetecible que nace del árbol social de desear vivamente una Historia atenta al presente, cuya originalidad estribaría en ser escrita por los actores (o hijos y nietos de actores, con acceso a información testimonial oral, gráfica, etc.), del siempre movedizo tiempo presente. Este reforzamiento de la relación existencial con la Historia brota del *miedo* a que, las aceleraciones del *tempo* histórico, cabezas de puente en ocasiones de una mundialización de usos y costumbres, ocasionen voladuras controladas de las raíces

identitarias colectivas, de que la globalización de modos de vida apareje hacer tábula rasa en los ritos colectivos, vistos como autóctonos por cada comunidad, potenciando el surgimiento, casi por generación espontánea, de unas comunidades amnésicas, sin memoria de su pasado reciente. Es por lo que, como reacción a lo efímero, a lo uniforme, considerado algo castrador culturalmente, surja una defensa de las continuidades prefijadas y una apetito de identidad comunitaria. Y pocos documentos históricos tienen una carga (emotiva en ocasiones) de memoria más acrisolada que las fotografías, tanto para los actores o espectadores de los acontecimientos reflejados visualmente, como para los contempladores/investigadores de esos documentos fontales.

La fotografía, según estamos viendo, tiene una consideración instrumental para realizar la Historia del Tiempo Presente, ámbito histórico que adolece de aparatos teóricos y metodológicos bien ajustados, pues su carácter novedoso la abre a un carrusel de posibilidades humanísticas, es decir, que puede existir una tentación de utilizar un cajón de sastre metodológico en el que se guarden al buen tuntún disparejas herramientas de trabajo y éstas se usen sin rigor. Porque la revolución vivida por los historiadores, desde el final de la II Guerra Mundial, en torno a las fuentes, ha enriquecido los modos de historiar. Sólo han podido o querido negar esta evidencia, en un ejercicio -¿insensato?- de poner puertas al campo aquéllos que se han búnquerizado en las fuentes clásicas, es decir las textuales, el soporte de papel, renegando de los formidables retos planteados en Historia gracias a los nuevos soportes de información.

Los soportes de información se han visto alterados en los últimos años por la entrada -triumfal- de avanzados procedimientos de captación, almacenamiento y tratamiento de la información, lo que conduce a que el cambio de soporte -el papel ya no es el emperador- concede protagonismo a otras fuentes, y como resultado las elites fontales se han visto sacudidas hasta los cimientos, pero es que:

“[...]hasta unos extremos que al día de hoy pueden resultar casi escandalosos, el historiador apenas ha prestado atención a las nuevas fuentes que desde la fotografía y el cine pasando por la televisión, nos conducen en la actualidad al entorno que conocemos popularmente como Informática. Más que transformación en las fuentes, habría que hablar de una auténtica revolución en los soportes para la información” (Díaz Barrado, 1998: 42.).

Empero, este aluvión de información proporcionado por las nuevas fuentes, requiere utilizar rentablemente unas adecuadas herramientas metodológicas y unos sólidos aparatos teóricos, pues si no, caeríamos en un infierno de datos inconexos que nos abrasarían como historiadores, por lo que, para manejar saliendo airoso tal volumen de datos y conectarlos entre sí, es preciso seleccionar los documentos que nos aporten las claves que buscamos, porque de no ser así, la inundación de datos nos llevaría a sobrevivir en islotes donde historiar tiempos cada vez más pretéritos, en los que la información, casi toda en soporte de papel, no nos ahogaría por exceso.

El que el historiador, como una partícula más de la sociedad, viva inmerso en una iconosfera, supone que la archipresencia de la información visual amenace el “sagrado reino de la palabra”. A este respecto, Díaz Barrado (1996), fustiga la concepción que los historiadores tienen de la imagen al considerarla como un mero complemento del texto:

“Vengo defendiendo con reiteración y entusiasmo desde hace varios años la necesidad de incorporar las fuentes visuales a la investigación histórica. Se intenta propugnar una incorporación que las convierta en una referencia central, al mismo nivel que las fuentes textuales, en cuanto a posibilidades de desarrollar nuestro trabajo[...]Estamos pasando del procedimiento de la evocación que se servía del texto, al de la representación que se sirve de la imagen” (Díaz Barrado, 1998: 45).

Esta lúcida y demoledora exposición pone los puntos sobre las íes, al denunciar la cicatería, y la hostilidad a veces, de los agremiados a la Historia al no aceptar la fotografía como fuente informadora del conocimiento del tiempo presente, ni mucho menos equipararla al resto de fuentes tradicionales. Por lo que, a una vanguardia de historiadores, mediante una obra seria y bien trabada, le corresponde lo que podríamos llamar la normalización fontal de la fotografía, nivelando el documento fotográfico en la romana de las fuentes históricas, considerando que todas las vías documentales son válidas, que atesoran unas posibilidades en relación directamente proporcional a las potencialidades que el historiador, según el utillaje teórico y metodológico, sea capaz de desvelar, decodificar (en el caso de las fotografías) e interrelacionar a la hora de plasmar su discurso histórico. En esta labor normalizadora de la fotografía como fuente histórica, es preciso recalcar que la técnica fotográfica, como un atlante, ya lleva soportando el peso de una historia propia desde 1839, y esta sedimentación, casi en términos geológicos, de sucesivos procedimientos técnicos que cumplen un ciclo vital, pues nacen, se desarrollan y mueren, va aneja a una captación de imágenes de una surtida temática que son usadas como documento visual, por lo que alojar la fotografía en el anaquel de las fuentes históricas no es un empeño descabellado, una moda exótica ni una *boutade*, sino un acto de justicia documental.

Como todas las fuentes, la imagen fotográfica es interpretable, hay que contextualizarla y relacionarla con otros elementos para leer y releer la información adecuadamente. Esto es capital, pues la fotografía es un trozo de la realidad, una congelación visual, algo fragmentario, que resulta inconexo si no se organiza una seriación de fotografías del mismo tema; es decir, el historiador debe organizar una cadena de imágenes fotográficas referidas a un mismo fenómeno para que la información no quede deslavazada, inconclusa, sino cohesionada, aglutinada en función del *fundus* del tiempo presente elegido.

A este respecto, el potencial fontal de la fotografía, según M. P. Díaz Barrado (1996) radica en un doble aspecto:

1) La fotografía corta el espacio, o sea, “se reinterpreta el marco espacial, con la particularidad de que sólo existe el espacio que queda encerrado en las dos dimensiones del encuadre”. Y este encuadre, a resultas de un acto volitivo de quien empuñaba la cámara, se convierte en la ventana desde donde se contempla la realidad ya pasada. El efecto radical que esto tendrá se hará sentir en las mentalidades, pues a partir de la fotografía, de su aparición, manejo y elemento reactivador de la memoria, se impondrá “el efecto pantalla, la voluntad de selección y de organización de lo que se ve, más por la influencia de la técnica que capta el acontecimiento, que por el acontecimiento en sí” (Díaz Barrado, 1996: 48). Este acto de cortar el espacio da a entender que lo seleccionado por la fotografía es el reflejo de lo que sucede, lo cual constituye el “efecto pantalla”, que el cine, y posteriormente la televisión, desarrollarán enormemente.

2) La fotografía corta el tiempo, se produce una hibernación microtemporal, una congelación del instante, del acontecimiento, que es lo que confiere al documento visual su enorme atractivo con vistas a historiar el tiempo presente. Eso conduce a que “en una foto, nada puede ser precisado como anterior y/o posterior. Todo se instala en una especie de tiempo cero” (Zunzunegui, 1995: 135). Por lo que, para contextualizar una fotografía en el análisis histórico, convenga trascender “la cronología implícita y significativa de la foto individual” para arribar a la creación de una temporalidad, una diacronía mediante adiciones de cronologías congeladas, y ello a partir de una secuenciación fotográfica del mismo tema. Esto se explica por la preferencia del historiador para manejar “aquellas fotografías en las que las configuraciones visuales *parezcan* establecer la idea de recorrido, evolución, secuencialidad o cambio” (Zunzunegui, 1995: 136).

Esta doble característica de seccionar espacio-temporalmente que contiene la fotografía, es lo que, al ser manejada por el historiador, le concede una virtud esencial: “la convierte en intemporal”, ya que el instante, pretérito mas no preterido por mor de su esencia visual, se transforma en un “contenido de memoria” (Díaz Barrado, 1996), porque esas fotografías (documentos) al ser incorporadas a

las fuentes del historiador nunca se ven agostadas informativamente, sino que son reactualizadas, reinterpretadas continuamente, según los parámetros del historiador que las utilice. En conclusión, se impone dar un salto conceptual en el tratamiento de la fotografía como fuente de la Historia del Tiempo Presente.

Constantemente se ha traído a colación en este apartado el hecho de que las fotografías capturan el instante, congelan el acontecimiento, y puesto que las fronteras cronológicas del tiempo presente son inestables, móviles, determinadas por: reorientaciones, rupturas o rescates sociales, por el acceso a archivos de documentos fontales fotográficos y de otra índole, claro está, y por la existencia de una memoria viviente por parte de los actores/espectadores, el acontecimiento fotografiado se convierte en baluarte del historiador del tiempo presente. En vistas a esto, un acontecimiento sería aquello que ocurre en un momento determinado, lo que aparece, se despliega existencialmente y desaparece. Existe una polifonía de acontecimientos: festivos o luctuosos, individuales o colectivos, públicos o privados, etc., pero lo fundamental es que se refieren a algo extraordinario, que provoca una cesura en el devenir cotidiano, rutinario y hasta anodino o ramplón a veces, y por definición, todo acontecimiento testimoniado mediante su plasmación fotográfica, es susceptible de ser historiado. Así:

“El acontecimiento puede ser definido como una estructura diacrónica, con secuencias y escenarios susceptibles de ser tipologizados y comparados: no es la singularidad o el carácter repetitivo eventual lo que caracteriza un acontecimiento, sino el valor y el espesor de sus enunciados estructurales posibles” (Trebitsch, 1998: 32).

Según este análisis, para una reelaboración integradora, se retomaría, de alguna forma, la dicotomía establecida por los filósofos de la Grecia Antigua entre *chronos* y *kairós*. El *chronos* se referiría al tiempo físico, medible y cuantificable, esto es, el tiempo marcado por el reloj, y el *kairós* sería el tiempo mental, vivencial/experiencial, subjetivo, interiorizado por cada individuo. De modo que:

“[...]entre el tiempo cósmico y el tiempo íntimo de la experiencia se desprende un “*tercer tiempo*”, el tiempo narrado por el historiador, el único que fundamenta el acontecer histórico[...]la distinción entre memoria e Historia se esfuma o más bien se desplaza: es la narración, la de los testigos o los historiadores, la que pone en orden el sentido del acontecimiento” (Trebitsch, 1998: 32-33).

Por lo que, en última instancia “el acontecimiento es deconstruido y reconstruido por la operación histórica”, y esto conduce a que el acontecimiento no sea sino “el producto de un juego de interacciones entre una pluralidad de actores y agentes” (Trebitsch, 1998: 33), y el historiador del tiempo presente debe replantearse la relación interactuante del pasado, presente y futuro, porque historiar sería elaborar un discurso en el que el proceso histórico, es “un presente en deslizamiento”.

La temporalidad en el trabajo de los historiadores es algo que debe ser ajustado sobre todo en el caso de utilizar fotografías como documentos fontales, pues éstas, al aprehender el acontecimiento, sintetizan, en este caso concreto, tres dimensiones de la temporalidad (Bagú, 1970):

- 1) El tiempo organizado como secuencia o *transcurso*.
- 2) El tiempo organizado como radio de operaciones, o *espacio*.
- 3) El tiempo organizado como rapidez de las transformaciones y riqueza de las combinaciones, o *intensidad*.

Retomando las dos categorías temporales de la filosofía griega antigua (el *chronos* y el *kairós*), Robert Berkhofer (1971) teoriza acerca de la “dimensión externa del tiempo físico”, susceptible de ser medida, y la “dimensión interna del tiempo” (el subjetivo, interiorizado por cada individuo), siendo

éste último heterogéneo y discontinuo, dando origen a la noción de “tiempo cultural”, constituido por las diversas maneras en que las distintas épocas y sociedades pensaron el tiempo, y también por la variedad de “ritmos” de la vida social, pues todos son historiables *per se*, pensemos por ejemplo en los ciclos ceremoniales religiosos y cívicos que despliegan cada comunidad.

5. Un esbozo teórico y metodológico para historiar con fotografías

Si hay algo que identifique a la fotografía y la diferencie de otros medios icónicos va a ser “su exactitud de transcripción y su claridad de definición. La imagen fotográfica se alcanza mediante un proceso rápido y de relativa facilidad operativa en comparación con otros medios icónicos, en particular con otras técnicas quirográficas” (Fontcuberta, 1990: 22). Pero esta rapidez y limpieza de resultados no significa que *una* fotografía sea la realidad, porque la fotografía “no es una duplicación fiel de la percepción humana, sino una representación recreada”, si bien la fotografía “se caracteriza por su realismo histórico autenticador, como certificación química de una existencia pasada” (Gubern, 1997: 36). O sea, que la fotografía es como un Jano bifronte: no sólo es un medio de reproducción fidedigna de lo que acontece, sino también un medio de expresión, ya que cada fotografía es el resultado de una elección que hace el operador de disparar su cámara en un momento concreto. Y esta concretización fotográfica supone un punto de vista óptico (el encuadre elegido), personal (le gusta esa escena al fotógrafo), ideológico/religioso (se elige un tema por razones éticas, morales...), etc., por lo que cada placa fotográfica, y esto es extensible a otras fuentes históricas, es un documento histórico cargado de la opinión del autor que la tomó, lo cual hay que tener en cuenta al decodificar la imagen. María Jesús Buxó (1999) insiste en que las fotografías no son una ventana abierta por la que se contempla el mundo, sino unas construcciones que presentan imágenes para producir significados culturales:

“Las imágenes visuales se seleccionan para exagerar o aislar elementos que den un sentido u otro a la acción, se manipula el tiempo y el espacio, y se crea la ambigüedad suficiente o necesaria para que las imágenes se lean, inquieten y persuadan de muchas maneras e incluso que, en situaciones de contacto cultural y cambio social, se adecúen o modifiquen según las condiciones de existencia” (Buxó, 1999: 5).

Aunque otros autores no piensan en términos análogos, pues las imágenes “funcionan como una ventana al pasado y no como una representación del presente del cual provienen” (Mraz, 1998: 80); y Roland Barthes (1999) acentuará el hecho de que la fotografía es una suerte de notario de lo que acontece, otorgando una especie de *certificado de presencia*. En todo caso, para zanjar este interesante y en ocasiones enervado debate teórico, destaco, por parecerme acertada, desde una perspectiva técnica, la tesis de Juan Antonio Ramírez (1997):

“El principal equívoco que ha suscitado y suscita la fotografía es el de la calidad del registro visual que hace del mundo. Para el espectador ingenuo la fotografía es, en efecto, una imagen de la realidad, por encima de cualquier convención o manipulación. Conviene desterrar este error común: la fotografía *no es* “la realidad”, sino sólo uno de los muchos modos, todos convencionales, de representarla. La realidad exterior es más compleja, proteiforme y móvil de lo que la fotografía normal nos puede transmitir [...]” (Ramírez, 1997: 158).

No obstante Juan Antonio Ramírez, para acentuar la importancia de la fotografía como documento fontal, considera que el auténtico valor de los testimonios fotográficos derivará de “la *“no subjetividad”* de la imagen final. “De ahí que podamos considerar a la fotografía como el medio

más idóneo para testimoniar la presencia activa de las masas en la historia contemporánea” (Ramírez, 1997: 160).

Pero esta ambivalencia de la fotografía como documento fontal no es algo artero, ni truculento, pues también atañe a muchos documentos escritos. Por ejemplo: un documento del XVI o del XVII, ya se trate de una Real Cédula, Pragmática Sanción, carta real, epístola privada, acta de un acuerdo del Cabildo Municipal o catedralicio, etc., por la *belleza* de la letra de época fruto de la caligrafía de los escribanos, puede ser expuesto como objeto en un museo, contemplado en una exposición temporal o permanente, subastado (las pujas pueden ser elevadas), etc., y a la vez, ese documento de bella escritura, por su difícil lectura para los no historiadores le concede un aura de misterio: es indescifrable para los profanos y legos en historia, es un documento que arroja información al ser leído, restituido, analizado, contextualizado, etc. Pues algo semejante ocurre con las fotografías, que pueden ser consideradas como una obra artística y también como un documento histórico, intensificándose estas dos facetas cuanto mayor antigüedad atesora la fotografía, o cuando ésta fue realizada por un autor de renombre, al haber sido biografiado, lo cual supone subir muchos enteros en el mercado del arte que, con variaciones temporales, promueven las casas de subastas.

Este uso de la fotografía como instrumento de investigación dependerá, por tanto, de la lectura que se haga de la imagen, esto es, del reconocimiento de los aspectos a partir de los cuales se puede desarrollar una reflexión científica (Guran, 1999: 143), por lo que un documento visual es rico o pobre en información atendiendo al lector visual, que debe ser eficiente en su función de recoger información y elaborar un discurso histórico.

Una fotografía admite diferentes lecturas y, por tanto, distintas interpretaciones en función del contexto en el que se analice y/o del historiador que interpele la imagen, porque la fotografía es un signo icónico cuya decodificación depende de la formación académica y vivencial del historiador, de su marchamo cultural y, para qué negarlo, de la potencialidad evocadora que en el investigador despierte esa fotografía. Ante esto, el analista se verá condicionado por una serie de referentes inevitables que afectan a su interpretación (del Valle, 1993):

1) El referente personal del analista: su formación académica, conocimientos adquiridos, ideología, carga memorística y experiencial, etc.

2) El referente imagen: la pertenencia de la imagen a una serie condiciona su análisis, impregnando a la fotografía con significados análogos que no aparecerían (no serían descubiertos) si ésta estuviera descontextualizada, sin conexión con otras imágenes de igual temática.

3) El referente texto: el pie de foto o el texto que acompaña la imagen. En mi caso este referente no va a ser apenas tenido en cuenta al estudiar las fotografías, ya que este referente texto es una herramienta pensada para las fotografías periodísticas, y yo he tratado por igual cada documento fotográfico, independientemente de que hubiera sido publicado o formara parte de un archivo público o privado.

La multitud de *lecturas* que tiene la fotografía supone que el historiador, topándose con un camino bifurcado, tenga que elegir una u otra vía, aunque a veces ambas sendas sean paralelas y tan próximas, que pueda pasarse de una a otra:

a) *Leer* en la fotografía lo que el autor quería expresar. Esta posibilidad, en principio descartada en este trabajo, se ceñiría a las fotografías que nacen con una vocación eminentemente artística: serían las instantáneas pictorialistas, pertenecientes a un movimiento artístico de fines del XIX y comienzos del XX, las cronofotografías y fotografías en serie consecutiva (s. XIX), de las vanguardias históricas del s. XX (fotomontajes), etc.

b) *Leer* en la fotografía su contenido, lo que ésta, segregando la intención de su autor, nos ofrece mediante información visual. Esta lectura histórica es la que tiene una aplicación práctica en este trabajo, en función de la tipología de fotografías manejadas: se tomaron con vocación de

congelar y perpetuar el instante de un acontecimiento, aprehendiendo un fragmento de la realidad sin manipulaciones en la imagen resultante por parte del autor.

El interés del historiador se centra por tanto en el contenido de la fotografía, en la información recogida en un documento visual susceptible de ser interpretada -subjetivamente- por el receptor/investigador. La documentación fonal fotográfica podrá ser contemplada, desde la perspectiva técnica: el soporte (cristal, negativo de celuloide, papel) técnicas de revelado, etc. La perspectiva de la imagen, como modo de representación de la realidad, es la que nos interesa.

El que, como estamos viendo, la fotografía sea un documento histórico polisémico, hace que ésta esté sujeta a múltiples y dispares interpretaciones, a veces tantas como historiadores interpelen tal documento fonal, por lo que su lectura e interpretación correctas deben practicarse, ante todo, en un entorno documental homogéneo: una seriación temática. La polisemia fotográfica se explicita con el paso del tiempo, pues el significado de cada fotografía puede variar, y de hecho varía, en función de la fotografía y el intérprete: detentador, coleccionista, contemplador, historiador, etc.

Visualizando una fotografía, se apreciará que ésta refleja el aspecto de personas, calles, parajes campestres, etc. de una forma, al menos, a priori, más fidedigna que un texto que describiera idéntica situación. No obstante, esa información visual ofertada, en términos de mercado de documento fonal por la fotografía, será incompleta e incluso distorsionada si el contemplador/historiador no es capaz de reconocer/saber/comprender qué es lo que en realidad aparece en la fotografía, porque las imágenes fotográficas forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento profundo de esa cultura.

Para analizar con corrección un documento fonal visual, el historiador, al enfrentarse a una fotografía, debe interrelacionar diversas competencias (Vilches, 1987) en aras de interpretarla y comprenderla:

a) Competencia iconográfica: el lector captaría las formas visuales que tienen un contenido propio, interpretando las formas iconográficas que reproducen algo (un objeto) que existe en la realidad, que preexiste a la toma fotográfica.

b) Competencia narrativa: a partir de la experiencia vital del investigador, su historia vivenciada, éste establece “secuencias narrativas entre las diversas figuras y objetos que aparecen en la imagen”.

c) Competencia estética: el lector de imágenes, basándose en experiencias simbólicas y estéticas, atribuye a las fotografías un sentido estético, pudiendo señalar “un posible sentido dramático a la representación”. Esta *competencia* quedaría relegada, a mi entender, al plano de la apreciación particular (subjetiva) de cada lector/investigador.

d) Competencia enciclopédica: este nivel es un crisol en el que se funden “la memoria visual y cultural” del historiador, lo que le lleva a identificar los “personajes y situaciones, contextos y connotaciones” aparecidos en las fotografías. Esta competencia especializada es indispensable para el tema que nos ocupa, pues hay que conocer, para reconocer en la lectura fotográfica, los elementos conceptuales y materiales que componen el tema objeto de estudio.

Todo este cúmulo de prevenciones, de útiles conceptuales que debe tener bien perfilados el historiador, le llevan, en ocasiones, a descubrir que algunos documentos fontales fotográficos, pues como tales fueron concebidos desde su nacimiento, confrontan, bien que soterradamente, lo real y lo ideal. Así por ejemplo, en la Inglaterra de 1900 se tomaron fotografías de la vida rural que podían y pueden tener una carga nostálgica por la “comunidad orgánica de la aldea tradicional”, lo cual se expresaría no sólo por la sonrisa ¿natural, forzada, solicitada por el fotógrafo? de los campesinos, sino también por la atención prestada por el operador a las herramientas y aperos de labranza tradicionales en contraposición a la maquinaria moderna, pues “esa nostalgia tiene su propia historia, que se remontaría con toda probabilidad a una época muy anterior a la Revolución Industrial” (Burke, 2001: 147).

En un ejercicio de sinceridad intelectual, Félix del Valle Gastaminza (1999), considera que “estas competencias hay que confrontarlas con la emotividad, memoria visual, experiencia e ideología del lector cuya influencia es fuertemente significativa en la lectura que haga del documento” (de Valle, 1999: 121), por lo que, a la hora de seleccionar un tema de investigación pulsa mucho más la emotividad, el interés del historiador, un tema que trascienda el *studium* y salte hasta el *punctum* (Barthes, 1999), es decir, que el estudio llegue a ser un aldabonazo en la *inteligencia emocional* del historiador, de forma que el *punctum* sería la imagen que provoca un estremecimiento del nivel subjetivo del historiador a partir de sus experiencias personales. Y el *punctum* podrá hacerse presente al leer por primera vez la imagen o tras realizar un pormenorizado estudio, extrayendo unas conclusiones.

Cada fotografía tiene un tema, un argumento (en términos literarios) narrativo visual, un significado, pues representa algo al tratar sobre algo. Éstos serían los atributos temáticos (del Valle, 1999: 122-124). Cuando se analiza el contenido de una fotografía, el investigador discierne entre tres aspectos diferentes: la denotación (lo que aparece en la fotografía), la connotación (lo que sugiere la fotografía), y el contexto (en el que se produce la fotografía).

La denotación supone la lectura descriptiva de la imagen fotográfica, definiendo claramente lo que se muestra en ella. Esta lectura denotativa no es tan sencilla en ocasiones, pues, como ya hemos visto anteriormente, es necesario que el investigador conozca, cultural e históricamente, el fenómeno *leído* en la fotografía para no describir la imagen incurriendo en errores de bulto. Dentro de la semiótica, la denotación es la indicación que se desprende de la relación directa entre un significante y un significado, y este significado denotado es el contenido reconocido unívocamente por cualquier receptor/investigador, “En una foto un gato es un gato, una pipa es una pipa y una rosa es una rosa” (del Valle, 1999: 122). No obstante, esto, que parece tan incuestionable, estaría sujeto a lecturas ambivalentes al mezclarse en un mismo plano denotación y connotación. Por ejemplo, René Magritte, en su pintura surrealista, pinta al óleo la obra *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)*, conservada en *Los Ángeles County Museum*. Este tema, tan aparentemente banal, supone, para el espectador, la incertidumbre de si *esa* imagen es verdadera o no, ya que la obra es un *iconotexto* (Burke, 2001), en la que la parte pictórica, una pipa de perfil, se complementa con la frase *Ceci n’ est pas une pipe*, hablando la imagen de la reacción ambivalente ante el ilusionismo. Y si es cierto que estas arenas movedizas en la denotación/connotación son más factibles de darse en la pintura que en la fotografía, también en ésta última cabe esa posibilidad cuando el lector de la imagen desconoce lo representado en la fotografía o el texto le induce a equívocos.

El contexto, en la fotografía de carácter histórico, es vital, porque se constituye en el marco de referencia en el que se sitúa y desarrolla la instantánea, la época histórica en que acontece (en España, verbigracia): dictadura primorriverista, II República, postguerra civil, etc. La terna factorial espacio, tiempo y acontecimiento conforma el contexto.

Hasta ahora he utilizado, con reiteración, el verbo *leer* para referirme a la acción investigadora sobre la fotografía. Y esta elección verbal está justificada porque implica la decodificación de la imagen para luego fijar por escrito el discurso histórico. Hay una diferencia de calado, no sutil, entre *leer* y *ver* una fotografía, pues la primera acepción verbal presupone analizar el documento visual, superando la contemplación de regusto esteticista. Para poder leer los documentos visuales producidos en el pasado próximo, entendido éste dentro de las coordenadas de la Historia del Tiempo Presente, se requiere conocer con la precisión de un platero la fotohistoria, es decir, la historia del hecho fotográfico, con especial énfasis en el marco geográfico objeto del estudio, así como las estrategias narrativas visuales propias de cada periodo histórico y su eficacia comunicativa, pues no se puede realizar una lectura adecuada, por ejemplo de un documento fotográfico del último tercio del XIX, desde los parámetros de comienzos del XXI, desconociendo la génesis de esa fotografía en sus vertientes técnica, conceptual, histórica y sociocultural. Hay que contextualizar cada documento visual en su etapa histórica, sobre todo cuanto más cronología acumule, ensamblando los diferentes

elementos externos a las fotografías para formar, con las piezas fontales fotográficas, el engranaje del discurso que realiza el historiador.

El historiador, al analizar fuentes históricas fotográficas, debe conocer y relacionar las claves interpretativas de cada fotografía atendiendo a la fecha en que fue hecha, porque el investigador se posiciona ante cada documento visual desde unas coordenadas espacio-temporales diferentes, y hasta divergentes, no sólo de la época en la que fue tomada la placa, sino también del autor y/o espectador que tuvo ante sí esa fotografía. Por ejemplo, para interpretar un retrato hecho en un gabinete en el s. XIX, hay que indagar en el significado que tenía el hecho de retratarse, pues se buscaba identificarse con un *modus vivendi*, con una clase social específica, es decir, que el estereotipo prevalecía sobre los caracteres individuales. Sólo desentrañando las claves de la fotografía en cada periodo se podrá utilizar con rigor la metodología para la lectura de documentos fontales visuales, porque así el historiador será capaz de descubrir y utilizar un mayor volumen de información, puesto que cada imagen fotográfica es una forma discursiva de mostrar el mundo visible (Riego, 2001: 42).

El historiador, a la hora de acometer la lectura de las imágenes fotográficas, ha de escapar de la tentación de practicar un presentismo del pasado histórico narrado visualmente, ya que una fotografía es una emanación técnica, plástica y social de un periodo de la Historia que responde a unos parámetros culturales que la hacen legible, es decir, entendible, a todos quienes contemplaban esa fotografía, recordatorio visual en tiempos pretéritos y fuente del conocimiento histórico en la actualidad. Por lo que, para construir un discurso coherente, el investigador ha de interiorizar y procesar el marco histórico en el que fue tomada cada fotografía, cada texto visual. Un ejemplo de esta aseveración lo constituye el análisis de los retratos decimonónicos, realizados en estudios fotográficos y que reflejan, más que la individualidad del retratado, su pertenencia a una clase social de poder e influencia creciente: la burguesía, sobremanera en la época del gobierno largo de O' Donnell, periodo de popularización del retrato fotográfico en España. Estos retratos, realizados en el formato denominado *tarjeta de visita*, expresan visualmente la consolidación de una estética y mentalidad burguesas, en primer lugar por la normalización y estandarización de las poses y actitudes de las personas fotografiadas, y en segundo lugar, por la estudiadísima repetición de elementos escénicos en el estudio fotográfico: fondos pintados (forillos), columnas clasicistas, sillas, veladores, mesas, etc., es decir, la sala del fotógrafo, en un símil teatral, se convierte en una escena, pues se atiborra de decorados, de *atrezzo*, emanados del *horror vacui* burgués, que llevaba a atosigar la casa con decoración de todo tipo. O sea, el estudio fotográfico era un espacio simbólico, un trasunto del domicilio particular, una escenificación visual representativa de una clase social acomodada. Un historiador podría cotejar fotografías de estudio de las cuatro últimas décadas del XIX, para analizar cómo los objetos decorativos cumplían diferentes funciones simbólicas y funcionales en referencia a los valores de la burguesía, puesto que la fotografía será uno de los espacios de construcción social de la realidad a través de la imagen durante el s. XIX (Riego, 2001: 341-342).

Para leer la imagen, es decir, decodificar/entender/interiorizar los datos contenidos/aportados por los documentos fotográficos, se han elaborado diversos intentos para incorporar la fotografía a la investigación en Ciencias Sociales (recogidos por Muñoz, 1999: 158-160), de los que entresaco los que, en principio, pueden tener una relación y/o aplicación práctica para mi propósito investigador:

1) Método de John Collier: es necesario sistematizar el contenido de la imagen para que la fotografía, de mera ilustración, pase a contenedor de datos en la hipótesis de trabajo, por lo que hay que seleccionar las *variables* que queremos estudiar a través de las instantáneas. El segundo paso sería realizar conjuntos categoriales dentro de los documentos visuales seleccionados, y por último, para transformar la imagen en conclusiones científicas, habría que volcar las variables en tablas, diagramas o cuadros estadísticos. Esta aplicación estadística de las imágenes tendría una virtualidad más cuantitativa que cualitativa.

2) Método de T. Curry y A. Clarke: la fotografía es susceptible de ser utilizada en Ciencias Sociales de tres modos distintos. El primero, muy básico, es el de apoyar visualmente un texto,

ilustrándolo. El segundo y tercer modo van estrechamente ligados y son mucho más fácilmente aplicables para el historiador, porque consideran que: a) el registro fotográfico es un instrumento de investigación tan válido como cualquier otro tradicionalmente empleado, y b) las fotografías, agrupadas temáticamente, al componer un material para el análisis científico, son perfectamente utilizables aunque éstas no hayan sido tomadas por el investigador.

Una ejemplificación de cómo trabajar con documentos fontales fotográficos lo realizó Díaz Barrado (1998), en base a “recomponer los miles de fragmentos en que ha estallado la historia [se refiere a la Historia del Tiempo Presente] contada a través de los instantes fotográficos”, ya que la conexión, esto es, la contextualización ordenada secuencialmente entre esos instantes fotográficos, permitiría reconstruir un proceso. Esta reflexión teórica y metodológica, sobre lo que significa la utilización de imágenes fotográficas, Mario Díaz la orientó de forma que se pudieran recorrer los amplios vectores espaciotemporales que la memoria colectiva visual (icónica/fotográfica) nos ha legado. Para ello, utiliza un “potente recurso conceptual”: la metáfora. Este tropo (en literatura) es un recurso sumamente empleado no sólo en los géneros literarios (poesía, novela, relato, etc.), sino también en las Humanidades y en el campo de las Ciencias Experimentales, puesto que “una buena metáfora produce una sacudida intelectual o emocional que agudiza la sensibilidad y suscita una tensión mental receptiva” (Rañada, 1995: 160).

Para conexionar dos geografías aparentemente distantes e incomunicadas por el mar de los conceptos, como son la palabra y la imagen, es necesario buscar un istmo, por lo que, en el campo de la metáfora, es pertinente citar a Roman Gubern (1996), quien establece una ligazón entre el reino de la palabra y el reino de la imagen:

“[...]la imagen tiene una función ostensiva y la palabra una función conceptualizadora; la imagen es sensitiva, favoreciendo la representación concreta del mundo visible en su instantaneidad, y la palabra es abstracta. Si en la poesía las lágrimas se suelen comparar con el rocío, con perlas o con gotas de ámbar [metáfora literaria], las lágrimas de San Pedro que El Greco pinta, al expresar el arrepentimiento del santo por su flaqueza ante Cristo, son ante todo “*humedad ocular*” [metáfora cristalizada pictóricamente], es decir, pura sensibilidad. Habremos de llegar a la cultura “*kitsch*” de ciertas vírgenes dolorosas andaluzas para que las lágrimas sean, literalmente, rocío, perlas o gotas de ámbar, pero ahora dotadas de tactilidad” (Gubern, 1996: 45).

El uso académico de la metáfora es capaz de explicar, mediante una ilustrativa síntesis lingüística, conceptos complejos, sugiriendo gráfica y poéticamente -¿por qué renunciar a ello?- la profundidad que encierra un discurso histórico. Díaz Barrado considera que “la metáfora sirve especialmente para aplicar los principios de complejidad e incertidumbre que preocupan en el mundo científico y humanístico en los últimos años y que son el punto de partida de nuestro trabajo” (1996: 163). ¿Y cómo se estructuraría el empleo metafórico de las imágenes?: a través de las coordenadas de espacio y tiempo:

“[...]que se adecúan al devenir histórico gracias a la conexión entre instantes (tiempo), pero también a la conexión entre personajes, objetos, estancias, lugares (espacio), generando posibilidades para conformar los recorridos por la memoria, por la Historia” (Díaz Barrado, 1996: 164).

Continuando con los planteamientos de Díaz Barrado (1996, 1998), este autor, para construir un discurso histórico cuyos pilotes son las imágenes, recurre a metáforas tales como el museo, el viajero, el parlamento, la ciudad o el reportero gráfico para organizar visual y textualmente diversos *flashes* históricos españoles. El reto que plantea a los historiadores, es el diseño conceptual de

trabajos que permitan recorrer, discursivamente, los amplios caminos de la Historia sin miedo a enmarañarse y pincharse en zarzas metodológicas y teóricas, pues, y volvemos a reincidir en este aspecto, la fotografía es un recurso soldado a los acontecimientos de la Historia, asociado a la memoria individual y colectiva de la sociedad. Las metáforas creadas a partir de documentos fontales fotográficos nacerían mediante un hilo conductor, interrelacionando periodos históricos, personajes, acontecimientos, mutaciones y pervivencias que se influyen mutuamente.

El empleo de metáforas visuales se haría más racional si utilizamos series documentales compuestas (Boadas y otros, 2001), fotografías agrupadas por una misma temática y que narran secuencialmente un acontecimiento a lo largo del tiempo, pues el espacio se repite. Para evaluar y seleccionar fotografías, producto de manejar una ingente cantidad de documentos visuales del tema que interese, hay que delimitar primero qué fotografías constituyen unidades documentales, es decir, que versan sobre idéntico tema, para después aglutinarlas narrativamente en una serie documental compuesta. ¿Y qué significa una *imagen narrativa*?:

“[...]la imagen narrativa está constituida por un conjunto de elementos relacionados entre sí, que representan un hecho y se refieren a una historia. Al consistir la narración en un relato de sucesos reales o imaginarios [en el caso de la fotografía los sucesos son reales], que se producen en un marco temporal y espacial y en un orden cronológico, en sus imágenes prevalece la acción[...]” (Castiñeiras, 1998: 54).

Las fotografías centradas en un mismo tema objeto de estudio constituirían una (macro)serie documental compuesta, conformarían la narración visual de un acontecimiento histórico, un relato figurativo, no textual, correspondiéndole al historiador, en tanto en cuanto relator, escribano o escritor de un *-su-* discurso histórico, la tarea de ser un tramoyista de la historia, porque el historiador es “tan veraz como pueda serlo el tramoyista que procure suscitar con el escenario la impresión de que el espectador [el lector del discurso elaborado por el historiador] se encuentra ante un paisaje real; la historia, mejor, la historiografía, es una tramoya del pasado” (Andrés-Gallego, 1991: 350). O dicho metafóricamente de otro modo, “en el tapiz que teje el historiador, la urdimbre es la dinámica diacrónica, y la trama las relaciones sincrónicas” (Schorske, 2001: 358).

Estas fotografías, consideradas documentos fontales, serían relatos visuales que informarían acerca de acontecimientos del pasado próximo, pues “la representación de acontecimientos mediante la imagen estática con vocación narrativa” transforma su instantaneidad ontológica en lo que Fresnault Deruelle ha llamado “instantes durativos”, que contienen implícitamente un antes y un después” (Gubern, 1996: 46).

Estos relatos visuales que son las fotografías, si se aglutinan y ordenan racionalmente, ofrecen un testimonio mucho más rico que el de una imagen individual, por lo que, para este trabajo, me ha sido fundamental realizar una historia serial fotográfica, pues se analizan los cambios experimentados a largo plazo en un mismo fenómeno acontecimental.

Esta consideración narrativa de las unidades documentales y series documentales compuestas fotográficas, se vería completada y complementada con un sistema de técnicas narrativas iconográficas que pueden interrelacionarse, recogido por Castiñeiras González (1998: 57-58), y que es susceptible de aplicarse a la documentación fontal visual:

1) Monoescénico: describe un momento determinado de una historia en la que se mantiene incólume la unidad espaciotemporal, lo que equivaldría a la instantánea, como fragmento de la realidad congelado, de un momento concreto de un relato visual.

2) Cíclico: combina diferentes instantes de un mismo relato en una misma representación, rompiendo la lógica de la unidad temporal y espacial en aras de una narración visual que intercala, sincrónicamente, pasajes que responden a distintos momentos episódicos cronológicos, componiendo

una secuencia en la que el protagonista se repite. Las fotografías recomponen esta narración cíclica, hasta formar un relato secuencial, pues su objetivo es relatar visualmente por medio de cuadros sucesivos, las fotografías, un desarrollo temporal.

Un enfoque, o mejor dicho, un método para acercarse al estudio de las imágenes, es el estructuralismo, denominado también semiótica o semiología. Este método fue empleado por Roland Barthes, desde la década de 1960, para adentrarse en el latifundio fotográfico. Uno de los asertos estructuralistas es que una imagen puede ser contemplada como “un sistema de signos”, lo que apareja, como punto de partida, la -□ engorrosa, alambicada?- decodificación, es decir, interpretación de una serie de elementos visuales para desentrañar el significado global de la imagen, posibilitando esto la contemplación/lectura de una imagen fijando la atención en la “organización interna” de la imagen fotográfica, y afinando más, en las oposiciones binarias o pares de contrarios entre sus partes, y las diferentes formas en que sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente (Burke, 2001: 219). Para los semiólogos existe una doble realidad de las imágenes, pues toda imagen es simultáneamente un soporte físico de información y una representación icónica. Esta lectura de las imágenes como si se tratasen de textos figurativos o sistemas de signos fomenta en el historiador la búsqueda de oposiciones e inversiones.

El más serio escollo, ¿un arrecife, la punta de un iceberg?, de la semiótica de las imágenes fotográficas estriba en presuponer que todas las imágenes tienen un significado y no otro, que no hay otra alternativa de significado/s, “que no hay ambigüedades, que el rompecabezas sólo tiene una solución, que hay un solo código que descomponer” (Burke, 2001: 224-225), aunque en el haber de este método hay que anotar el haber hecho meditar a los estudiosos de las imágenes, superando el férreo estructuralismo, de que éstas almacenan un significado, pero que éste constituye una polisemia/polifonía/multivocidad que cada investigador desvela para construir su discurso.

La interacción de las diferentes disciplinas humanísticas, como si se trataran de diferentes neveros, al fundirse, van a alimentar el caudal del discurso histórico. Por eso creo que el historiar con fotografías sólo es posible plantearla desde las Humanidades/Ciencias Sociales. Mas esto no entraña que la interdisciplinariedad se enarbole como una especie de bandera bajo la cual, se confundan una disparidad de elementos metodológicos provenientes de varios terrenos. Estos elementos metodológicos, acuñados en diferentes cecas de las Humanidades/Ciencias Sociales y consolidados como valor de uso, han de ser resellados en la metodología aplicada para historiar con fotografías, porque para trabajar con documentos fontales visuales no existe una fórmula magistral única aplicable de forma general, pues cada tipología documental requiere una aproximación concreta, una crítica interna y externa específica y la depuración de unas técnicas que han de ser compartidas por los historiadores (Riego, 2001: 20). Y precisamente, para normalizar el uso fontal de los documentos visuales, considerados éstos fuentes del conocimiento en Historia, es necesario conocer el significado ideológico e histórico que tuvieron las fotografías en el momento en que fueron tomadas, así como los canales de difusión que tuvieron como medio de información visual.

Las fotografías empleadas para un trabajo han de ser escogidas por su intrínseco valor documental, no por su valor estético y/o técnico, siempre subjetivo. El proceso de selección de las fuentes visuales no ha de verse condicionado por esos posibles valores, sino por la potencialidad documental de las fotografías. No tiene que preocupar que algunas instantáneas de los estertores del XIX o del orto del XX tengan una escasa calidad técnica, y ello por varios motivos. Las sustancias químicas utilizadas para el proceso de revelado, con el paso del tiempo, se deterioran, afectando a la nitidez de las imágenes; pueden aparecer en primer término barreras visuales, mas el fotógrafo eligió ese encuadre y si, desde un punto de vista técnico la instantánea es deficiente, su valor documental no resulta alterado. Un paso previo a la lectura de la fotografía es identificar qué elementos aparecen en ella, así como fecharla lo más aproximadamente como sea posible. Para una correcta identificación de las imágenes, no siempre es de gran ayuda el texto escrito por el autor de la fotografía, pues puede inducir a error. Esto se ejemplifica a la perfección en las fotografías estereoscópicas positivadas en soporte de cristal, pues en la placa, en el espacio *en blanco*, libre, sin impresionar, que queda

entre ambas fotografías, ya que la estereoscopia utiliza dos fotografías semejantes que se visionan a la vez con ayuda de un visor especial, era frecuentemente usado por los fotógrafos, casi siempre *aficionados*, para escribir con tinta china, unas anotaciones identificativas de la instantánea. Así, el conjunto de fotografía en soporte de cristal y el texto ológrafo constituyen un iconotexto, al mostrar un mensaje escrito (la identificación y datación) que puede influir en el investigador a la hora de leer la imagen, provocándole equívocos si el texto es incorrecto.

La datación de las fotografías hay que realizarla con rigor y escrupulosidad extremos, ya que la contextualización, seriación y secuenciación de las fotografías en el terreno cronológico, tanto en los planos sincrónico y diacrónico, es vital para la construcción del discurso histórico. En ocasiones, esta fechación es exacta al poder establecer el año de la fotografía, bien porque el fotógrafo escribió en el reverso del papel revelado o en la placa de cristal el año, y tras la comprobación realizada el dato es correcto, o bien porque hay múltiples elementos que, a modo de guías visuales, coadyuvan a fechar la fotografía. Y cuando no es posible fechar el año concreto de la fotografía, he intentado insertarla en una horquilla temporal lo más estrecha posible, esto es, de dos o tres años. Por ejemplo, si albergo dudas de que una foto se hizo en 1945 o un año antes o después, la considero como un documento visual realizado entre 1944-46.

Ahora lo importante estriba en llevar a la práctica una teoría y metodología para construir un discurso histórico a partir de la fotografía como fuente del conocimiento. Lo que he pretendido en este trabajo es aportar una teoría y metodología útiles para historiadores y antropólogos.

Bibliografía

- ANDRÉS-GALLEGO, J. A. (1991): *Historia General de la gente poco importante. América y Europa hacia 1789*. Madrid, Gredos.
- ARÓSTEGUI, J. (2001): *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, Crítica.
- BAGÚ, S. (1970): *Tiempo, realidad social y conocimiento*. México, Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1999): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- BÉDARIDA, F. (1998): "Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente", en *Ayer*, núm. 32, págs. 19-81.
- BERKHOFER, R. F. Jr. (1971): *A behavioral approach to historical analysis*. New York, The Free Press.
- BOADAS, J., CASELLAS, LI-E. y SUQUET, M. A. (2001): *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Gerona, Biblioteca de la Imagen-CCG Ediciones.
- BURKE, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica.
- BUXÓ, M^a. J. (1999): "...que mil palabras", en BUXÓ, M^a. J. y MIGUEL, J. M. de (eds.): *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona, Ediciones Proyecto A.
- CARDOSO, C. F. S. (2000): *Introducción al trabajo de investigación histórica. Conocimiento, método e historia*. Barcelona, Crítica.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1998): *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Ariel.
- CRUZ MUNDET, J. R. (1994): *Manual de archivística*. Madrid, Ediciones Pirámide.
- DÍAZ BARRADO, M. P. (1996): "La fotografía y los nuevos soportes para la información", en *Ayer*, núm. 24, págs. 147-172.
- (1998): "Historia del Tiempo Presente y nuevos soportes para la información", en *Ayer*, núm. 32, págs. 41-60.
- FONTCUBERTA, J. (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona, Gustavo Gili.
- FONTANELLA, L. (1992): "Los límites de la fotografía documental", en *Open Spain. Fotografía documental en España*, págs. 25-47.

- FREUND, G. (1976): *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GALASSO, G. (2001): *Nada más que historia. Teoría y metodología*. Barcelona, Ariel.
- GARCÍA JIMÉNEZ, M. (1998): “Pasado, patrimonio e identidad. La colección etnográfica y la recopilación folclórica”, en *El Toro de Caña*, núm. 3, págs. 563-592.
- GARCÍA DE LEÓN, M^a. A. (1999): “Para unas Ciencias Sociales reflexivas”, en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers*, núm. 3, págs. 75-92.
- GASKELL, I. (1999): “Historia de las imágenes”, en BURKE, P. (ed.): *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Universidad, págs. 209-239.
- GUBERN, R. (1987): *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili.
- (1996): *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama.
- (1997): *Medios icónicos de masas*. Madrid, Historia 16.
- GURAN, M. (1999): “Mirar/ver/comprender/contar/la fotografía y las ciencias sociales”, en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers*, núm. 3, págs. 139-141.
- LARA LÓPEZ, E. L. (2003): *La religiosidad popular pasionista (Jaén, 1859-1978). Una historia a través de la fotografía como fuente documental*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (1981): *Diccionario de tipografía y del libro*. Madrid, Paraninfo.
- MIGUEL, J. M. de (1999): “Fotografía”, en BUXÓ, M^a. J. y MIGUEL, J. M. de (eds.): *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona, Ediciones Proyecto A.
- MUÑOZ, J. (1999): “De la fotografía social a la fotografía antropológica: un intercambio metodológico”, en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers*, núm. 3, págs. 149-160.
- MUÑOZ BENAVENTE, M^a. T. (1996): “Posibilidades de investigación de archivos visuales: los fondos fotográficos del Archivo General de la Administración”, en *Ayer*, núm. 24, págs. 41-67.
- PARET, P. (1997): *Imagined Battles: Reflections of War in European Art*. Chapel Hill, pág. 4.
- PÉREZ MONFORT, R. (1998): “Fotografía e historia: aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental”, en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, volumen 5, núm. 13.
- RAMÍREZ, J. A. (1997): *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid, Cátedra.
- RAÑADA, A. (1995): *Los muchos rostros de la ciencia*. Oviedo.
- RIEGO, B. (1996): “La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica”, en *Ayer*, núm. 24, págs. 91-111.
- (2001): *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Universidad de Cantabria.
- RIOUX, J.-P. (1998): “Historia del Tiempo Presente y demanda social”, en *Ayer*, núm. 32, págs. 71-81.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (1999): *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*. Madrid, Espasa.
- (2001): “De la Restauración a la Guerra Civil », en SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (coord.): *La fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI*. Historia General del Arte. *Summa Artis*, volumen XLVII. Madrid, Espasa-Calpe, págs. 193-384.
- SCHORSKE, C. E. (2001): *Pensar con la historia*. Madrid, Taurus.
- SCHWARZ, H. (1987): *Art and Photography. Forerunners and Influences*. Chicago, University of Chicaho Press.
- SONTANG, S. (1981): *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa.

- SOUGEZ, M^a.-L. (1991): “La fotografía como documento histórico”, en *Historia 16*, núm. 181, págs. 204-207.
- SOUGEZ, M^a.-L. (1994): *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra.
- SUÁREZ, F. (1987): *La historia y el método de investigación histórica*. Madrid, Rialp.
- TREBITSCH, M. (1998): “El acontecimiento, clave para el análisis del tiempo presente”, en *Ayer*, núm. 32, págs. 29-40.
- TOPOLSKY, J. (1982): *Metodología de la Historia*. Barcelona, Cátedra.
- TRANCÓN PÉREZ, S. (1986): “La fotografía arte y documento”, en *Imágenes para la otra historia*. Salamanca, Junta de Castilla y León, pág. 11.
- VALLE GASTAMINZA, F. del (1993): “El análisis documental de la Fotografía”, en *Cuadernos de Documentación Multimedia*, núm. 2, págs. 43-56.
- (1999): “Dimensión documental de la fotografía”, en VALLE GASTAMINZA, F. del (ed.): *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis, págs. 113-132.
- VILCHEZ, L. (1987): *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona, Paidós.
- ZUNZUNEGUI, S. (1995): *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra-Universidad del País Vasco.