

La fotografía: ¿documento histórico fiable?

ALBERTO PÉREZ PUYAL

Este artículo lo he concebido como un ensayo sobre la técnica fotográfica y su útil conocimiento por parte del historiador que desee utilizar la fotografía como documento para el análisis histórico. La mayor parte de las reflexiones aquí expuestas han sido producto de la observación directa de fotografías documentales incluidas en el anexo bibliográfico. Ante la dificultad de publicar texto acompañado de imagen he preferido dar unas pautas aplicables a toda fotografía documental, por lo que pueden seguirse con cualquier buen libro de ilustraciones fotográficas.

LA FOTOGRAFÍA, NECESITADA DE ANÁLISIS HISTÓRICO PROPIO

A lo largo de la historia han existido representaciones figurativas para retratar un acontecimiento determinado o un personaje. En ciertas ocasiones la fidelidad al original ha sido tal que esa representación ha podido servir al historiador de pieza fundamental para extraer detalles o indicios muy reveladores de la situación política, económica, social o incluso de aspectos anecdóticos de la vida cotidiana. No cabe más que citar los capiteles románicos o la pintura flamenca para poder ver casi en directo la vida y costumbres de las personas que fueron representadas.

Me estoy refiriendo, como es lógico, a las expresiones artísticas que intentaron, por lo menos, acercarse a lo figurativo, dejando al margen las obras que se alejan de la representación de la realidad física.

Todos los documentos de imagen figurativa se presentaron fundamentalmente en escultura o pintura. Todos han debido ser puestos bajo la sana crítica documental no sólo para saber de su autenticidad sino para extraer lo que el autor quiso expresar, en qué lado ideológico se encontraba, a quién servía, a quién tenía que adular o despreciar o cuáles eran sus deseos más profundos.

Sin embargo hace algo más de ciento cincuenta años surgió un tipo de expresión que rompió los esquemas de las artes figurativas: la fotografía. Los pintores más celosos de representar la realidad habían conseguido importantísimos logros. Pero la fotografía se distanciaba por un factor clave. Dentro de la fotografía se encontraba la esencia de captar la realidad; en la fotografía la realidad es el objetivo intrínseco, esencial. Sin embargo, ni para la pintura ni para la escultura la realidad es consustancial a ellas. Tanto pintura como escultura tienen formas de representación que pueden alejarse totalmente de cualquier realidad externa sin que ello elimine su esencia. Por el contrario, todo lo que aparece en una fotografía ha debido tener una existencia propia, ha tenido que

estar en la realidad. La fotografía se inventó para plasmar la realidad y ése ha sido su papel principal.

Evidentemente ya desde los primeros inicios de la fotografía han existido múltiples manipulaciones para falsificar las escenas fotografiadas, pero estas falsificaciones eran una alteración de la naturaleza propia de la fotografía. Sin embargo, no es así en la pintura o en la escultura. El que Velázquez apareciera en *Las Meninas* como un personaje del trasfondo no implica una falsificación de la realidad pictórica, nadie lo consideraría un deseo de falsedad.

He ahí la diferencia clave entre las artes figurativas, en escultura y en pintura, y la fotografía: en las primeras la creatividad va por delante y modela el resultado final; en la fotografía es la realidad la primera que está presente y después debe ser aplicada la creatividad para dar forma y expresión efectivas a la realidad. La diferencia es evidente. Ha habido muchos casos en los que para denunciar una injusticia o manifestar una reivindicación se presentan fotografías como prueba documental; sin embargo, sería difícil que, después de la aparición de la fotografía, alguien presentase una escultura como prueba inequívoca de un hecho concreto. «La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver».¹

ELEMENTOS OBJETIVOS Y ELEMENTOS SUBJETIVOS DE LA FOTOGRAFÍA

En toda fotografía documental existen unos determinados elementos de la composición, muy útiles para el análisis histórico, que pueden denominarse objetivos: formas de vestir, instrumentos de trabajo, etc. Es posible que éstos se situaran allí por deseo del fotógrafo o de alguien interesado en mostrarlos de una manera preparada, pero de lo que no cabe ninguna duda es de que tales objetos o personas eran tal como están allí representados. La realidad está plasmada en la fotografía.

Pero inmediatamente se presenta el problema principal por el cual la fotografía, aunque representación de la realidad, debe ser puesta en crítica: la fotografía no es totalmente objetiva. La realidad tiene muchas caras. Lo que cambia en la fotografía es el punto de vista; he aquí su subjetividad. La realidad fotografiada es objetiva pero el punto de vista y, por lo tanto, su tratamiento fotográfico son subjetivos.

La cuestión se plantea cuando el historiador quiere indagar en la actitud del fotógrafo para estudiar las fotografías, bien sea para hacer Historia de la Fotografía o bien para estudiar un contexto histórico determinado o una actitud del fotógrafo ante la realidad. Nadie negará que para estudiar la Edad Media será imprescindible conocer mínimamente el Románico y el Gótico, expresiones fundamentales del Medioevo europeo; para entender el mundo árabe, conocer y comprender sus motivos vegetales en yeso, o para entender el siglo XX saber interpretar qué nos quería decir Dalí con sus pinturas

1 P. Dubois (1986: 20).

surrealistas. Lo mismo ocurre para conocer por qué unas fotografías se tomaron de una forma y otras de otra en función del contexto histórico, geográfico, cultural o incluso personal del fotógrafo.

Pondré la atención en el uso específico de la fotografía denominada documentalismo gráfico, pues es la más interesante para el historiador. El documentalismo gráfico cumple dos intereses del estudioso de la historia: observar la realidad y entender cómo dicha realidad la percibía el fotógrafo, como buen sujeto histórico que es. Hay que recordar que la importancia de estudiar la actitud del fotógrafo es la misma que la de estudiar la de Miguel Ángel para entender el final del Renacimiento italiano: ambos deben ser tratados como personajes que se expresan desde un contexto concreto y sus obras son indicios de su tiempo, de su historia. La fotografía está marcada por «el punto de vista técnico (que también comprende la “visión” estética) que une al autor con su instrumento y se expresa por medio del encuadre, del contraste y de la elección del momento “perfecto” y de una “buena” ocasión».²

Tomaré como referencias para este trabajo la fotografía documental elaborada desde principios de siglo y más particularmente desde los años 20 porque es cuando el avance en los medios fotográficos consiguió que los fotógrafos documentalistas se librasen de las mayores dificultades técnicas de pesadez de las cámaras o de su poca versatilidad. Los reporteros gráficos consiguieron, desde entonces, casi todos sus propósitos expresivos, los cuales estaban anteriormente lastrados por las deficiencias en el desarrollo de equipos poco convenientes para retratar su particular visión de la realidad. Aunque el reportero gráfico viene de mediados del XIX y las exposiciones rápidas y el *flash* de la década de 1880, las manejables cámaras *Leica* o *Contax* y las películas con un número suficiente de fotogramas, así como mayor sensibilidad, no aparecieron hasta los citados años 20 de la pasada centuria.³

LA FOTOGRAFÍA COMO UN FRAGMENTO DE LA REALIDAD

Para comenzar a elaborar una crítica del documento fotográfico como documento histórico es necesario suponer su fidelidad con la realidad. Pero de la misma manera se debe ser consciente de que dicha realidad está parcelada, fragmentada. El tomar una fotografía o un conjunto de fotografías como el documento irrefutable de la realidad es muy discutible.

El fotógrafo toma partido en todo lo que ve y fotografía; es parcial y, a menudo, conscientemente parcial. Si la Historia ya se ha librado de la idea peregrina de «exponer los acontecimientos tal como son», al estilo Ranke, en la fotografía todavía es necesario insistir en la advertencia de que lo que se toma es solamente un fragmento más o menos pequeño de la realidad. No hay fotografía aséptica para el historiador. Es más, el fotógrafo, como el cámara de televisión, son de los personajes que más intervienen en la

2 F. Colombo, en Bial de Venecia (1977: 17).

3 P. López Mondéjar (1997: 150).

interpretación de la realidad porque son los que más se ven involucrados en los acontecimientos que han visto; los fotógrafos han estado obligados a pegarse a los hechos para poder retratarlos. Por eso el historiador deberá saber leer las fotografías, así como las imágenes de cine o televisión, que han documentado gran parte del siglo XX.

La realidad de la fotografía es una realidad fragmentada y lo es tanto en el espacio como en el tiempo. Es una visión parcial en el espacio porque el fotógrafo encuadra una porción de lo que quiere ver; es imposible tomar una fotografía de todos los ángulos al mismo tiempo. Igualmente es una visión fragmentada en el tiempo porque la fotografía muestra lo que sucedió en unas escasas décimas de segundo.

La fragmentación en el espacio

La fragmentación de la realidad comienza antes de que el fotógrafo salga a retratar los hechos. Se sabe con anticipación cuál va a ser el tema. El resto de la realidad no le interesa o bien le es secundaria. Está claro que existen otras realidades fuera del motivo principal a fotografiar, todo un contexto que rodea al fotógrafo, pero que, si no afecta a su tema, el fotógrafo no se servirá de él. El fotógrafo va con disposición a plasmar en papel lo que se tiene intención de mostrar; el tema de la fotografía está fijado de antemano. Solamente los temas secundarios pueden desplazar al motivo principal cuando son suficientemente impactantes o relevantes. Además, la gran mayoría de los documentos fotográficos con los que se va a encontrar el historiador los ha captado el fotógrafo para revistas o periódicos a los cuales les interesa lo más impactante o bien lo que mejor ilustre la noticia que quieren ofrecer. El resto de las fotografías que no sirvan a tal fin o bien no serán tomadas o bien serán marginadas de su publicación y con dificultad llegarán a manos del historiador.

La segunda parcelación espacial de la realidad se produce en el campo de acción donde se toma la fotografía. El fotógrafo dirige su objetivo allí donde le interesa y donde está su motivo. El resto vuelve a quedar fuera. Un ejemplo claro es el de una manifestación. Se puede encuadrar la parte más activa y agresiva de los manifestantes olvidando al resto de los participantes; las fotografías serán más impactantes pero están sesgadas. Lo mismo ocurriría si el fotógrafo hubiese actuado al contrario: retratar exclusivamente la calma allí donde, en líneas generales, existía violencia.

Una postura muy cómoda y aceptada por muchos documentalistas gráficos está en tratar de tomar una amplia perspectiva del campo de acción; sin duda esta actitud es más válida para comprobar el número de personas que contiene una protesta pero en este caso elimina el ánimo de los manifestantes, disposición que para un historiador debería ser igual de importante que una simple cifra de manifestantes para poder comprender mejor el acontecimiento. La toma fotográfica desde una perspectiva demasiado amplia es el ejemplo evidente del intento de presentar la realidad como objetiva y sin intencionalidad. Obviamente el alejamiento de la realidad, el intento por ver lo que sucede con un encuadre general, aparentemente no comprometido, revela también una actitud ideológica: la no participación ni identificación con el acontecimiento.

Existe una tercera fragmentación espacial: la más calculada, la del laboratorio. Dentro del laboratorio se realizan dos tipos de cortes. Uno es el de reencuadrar la imagen, lo cual supone eliminar parte de la imagen contenida en el negativo. Las exigencias de formato para la publicación suelen ser el principal motivo para ello. Parte de la escena es eliminada y el fotógrafo volverá a actuar de juez para designar qué parte debe aparecer y cuál no. El reportero o el técnico ha vuelto a decidir qué es lo relevante y qué no lo es.

La cuarta parcelación es la elección de las fotografías. Tanto en el cuarto oscuro como después de sacar la copia, la selección de la fotografía acompañará a la información escrita. Se escogen las fotografías que serán publicadas o expuestas; muchas de ellas quedarán fuera. Lógicamente en toda buena serie fotográfica deben aparecer las que den una idea más conjunta y aproximada del hecho pero el historiador debe tener presente que la realidad que está viendo es sólo una parte seleccionada de todo lo ocurrido. Un catálogo de exposición será más completo para el analista de los documentos gráficos pues presenta más fotografías y en un orden y presentación más coherentes que el de una o pocas imágenes sueltas en una publicación periódica.

La fragmentación en el tiempo

La fragmentación en el tiempo tiene unas características similares a la fragmentación en el espacio. El fotógrafo escoge unos momentos muy determinados del acontecimiento histórico. Pongo el mismo ejemplo de la protesta colectiva. El desarrollo pacífico de un grupo de manifestantes puede haberse visto salpicado por un momento de tensión o disputas; el fotógrafo pudo escoger este único momento o pudo preferir el del ambiente general; los resultados de cada una de las dos posturas serán radicalmente distintos.

La elección también viene a veces dada por los deseos de fotografiar algo concreto. Está claro que si no ha habido absolutamente ningún incidente en el ejemplo de la manifestación será imposible que aparezca una fotografía de disturbios, pero si el fotógrafo ha ido con la intención de captar una actitud conflictiva podrá sacar una instantánea aunque sólo haya existido un momento problemático y puede ser esta única fotografía la que se presente como la representación de lo que ha ocurrido.

El *momento decisivo* es una expresión acuñada por Henri Cartier-Bresson. El *momento decisivo* es el considerado como la clave para que la fotografía gane en intensidad; un segundo antes o después la escena y la fotografía cambian radicalmente, el documento histórico da un giro de ciento ochenta grados. De todos modos el *momento decisivo* fue una expresión de Bresson para destacar un instante emocional en la acción, no un instrumento para falsear o adulterar la representación de la realidad.

Dentro de la supuesta espontaneidad existe siempre la posibilidad de escenas preparadas de antemano. En este caso unas fotografías preparadas pueden considerarse como falsificaciones de la realidad y otras no. La diferencia simplemente radicarán en si se advierte que las escenas han sido o no preparadas. La gran mayoría de los retratos lo están, sin que eso pueda considerarse falsificación. Hay también fotografías supuesta-

mente espontáneas en las cuales la escena ha sido cuidadosamente preparada: un claro ejemplo está en las elaboradas con interés etnográfico en las cuales se muestran actitudes, herramientas o vestidos. Sin embargo estos documentos tuvieron como mera intención el ser presentados como lo que son, como escenas de la vida cotidiana intencionalmente recreadas.⁴ De todos modos la barrera entre lo preparado y no preparado es muy sutil y el historiador deberá imaginarse la situación concreta de toma de fotografía para poder discriminar si lo que se presenta como espontáneo lo es o no; la intuición, junto con un mínimo conocimiento de las técnicas de la fotografía documental, serán las herramientas necesarias.⁵

EL CONTENIDO DE LA FOTOGRAFÍA

Una vez analizado el hecho de que la fotografía es sólo un fragmento de la realidad y que ésta ha podido estar preparada, conviene entrar a analizar el contenido mismo de la fotografía, lo que se ha decidido incluir en ella, su orden y tratamiento.

La composición

La composición es la disposición de los distintos elementos que aparecen en la imagen. El documento gráfico que debe analizar el historiador tendrá una composición determinada, independientemente de que la fotografía haya sido o no preparada, sea espontánea o no lo sea. El fotógrafo, además de buscar el fragmento de la realidad, lo que hizo es situarse en el lugar y posición que juzgó más interesantes para destacar unos elementos u otros.

Una de las principales características de la composición es su tratamiento. Es el deseo de transmitir tranquilidad o tensión y movimiento. Una composición con líneas verticales y horizontales regulares querrá dar una sensación de tranquilidad, de poca novedad; también puede dar la impresión de solemnidad. La composición en diagonal, en la cual los elementos o personajes aparecen en la trayectoria de líneas diagonales, dará la impresión de movimiento y dinamismo, de tensión. El fotógrafo puede tener la habilidad de cambiar una situación dominada por la quietud en una composición movida y dinámica, en que parezca que hubo mucho más movimiento del que realmente existió. Sólo habrá tenido que inclinar la cámara en el momento de tomar la fotografía o, en el laboratorio, girar la copia de forma que todo aparezca inclinado.

El movimiento también puede expresarse con imágenes movidas y algo desenfocadas; éstas están siempre asociadas con una situación difícil. Es normal que en una batalla el fotógrafo no tenga casi tiempo de dominar la situación pero también puede utilizar el truco de disparar sin estabilizar la cámara o sin poner la velocidad rápida para dar

⁴ R. Compairé Escartín (1991).

⁵ Hay numerosos ejemplos de teatralización de la realidad, como el del sargento Lenart Chetwyn, que en la segunda guerra mundial escenificó en fotografía muchas acciones bélicas que posteriormente presentaba como verdicas. Vid. M. Freeman (1986: 102-103).

al espectador la sensación de violencia o emoción. La imagen aparecerá poco nítida y con mucho dinamismo. El historiador deberá distinguir entre el movimiento que fue inventado por el fotógrafo y el que era inevitable por la dificultad propia de la toma. Lo mismo cabe aplicar a un desenfoque voluntario de la imagen.

Otra de las maneras de exagerar la tensión es la posición de la cámara en el disparo. Si una imagen está tomada desde arriba hacia abajo, en picado, normalmente se conseguirá que el motivo fotografiado parezca más humano, pues se le mira desde un punto de vista de superioridad y el personaje o la acción quedarán en inferioridad pareciendo aquél más complaciente de lo que puede ser. El contrapicado, por el contrario, hará que esas personas parezcan gigantes o dominantes, consiguiendo que se conviertan en amenazadoras o transmitan una sensación de gran tamaño; se crea una impresión de desagrado hacia el personaje o hacia la acción, muy contraria a la comprensión del picado.

El objetivo colocado en la cámara es fundamental. Los hay, simplificando las cosas, que cubren más ángulo de visión y los hay que menos. El angular, que es el que posee más ángulo de visión, consigue que los personajes que aparecen en sus laterales se exageren por la deformación producida por estos objetivos. El uso del angular crea tensión y hace que la imagen sea más inquietante. El teleobjetivo, por el contrario, tiene un ángulo de visión mucho más reducido; el «tele» mira desde un punto de vista casi neutro pues, aunque acerca los objetos como si fuera un pequeño telescopio, consigue que sienta el espectador poco apego por ellos; con el teleobjetivo el fotógrafo toma una postura menos comprometida. Robert Capa, el fotógrafo que mejor retrató la guerra civil española, muy comprometido con el sufrimiento de las personas que fotografió, tenía una máxima: «Si tus fotografías no son lo bastante buenas, es que no estás lo bastante cerca».⁶

El teleobjetivo tiene también la característica de hacer que las agrupaciones de personas o cosas parezcan más densas, tiende a exagerar la sensación de agrupación con lo cual donde hay cien personas puede parecer que haya el doble pues aparecen todos pegados, sin distancia entre unos y otros, sensación de amontonamiento. De todos modos el historiador que analice estas imágenes debe también tener en cuenta que muchos fotógrafos han usado teleobjetivos no para crear la sensación de acumulación sino porque simplemente no podían acercarse a los acontecimientos o a las personas que fotografiaban; usaron este tipo de objetivos porque no les quedó otro remedio, por simple comodidad o por no desear inmiscuirse en una situación que pudiera ser conflictiva.

En la composición las miradas a la cámara hacen que la atención a la fotografía aumente. Indudablemente, excepto en las fotografías preparadas de antemano, es inseguro que el fotógrafo pudiese conseguir las miradas de la gente para aumentar en intensidad su documento fotográfico. Por ello recurre a ciertos trucos para conseguirlo, tales como hacerse ver o realizar algún gesto extraño que atraiga las miradas de las personas a las que está retratando; en este caso el fotógrafo ha alterado la realidad pero será la percepción del historiador la que deberá determinar si el fotógrafo la alteró demasiado

6 R. Capa, «Introducción», en R. Capa (1989), p. 7.

como para hacer poco válido el testimonio o si, por el contrario, la fotografía sigue teniendo validez. El caso de los retratos preparados es válido como testimonio histórico puesto que no ocultan esa intención y así se presentan en la fotografía.

Es evidente que en cualquier composición hay personas u objetos que destacan más que otros. El fotógrafo que quiere destacar algo lo pone en un primer plano; es lo que el historiador deberá percibir como principal motivo. Sin embargo no siempre es así pues una acción o una situación llamativa y que contraste con ese primer plano pudo haber sido destacada por el fotógrafo como el elemento importante. Lo mismo cabe decir del enfoque o el desenfoque. En general lo que aparece enfocado ha sido lo más relevante para el fotógrafo aunque tampoco siempre sucede de esta manera, puesto que algo llamativo de fondo o en primer plano, aunque esté desenfocado, pudo ser el punto de atención del fotógrafo y el historiador deberá darse cuenta de nuevo de las intenciones del fotógrafo.

Entre los factores útiles para determinar qué es lo que el fotógrafo quiso destacar existe la regla de los tres tercios: si se divide horizontal y verticalmente la imagen en tres tercios, los puntos imaginarios donde se cruzan estas líneas divisorias son los puntos donde se concentra el máximo de atención.

Por sorprendente que parezca influye también el origen cultural del fotógrafo y el del que analiza la fotografía. Para un occidental, que escribe de derecha a izquierda, una fotografía en la cual el principal elemento a destacar esté a la izquierda le parecerá una escena más relajada puesto que la izquierda es el punto por el cual él empieza a leer; será una fotografía con una mayor sensación de calma. Pero no puede aplicarse el mismo esquema para alguien que escriba en alguna lengua semítica, como el árabe o el hebreo, pues para este fotógrafo o para el historiador que analice la fotografía será una fotografía más apacible, con menor tensión, si la atención se sitúa a la derecha, pues es éste el lugar de comienzo de su lectura. Así que el historiador debería tratar de observar el punto de atención en la fotografía. Es difícil que el fotógrafo haya atendido, al disparar su cámara, al punto de atención, derecha o izquierda, pero en el laboratorio ha podido situarlo voluntariamente. Hay ocasiones en las que al revelar la copia se le ha dado la vuelta al negativo para conseguir el efecto de este punto de atención; los indicios que lo pondrán de relieve serán elementos que causen extrañeza, como por ejemplo letras al revés. Muchas veces es imposible saber si la fotografía es real o está invertida y el darle la vuelta, en ocasiones, sí que se puede considerar una adulteración grave para designar ese documento como documento válido.

El segundo análisis de una composición es su número de elementos. Si aparece un único individuo y el resto quedan poco definidos, desenfocados, muy oscuros o demasiado claros o hay un fondo de poco interés es evidente que el elemento a estudiar en la imagen es el individuo claramente destacado de ese fondo tan informe e indeterminado. Pero los protagonistas pueden ser dos elementos al mismo tiempo y por varias razones: por la similitud entre ellos o bien por su oposición, por ser muy distintos. En muchas de las fotografías sobre la segregación racial estadounidense de los años 50 se buscaban a menudo composiciones en las que se presentasen en el mismo plano una

persona negra y otra blanca; la oposición entre ambas era lo destacable y aún más si tenían actitudes o movimientos distintos.⁷

Por último, si lo que hay en la fotografía es una multitud de elementos, el que el fotógrafo habrá querido destacar es el que sobresale de los demás, bien por su acción, por su quietud, por su mirada, por estar mejor enfocado o convenientemente desenfocado o por estar mejor iluminado que los demás. Incluso es posible que el fotógrafo consiga hacer del agrupamiento de personas o elementos el objeto central de su fotografía: es la multitud lo que quiere hacer destacar.

La iluminación como clave fotográfica

La fotografía es el arte de controlar la luz. En el análisis de los documentos fotográficos muchas veces el historiador debe tener en cuenta que el fotógrafo no ha podido controlar esa luz puesto que lo que ha fotografiado no estaba en absoluto preparado (excepción ya nombrada de la fotografía de retrato o de las escenas que sólo pretenden mostrar un objeto o persona al margen de toda acción). Pero, al igual que el reportero pudo escoger el ángulo o la situación de la cámara, también pudo elegir la iluminación adecuada para dar la sensación que desease.

Es posible que el fotógrafo disparara fotografías en lugares donde existía la sombra, por lo cual las luces serían más suaves, dando un aspecto más humano a las personas que fotografiaba. Por el contrario, pudo fotografiar todas las escenas sobre las que incidía una luz dura, cortante, como la del pleno sol, creando brillos y sombras más acentuados y dando al documento más dramatismo e intensidad.

La aparición de los *flashes* portátiles ofreció también a los fotógrafos la posibilidad de alterar la imagen conforme a sus deseos. Éstos los ha podido dirigir el fotógrafo hacia el techo o rebotar en una cartulina colocada sobre el mismo *flash*, produciendo luces suaves que atenúan los fuertes contrastes; más violentos resultan los *flashes* expuestos directamente a la cara o a las personas que están actuando. El deseo de mostrar algo más crudo o criticable suele aprovecharse de la fuerte luz de los *flashes* para dar intensidad a la escena o, por el contrario, puede suavizarla. Un ejemplo claro de la opcionalidad estética del uso del *flash* se encuentra en la llamada *fotografía cándida*, la cual prefiere prescindir del destello artificial del *flash* para aportar imágenes más naturales.⁸

Por otro lado el historiador debe ver la intensidad con que el fotógrafo quiso retratar la escena usando la dirección de la luz. La luz que viene de arriba suele ser la más natural y la que produce imágenes menos llamativas. Pero el fotógrafo pudo emplear luces que ocasionalmente provinieran del suelo o bien un *flash* con ese propósito para dar un aspecto tétrico.⁹

7 H. Cartier-Bresson (1999: 43).

8 M.-L. Sougez (1981: 387).

9 Eugene Smith utilizó *flashes* rebotados para aclarar fondos en algunas de sus fotografías que tomó sobre la labor humanitaria del doctor Schweitzer. Así relajaba un dramatismo que hubiera resultado innecesario.

El revelado: el proceso teóricamente neutro

Al historiador de la fotografía tampoco debe pasársele por alto que el proceso en el laboratorio no es un proceso neutro destinado únicamente a extraer la imagen. La fotografía está compuesta por una combinación entre óptica, luz y química. El manejo de esta última también fue y es clave para dar una visión particular de la realidad.

En el laboratorio el fotógrafo podría haber oscurecido una imagen, darle más densidad, de forma que apareciese una imagen casi tenebrosa, o bien podría preferir más claridad, con lo cual haría disminuir el dramatismo. El contraste, la diferencia entre luces y sombras, también lo utilizan el fotógrafo o el técnico de laboratorio para intensificar la acción o apaciguarla. Una mayor diferencia entre luces y sombras le da un carácter más intenso a la imagen; lo contrario ocurre cuando el contraste es menor, todo parece más neutro y menos llamativo.

Hay que tener en cuenta también que si la fotografía que se analiza proviene de un medio de comunicación poco exigente con la calidad de la imagen, como pueden ser la mayoría de los periódicos, la fotografía poseerá menor contraste por una simple razón técnica. Las rotativas, aún hoy día, no responden con demasiada calidad a un contraste excesivo. Por el contrario, revistas o libros especialmente preparados en calidad de papel para la muestra de fotografías tratarán de exponer las imágenes tal como el fotógrafo y el técnico de laboratorio las hayan concebido, es decir, el documento será más fiable para decidir si el fotógrafo quiso exponer una imagen dura o, por el contrario, poco contrastada.

En el laboratorio también el fotógrafo puede destacar a un personaje por encima de otros. No sólo ya por haberlos excluido o incluido al ampliar la copia, sino por haberlos oscurecido de forma que no resalten en exceso y le molesten para lo que él concibió como su motivo principal.

Igualmente en la elección de la película se determina el deseo de hacer más dramática o no la acción de la imagen. Una película de mayor sensibilidad habría tenido la ventaja para el fotógrafo de poder tomar fotografías con luz ambiente pero al mismo tiempo la imagen se presentaría con un carácter más dinámico y también más dramático, pues alta sensibilidad implica aumento de grano y éste se identifica siempre con imágenes tomadas en situaciones difíciles, de gran movimiento y acción.

La elección de blanco y negro o color viene dada por exigencias de la publicación pero también por una determinada postura ante los acontecimientos que se quiere retratar. El color, generalmente, aporta un mayor realismo pero es más neutro, parece que toma menos partido en los hechos; el blanco y negro ofrece más intensidad en las expresiones y elimina la posibilidad de que lo llamativo del color reste importancia a los gestos. Como ejemplo de elección voluntaria por una de estas opciones, es la agencia Magnum la que ha tenido siempre el blanco y negro como caballo de batalla, aunque no haya renunciado al color.

LA IMPORTANCIA DEL TEXTO

Aunque la fotografía fuese absolutamente fiable conviene destacar que el pie de foto puede no serlo y, por lo tanto, la fotografía carecería de valor en cuanto a imagen docu-

mental. La falsificación del texto de la foto se pudo deber a los mismos intereses que pudieron regir cualquier falsificación de textos históricos. Pero una razón a atender es la de la situación del fotógrafo en el momento de tomar la instantánea. El fotógrafo tiene en ocasiones poco tiempo para cerciorarse de qué es lo que está exactamente fotografiando. Es difícil tomar fotografías espontáneas y preguntar al mismo tiempo la identidad del retratado. ¿Cómo se puede confirmar la identidad auténtica de los refugiados que cruzan una frontera? El fotógrafo pudo actuar de forma que sus fotografías sean un importante documento histórico pero no percibiese matices de las circunstancias en las que transcurría la acción y tomase por refugiado a quien no era o tomase como viajero a un inmigrante.

EL COMPONENTE CASUAL: LA PROFESIONALIDAD Y LA CONCIENCIA DE FOTOGAFIAR

De todos modos la fotografía también se diferencia de la pintura o de la escultura figurativas porque la fotografía puede ser el producto de una mera casualidad. En medio de la acción que constituye el cuerpo de la Historia, el fotógrafo capta las imágenes aproximadamente como desea pero nunca aparecerán tal como se propuso, incluso en las fotografías preparadas. En el momento del disparo puede haber un cambio en la acción o en las actitudes de los personajes que haga que la fotografía varíe casualmente en intensidad o en intención. Por ello el análisis de las fotografías por el historiador tampoco debe escapar a este factor: tal vez todo haya sido fruto de la mera casualidad y el fotógrafo no haya querido retratar la realidad como finalmente lo hizo.

El caso extremo de la casualidad es el de las fotografías tomadas sin encuadrar. El fotógrafo interviene en la acción y, si no quiso ser partícipe en ella, bien porque la situación era demasiado conflictiva o bien demasiado peligrosa, el fotógrafo pudo tomar sus fotos con la cámara sin mirar por el visor. El no querer intervenir en la escena no es siempre fácil puesto que, a diferencia del escritor-narrador o el pintor o escultor que relatan la escena, el fotógrafo tiene que realizar su trabajo *in situ*, por lo cual debió, si fue un buen profesional, hacerse pasar desapercibido para que la naturalidad y la fiabilidad del documento fueran siempre lo principal.

El mismo problema plantea el que «el fotógrafo [sea] libre de ignorar las limitaciones técnicas o aprovecharlas».¹⁰ Aun después de un detallado análisis de la fotografía para intentar descubrir la intencionalidad del fotógrafo, no se derivan nunca resultados concluyentes. El fotógrafo puede saltarse las normas o ignorarlas. Pero es necesario concluir que es mejor conocer las técnicas que los fotógrafos han tenido en sus manos para poder intuir lo que nos quisieron comunicar como testigos de la Historia.

CONCLUSIÓN

La gran mayoría de las características aquí citadas, útiles para el análisis de la fotografía como documento histórico, son muy similares a la crítica artística de otro tipo de

10 M. Freeman (1986: 16).

artes figurativas. La composición, la intensidad en contrastes o en claroscuros son propios de la pintura desde muchos siglos antes de que apareciese la fotografía. Tal vez sea necesario resaltarlos en la fotografía simplemente por la concepción vulgar que se tiene de ella como mero transmisor imparcial de acontecimientos, cuando en realidad no es así. La subjetividad no quita importancia a la fotografía como documento fundamental de primer orden para estudiar el siglo XIX y el XX, pero el historiador no debe limitarse a creerse o asimilar la información y las sensaciones que transmiten las fotografías sino que debe conocer cómo fueron realizadas para poder entender mejor la fotografía como documento. La objetividad y la subjetividad de la fotografía se complementan sobre la copia fotográfica para ofrecer un testimonio imprescindible destinado a comprender las últimas décadas de la Historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Bienal de Venecia (1977). *Fotografía e información de guerra. España, 1936-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 231 pp. (*Spagna: 1936-1939. Fotografia e informazione di guerra* [Venecia, Marsilio Ed., 1976], trad. de G. Cantieri). Estudio de cómo trabajaron los fotógrafos que cubrieron la guerra y cómo fueron tratadas posteriormente sus imágenes. Escaso texto.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, 187 pp. (*L'acte photographique* [Bruselas, Labor, 1983], trad. de G. Baravalle). Se fija fundamentalmente en lo simbólico de la composición y el tratamiento de las imágenes fotográficas, así como en las diferencias entre la realidad, la percepción por el fotógrafo y la recepción por el espectador.
- Durand, R. (1998). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Universidad, 1998, 140 pp. (*Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, trad. de M. Gómez Prado). Sus reflexiones sobre la naturaleza de la fotografía son interesantes pero se centra más en el aspecto e intención artística de la fotografía que no en su dimensión de «espejo de lo real».
- Freeman, M. (1986). *El estilo en fotografía. Las enseñanzas de los grandes profesionales*, Madrid, Blume, 1986, 223 pp. (*Achieving Photographic Style* [Londres, Quill, 1984], trad. de A. Cruz Herce). Mezcla de obra de ensayo con libro técnico de fotografía. Muy bien ilustrado.
- Gernheim, H. (1967). *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, 1967, 314 pp. (*A concise History of Photography* [Londres, Thames and Hudson, 1966], trad. de E. Gifre). Breve historia de la fotografía con atención especial a la evolución de las posibilidades técnicas.
- López Mondéjar, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunewerg, 1997, 302 pp. Excelente resumen desde un punto de vista social más que técnico.
- Rodríguez Merchán, E. (1993). *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*, Madrid, Universidad Complutense, 1993, 617 pp. Es el resultado de una tesis doctoral. Tiene la ventaja de ser un amplio resumen de toda la polémica sobre la identificación de la realidad con la fotografía, pero presenta la desventaja de realizar muy pocas conclusiones originales.
- Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990, 164 pp. (*L'image précaire. Du dispositif photographique* [París, Seuil, 1987], trad. de D. Jiménez). Ensayo sobre la fotografía que sólo dedica una pequeña parte a su problemática como representación de la realidad.

Sougez, M.-L. (1981). *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981, 444 pp. El mejor resumen de toda la historia de la fotografía. Como tal resumen, se encuentran citados en él prácticamente todos los fotógrafos relevantes pero con escasez de reflexiones.

FOTOGRAFÍAS

- Agencia Magnum (1998). En *Writers*, París, Terrail, 61 pp.
- Álvarez, D. (1993). En *La Fotografía* [Barcelona], 36, pp. 49-59. Incluye entrevista por Tino Soriano.
- Capa, R. (1989). En *Robert Capa. Retrospectiva: 1932-1954*, Barcelona, Fund. Caja de Pensiones, 74 pp.
- Capa, R. (1999). En *Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la guerra civil española de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Aperture, 198 pp.
- Cartier-Bresson, H. (1999). En *Henri Cartier-Bresson. Por la libertad de prensa*, Reporteros Sin Fronteras, 78 pp.
- Compairé Escartín, R. (1991). *Huesca. Mujeres de anteayer. Fotografías, 1923-1935*, Huesca, Diputación Provincial, 249 pp.
- Doisneau, R. (1997). *Drei Sekunden Ewigkeit*, Munich, Schirmer-Mosel, 101 pp.
- Hulton Deutch Collection (1995). *150 Years of Photo Journalism. Vol. II*, Colonia, Könemann, 440 pp.
- Jenks, P. (1994). En *La Fotografía* [Barcelona], 40, pp. 30-39.
- Koldo, C., y Koudelka, J. (1989). En *Arte Fotográfico*, 447 (marzo), pp. 268-272.
- Manresa, K. (1992). «El Molino», en *La Fotografía* [Barcelona], 26, pp. 24-31.
- Pujol i Puente, J. (1992). En *La Fotografía* [Barcelona], 28, pp. 5-9.
- Smith, E. (1990). En *Los grandes fotógrafos. Eugene Smith*, Barcelona, Orbis-Fabbri, 58 pp.
- The Hulton Getty Picture Collection (1996). *Camera in Conflict. Civil Disturbance*, Colonia, Könemann, 360 pp.
- Varios (1992). En *Al Este de Magnum. 1945-1990. Cuarenta y cinco años de reportaje detrás del telón de acero*, Barcelona, Fund. Caixa de Catalunya, 262 pp.
- Varios (1991). En *Camera International* [París], 28 (primavera), *The legacy of W. Eugene Smith. Le mythe*, 100 pp.
- Varios (1997). En *Huesca Imagen 1997*, Huesca, Diputación Provincial, pp. 35-50, 75-142.
- Varios (1998). En *Israel. 50 Years as seen by Magnum photographers*, Nueva York, Aperture, 193 pp.