

NOTAS HISTÓRICAS Y GEOGRÁFICAS

Artículos

**EL DOCUMENTO ESCRITO, LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y LA IMAGEN
GENERAL. REFLEXIONES EN TORNO A LA DISCIPLINA HISTORIOGRÁFICA**

**WRITTEN DOCUMENTS, PHOTOGRAPHS Y IMAGES. SOME THOUGHTS
ON HISTORIOGRAPHY**

Mg. Samuel Vera Oyarzo

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

sa.vera.oyarzo@gmail.com

Recibido el 23 de octubre de 2017

Aceptado el 18 de noviembre de 2017

RESUMEN

El documento escrito es la fuente tradicional para la realización de investigaciones de tipo historiográficas, la cual se ha mantenido en un sitio de privilegio desde la profesionalización del campo histórico en el siglo XIX. Mientras que la imagen y la fotografía se han considerado un anexo en las investigaciones y la enseñanza de la historia, por la facilidad de su creación, manipulación y divulgación. Por lo tanto, el documento escrito se mantiene hasta el día de hoy, como la fuente privilegiada para la investigación historiográfica, independiente de los cambios sociales y tecnológicos presentes durante el siglo XX y XXI, los que han dejado vestigios visuales incalculables para el estudio de las sociedades humanas, y de los cuales la disciplina historiográfica debe tomar en consideración.

PALABRAS CLAVE: Historiografía -Documento escrito - Fotografía - Imagen

ABSTRACT

Written documents are the traditional source to go to when it comes to historic research. The written document has held this privileged position ever since the historic research was professionalized in the 19th century. However, images and photographs have been seen as secondary to the teaching and research of historic matters as they are easy to create, manipulate and disclose. This is the reason for the written document to be seen up to this day as the most important source for historic research regardless the social and technology advances during the 20th and 21st centuries, which have led to immense amounts of visual evidence that can and should be used to study human societies. This is something that should not be overlooked by historic researchers

KEY WORDS: Historiography, Written document, Photograph, Image.

Para citar este artículo:

Vera Oyarzo, Samuel. "El documento escrito, la imagen fotográfica y la imagen general. Reflexiones en torno a la disciplina historiográfica". *Revista Notas Históricas y Geográficas*, 19(2) Septiembre - Diciembre 2017: pp.95-112

Con toda justicia se ha dicho de Atget que fotografiaba (calles desiertas de París) como si fueran la escena de un crimen. La escena de un crimen siempre está desierta; se fotografiaba con el propósito de reunir pruebas. Con Atget, las fotografías se transforman en pruebas estándar de hechos históricos y adquieren una significación política oculta.

Walter Benjamin

Un aborigen australiano sería incapaz de reconocer el tema de la última cena; para él no expresaría más que la idea de una comida más o menos animada.

Erwin Panofsky

1. INTRODUCCIÓN

A la historia se le ha asignado la tarea de juzgar el pasado, de instruir al presente en beneficio de las edades futuras. Este trabajo nos aspira a cumplir tan altas funciones. Su objeto es sólo mostrar lo que de hecho ocurrió".¹ Esta cita de Leopold Von Ranke resume uno de los planteamientos teóricos historiográficos del siglo XIX: el historicismo.² La problemática central de esta teoría es que el historiador no puede contar lo que sucedió realmente, es más, solo puede aspirar a obtener una verdad que es completamente subjetiva, al igual que la mayoría de los planteamientos de las ciencias sociales.

Durante el siglo XX, y en respuesta al historicismo, la escuela de los Annales, liderada por Marc Bloch y Lucien Febvre, planteó un nuevo paradigma historiográfico orientado a "perfeccionar" el historicismo y sus planteamientos respecto a la "verdad" y la "subjetividad". M. Bloch y L. Febvre recurrieron al estudio sistemático de la historia social y cultural³; sin embargo, este estudio fue

¹ Leopold Von Ranke, *Pueblos y Estados en la Europa Moderna*, citado por Edmundo O'Gorman, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* (México: UNAM, 2006), 59.

² El historicismo buscaba establecer un paradigma que respondiera a las necesidades contextuales de la "revolución copernicana", es decir, buscaba que la historia científica diera todas las respuestas del "devenir" humano, pero solo encargándose de estudiar los aspectos políticos y económicos. Relegando a la "novela" los escritos de la historia social y cultural del siglo XVIII. Peter Burke, *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los Annales 1929-1984* (Barcelona: Gedisa, 1999), 16.

³ Respecto a la postura del historicismo: "Sin embargo el movimiento de Ranke, con el nuevo paradigma histórico que formuló, socavó la "nueva historia" del siglo XVIII. La importancia que asignaba Ranke a las fuentes contenidas en los archivos hizo que los historiadores que trabajaban en historia social y cultural parecieran meros *dilettanti*". Burke (1999) 19.

vilipendiado durante el siglo XIX por los historiadores que se enfocaban en los estudios políticos y económicos propuestos por el paradigma historicista. En cuanto a esta historia social y cultural, y su relación con la subjetividad intrínseca de los estudios históricos, Marc Bloch planteó que la mejor manera de definir la historia era como: “Una ciencia de los hombres en el tiempo, que sin cesar necesita unir el estudio de los muertos con el de los vivos”.⁴ Respecto a esta aseveración, es necesario considerar que tanto los hombres como las lecturas sobre el tiempo son subjetivos, por lo tanto, el resultado historiográfico será igual de subjetivo.

Esta subjetividad implica que el historiador solo puede acercarse a la verdad de forma parcial, ya que esta verdad parcial es el resultado del análisis de fuentes documentales que son sometidas a la lectura también subjetiva de un investigador. En otras palabras, y al igual que con las conclusiones de otros científicos sociales, esta verdad no será objetiva, sino que estará condicionada por un contexto y por la intención de la investigación. Es decir: “En contraste con el conocimiento del presente, el conocimiento del pasado es forzosamente "indirecto". Que haya en todas estas observaciones una parte de verdad, nadie pensará en negarlo. Sin embargo, exigen que las maticemos sensiblemente”.⁵

Respecto a lo anterior (la subjetividad), y para analizar otras de las dificultades de realizar un trabajo historiográfico, cabe examinar las concepciones del tiempo, es decir, el pasado, presente y futuro. En primer lugar, la historiografía⁶ tiene como objeto de estudio al pasado y tiene como sujeto de estudio al hombre, los que no pueden ser analizados por separado, ya que el pasado en sí no interesa al historiador, sino que es el hombre en el pasado que debe ser analizado, es decir, como entes simbióticos⁷. Sobre la concepción del presente, M. Bloch se cuestionaba: “¿Qué es en efecto el presente? En lo infinito de la duración, un punto minúsculo que sin cesar se esquivo; un instante que muere tan pronto como nace. Acabo de

⁴ Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio de historiador* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 73.

⁵ Bloch (2001), 75.

⁶ Para el uso de la palabra Historiografía, Véase: Julio Aróstegui, *La investigación histórica: teoría y método* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001).

⁷ Respecto a la historia, en el prefacio de la obra de M. Bloch, J. Legoff especifica: “Su objeto no es el pasado: “La idea misma de que el pasado, en tanto tal, pueda ser objeto de ciencia, es absurda.” Su objeto es “el hombre” o mejor dicho “los hombres” y más precisamente “hombres en el tiempo”. Se modificó la concepción para que quedase más clara en el momento de la lectura, ya que se considera que un análisis diferenciado es la mejor forma de acercarse a las problemáticas del tiempo. Bloch (2001)

hablar, acabo de actuar y mis palabras o mis actos se hunden en el reino de Memoria”.⁸

En cuanto a la concepción del presente, se trata de un momento fugaz que muere cuando nace y que, por lo tanto, siempre está en un pasado constante; por otro lado, con respecto a la concepción de futuro, esta se aleja del objeto y sujeto historiográficos, por lo que se obvia su estudio; sin embargo, es una expectativa⁹ que otras ciencias sociales (sociología, demografía, economía, etc.) se arriesgan a analizar y pronosticar. Por lo tanto, la historiografía se mantiene en el estudio constante del pasado; sin embargo, como aseveró M. Bloch, “No somos un anticuario”¹⁰, es decir, el historiador estudia el pasado, pero el pasado vivo; en otras palabras, se estudia al hombre en el pasado para comprender, analizar e interpretar sus consecuencias el presente.

Prosiguiendo con el análisis ontológico de la historiografía, es necesario plantear algunas observaciones sobre la fuente documental. En primer lugar, Fustel de Coulanges aseveró: “La historia, repetía, no se hace más que con los textos”¹¹, y, a su vez, Henri Marrou ratificó: “La historia se hace con documentos”.¹² Sin embargo, esta última noción no solo hace referencia al documento escrito, sino que, en su amplia concepción, comprende cualquier huella, hallazgo, vestigio, etc. En otras palabras, el documento es todo remanente del hombre en sociedad y, además, lo que pueda ser estudiado dependiendo del área de investigación del historiador. Debido a lo anterior, la fuente no tiene que ser exclusivamente escrita, es decir, la imagen (fija) y la imagen fotográfica, también deben considerarse como fuentes documentales historiográficas.¹³

⁸ Bloch (2001), 64.

⁹ Para analizar las concepciones de Experiencia y Expectativa. Véase: Reinhart Koselleck, *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós, 1993).

¹⁰ Bloch (2001), 71.

¹¹ André Burguière, *Diccionario de ciencias históricas* (Madrid: Akal, 1991), 311.

¹² Henri-Irénée Marrou, *El conocimiento histórico* (Barcelona: Editorial Labor, 1968), 54.

¹³ La imagen fija hace referencia a una figura, representación, semejanza y/o apariencia de algo. Por lo tanto, la fotografía es parte de ese “universo” de la imagen, es decir, ambas son parte del mismo análisis “general”, pero poseen distinciones que deben ser estudiadas en detalle. En la presente investigación se utilizará el concepto imagen y fotografía, tomando en cuenta estas consideraciones.

Sin embargo, es la versión escrita la que goza de un estatus de mayor veracidad por parte de la sociedad. En cuanto a lo anterior, J. Le Goff señala: “El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio (...) Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro —queriendo o no queriéndolo— aquella imagen dada de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira. Corresponde al historiador no hacerse el ingenuo”.¹⁴ Por lo tanto, el documento escrito, la imagen y la fotografía deben ser estudiados tomando en cuenta las mismas problemáticas generales ya estudiadas de la historiografía.

Según se explicó anteriormente, la imagen y la fotografía también deben considerarse fuentes documentales para el estudio historiográfico; sin embargo, a diferencia del documento escrito, la fotografía debe comprenderse como una “realidad innegable”, es decir, debe estudiarse como una “tajada del espacio-tiempo” que no puede ser refutada, ya que la fotografía es pasado inmediato y se transforma en un proceso intrínsecamente histórico desde el momento de su concepción. Respecto a lo anterior, Georges Didi-Huberman establece: “En la fotografía, las cosas ya son objetivas, incluso la crueldad; se dice que en ella puede verse “hasta el más mínimo defecto (...), por lo tanto, la fotografía genera un cambio histórico en ese momento; de tal manera, “uno no puede asegurar realmente haber visto algo hasta que lo fotografía. Pero ¿por qué no?”.¹⁵ En la misma línea argumentativa, Roland Barthes aclara: “En la fotografía, no puedo negar nunca que la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que esta obligación no parece existir más que para ella, debe considerársela, por reducción, como la esencia misma, como la noema de la fotografía (...). El nombre de la noema de la fotografía será pues: eso ha sido”.¹⁶ Es decir, la fotografía no es la representación de la realidad, sino que es la realidad pasada como el resultado de un proceso mecánico mediante el que se captura la luz. En cuanto a los autores anteriores, es importante destacar que no postulan como absoluto la concepción de veracidad de

¹⁴ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario* (Barcelona: Paidós, 1991), 238.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria* (Cambridge: MIT, 2003), 32-33.

¹⁶ Roland Barthes, *La Cámara Lúcida* (Barcelona: Paidós, 1992), 35.

la fotografía, sino que la caracterizan como la realidad, pero no como sinónimo de exactitud.

Se acepta que la fotografía sea una realidad innegable debido a que es el resultado de un proceso tecnológico que permite capturar la luz de un instante (independientemente de que el fotógrafo manipule el objeto fotografiado, como la luz, la distancia, la postura, etc.). Este instante capturado pasa inmediatamente a la posteridad, sobre lo cual P. Dubois asegura: “Existe una suerte de consenso de principio que pretende que el verdadero documento fotográfico “rinda cuenta fiel del mundo”. Se le ha atribuido una credibilidad, un peso real absolutamente singular. Y esta virtud irreductible del testimonio descansa principalmente en la conciencia que se tiene del proceso mecánico de producción de la imagen fotográfica”¹⁷, en otras palabras, en el segundo en que se presiona el disparador para que el obturador capte la luz y la materialice en el dispositivo fotosensible, la fotografía no está siendo manipulada por el fotógrafo, porque él no la captura, sino el proceso mecánico de la cámara fotográfica. Esta concepción de “no manipulación”¹⁸ consolida a la fotografía como realidad capturada.

Por lo tanto, la fotografía se transforma en la “máxima” fuente documental, ya que, si se compara con la suposición del historicismo de considerar el documento escrito como fuente de verdad y mayor tradición, la fotografía quiebra con un molde y se transforma en lo verídico, lo visual y lo contextual. En otras palabras: “Una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera”.¹⁹

En cuanto a la producción de la fotografía, el factor social es la motivación principal. Lo social permite que la fotografía se mantenga como la primera fuente de “realidad y verdad” en la contemporaneidad. Ya que los grupos sociales y las familias, en general, necesitan un registro de sus experiencias, un vestigio de hechos

¹⁷ Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1986), 20.

¹⁸ Respecto a esta concepción, P. Dubois la compara con las imágenes *acheropitas* del catolicismo (véase: sindonología), ya que ambas no son hechas por “manos humanas”. Si bien la lectura es una provocación, funciona como ejemplo para ahondar en la discusión necesaria sobre la materialización “objetiva” de la fotografía.

¹⁹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Alfaguara, 2006), 26.

significativos y de cualquier asociación social, recurren a la fotografía. Según Pierre Bourdieu: “Más precisamente, se puede argumentar que la fotografía cumple la función de ayudar a las personas a superar el dolor del paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico para lo que destruyó el tiempo o compensando las falencias de la memoria, debido a que cumple la función de amarradero para la evocación de las memorias asociadas; en pocas palabras, debido a que proporciona una sensación de conquista del tiempo como potencia destructiva”.²⁰ Por lo tanto, la fotografía es, en sí misma, social, ya que ayuda a mantener vivos los recuerdos del pasado (tanto física como visualmente).

Esta concepción no es exclusiva de la contemporaneidad, ya que en los siglos XIX y XX las fotografías eran utilizadas como diferenciadora de las clases sociales²¹ (fotografías familiares). Además, las fotografías se utilizaron con claras tendencias políticas (propaganda), ya que los grupos políticos debían identificarse como grupo social para considerarse como tal. En otras palabras, la fotografía ayuda a crear un sentimiento de unión y pertenencia que históricamente fue atribuido a los signos y los símbolos, es decir, la fotografía expresa la conciencia de la memoria social del grupo. Como lo explica el mismo autor, las familias suelen hacer públicas algunas de sus fotografías (normalmente exhibidas en cuadros, sobre las paredes de áreas comunes, etc.); sin embargo, mantienen en privado otro tipo de fotografías, que suelen encontrarse en álbumes familiares o carteras de bolsillo, ya que es una privacidad que solo puede ser expuesta a otros miembros de la familia o personas importantes para el grupo familiar²².

En otras palabras, se le otorga a la fotografía una atribución totémica o talismán, debido a que no se trata de un reflejo o representación, sino de una realidad que mantiene unidos a los grupos sociales mediante una tradición y un pasado común. Debe considerarse que esta relación fotografía-familia puede extrapolarse a los grupos políticos. En palabras de Susan Sontag: “Todos los usos

²⁰ Pierre Bourdieu, *Photography a middle-brow art* (Cambridge: Polity Press, 1998), 14.

²¹ Las clases “sociales acomodadas” eran las que se retrataban, ya que eran conscientes de su rol social perdurable; mientras que las clases “sociales bajas” no tenían los recursos ni comprendían su utilidad.

²² Bourdieu (1998), 20.

talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad”.²³

Respecto a la veracidad de las fuentes historiográficas, se analiza que existen múltiples maneras de comprobar la autenticidad, falsedad o manipulación de un documento escrito. Marc Bloch postuló que para corroborar la veracidad/falsedad de un texto escrito se puede examinar su fondo y forma mediante, por ejemplo, la anacronía presente en el lenguaje, la tecnología utilizada y la fecha de publicación.²⁴ Mediante este tipo de análisis, se puede, además, interpretar la intencionalidad del autor o de quien solicitó la elaboración del mismo. Por otro lado, la fotografía necesita una lectura distinta, ya que es la realidad impresa mediante un proceso mecánico, lo que implica que ya no se puede llegar a la conclusión de su veracidad o falsedad por su fondo y forma. Sin embargo, a pesar de ser la realidad (capturada), aún está presente un factor de manipulación, ya que el fotógrafo debe seleccionar un encuadre que va a estar condicionado por su intención de capturar un segmento específico; no obstante, y a pesar de dicha intencionalidad, no se deforma la realidad.

En otras palabras, aunque la fotografía sea un montaje, ese montaje fue real, fue pasado y hay registro de esa realidad pasada. En cuanto a la veracidad presente en un montaje, Gisèle Freund relata que en 1966 el periódico francés *Paris-Match*, con un tiraje aproximado de 1,2 millones de copias, publica en su octava página un artículo titulado “*With the Nazis in 1966*”. Dicho artículo muestra una fotografía de un joven alemán que utiliza un brazalete con una esvástica y tras él se observa una inmensa bandera nazi colgada en la pared. En la leyenda de la fotografía se lee “Nazis alemanes con reliquias del Tercer Reich, bebiendo cerveza y cantando Horst Wessel Lied a coro”.²⁵ A pocos días de publicado el artículo, la prensa inglesa lo vuelve a emitir y sus pares de la U.R.S.S lo muestran por televisión, por lo que llega a más de 100 millones de espectadores. Sin embargo, la fotografía era un montaje, ya que uno de los editores de *Paris-Match* arrendó disfraces nazis y convenció a un grupo de jóvenes que posaran para una broma; además, les regalaron un barril de cerveza para brindar por la hermandad Franco-Germana. Por lo tanto, la fotografía no era falsa,

²³ Sontag (2006), 33.

²⁴ Véase el capítulo III La crítica de: Bloch (2001)

²⁵ Gisèle Freund, *Photography & Society* (Boston: David R. Godine, 1980), 170.

independientemente del montaje, ya que esos jóvenes se vistieron, bebieron y brindaron, y es algo que no puede ser cambiado. Lo que sí puede serlo es la lectura de la fotografía con la que se manipula al observador. Es decir, lo que la diferencia del documento escrito es que este último puede crearse desde cero, mientras que la fotografía siempre será un “remanente” de la realidad vivida.

De todo lo anterior se desprende que tanto el documento escrito como la fotografía tienen la misma tendencia a la selección por del autor o el fotógrafo. En palabras de Lucien Febvre: “Hay que enfrentarse, sin duda, con otra doctrina enseñada casi con tanta frecuencia. “El historiador no debería elegir los hechos. ¿Con qué derecho, en nombre de qué principios, elegirlos? Elegir es la negación de la obra científica... - Sin embargo, toda historia es elección”.²⁶

La fotografía debe considerarse un documento historiográfico, ya que posee características muy similares al documento escrito, como la manipulación, la selección aleatoria, la utilización, la intención, la subjetividad y un valor social como justificación/veracidad. Esta última concepción es la que tiene que ser profundizada, según B. Newhall: “La cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada «documental» según la definición del diccionario: «Un texto original y oficial, en el que se descansa como base, prueba o apoyo de alguna otra cosa, en su sentido más extendido, incluyendo todo escrito, libro u otro soporte que transmita información»”.²⁷ Por lo anterior, cualquier fotografía puede ser utilizada como documento si se logra interrogar de manera lógica y metódica. Como lo expresó M. Bloch: “Porque los textos o los documentos arqueológicos, aun los que aparentemente son más claros y más fáciles, sólo hablan cuando uno sabe interrogarlos”²⁸, es decir, es más “cómodo” interrogar la fotografía por el poder que la sociedad le ha entregado como factor incuestionable de prueba. Si dudamos de algo, una fotografía “elimina las incertidumbres” o es prueba de la “verdad”. En palabras de S. Sontag: “En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió

²⁶ Lucien Febvre, *Combates por la historia* (Barcelona: Ariel, 1982), 21-22.

²⁷ Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), 235.

²⁸ Bloch (2001), 86.

algo semejante a lo que está en la imagen”.²⁹ Pero esta posición es debatible si se consideran el alto número de verdades justificadas por las fotografías y que resultaron ser un fraude³⁰, según J. Fontcuberta: “Contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de la evidencia. *Fictio* es el participio de *fingere* que significa inventar. La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones”.³¹ Esta última posición hay que aclararla, ya que, si bien existe un número incalculable de situaciones donde la fotografía fue utilizada para justificar “invenciones”³², esto no quiere decir que la invención no pueda ser leída e interpretada, es más, puede ser estudiada de la misma manera que se hace con los mitos y la historia oral, como, por ejemplo, la concepción de brujería en el sur de Chile o el rol del “Trauco” respecto al juicio social sobre el embarazo pre-matrimonial en el periodo colonial. Por lo tanto, considerar que todas las fotografías son invenciones es reducir la fuente fotográfica a la falsedad total, sin embargo, la fotografía es un remanente innegable del pasado que no es falso, a pesar de ser manipulada por la selección.

Lo anterior demuestra que debe ser analizada, contrastada y criticada con el mismo ímpetu que los historiadores tratan a la fuente escrita, ya que ambas corresponden a una realidad pasada social. Es decir, la fotografía también sirve para realizar una lectura de un contexto específico, ya que permite identificar lo verídico mediante lo visual y no mediante la descripción y posterior utilización del imaginario³³. En palabras de C. Báez: “Cada imagen fotográfica es una microhistoria y es en este sentido que debe ser entendido este trabajo. En la medida en que exista un mejor y mayor contacto de la imagen fotográfica con otras fuentes que informan sobre ese acontecimiento, de posibles pistas sobre la actuación del fotógrafo que realizó el registro de acuerdo con una determinada intención, de conocimiento del contexto económico, político y social, de las costumbres, del ideario estético de la época, en fin, de todos aquellos aspectos que nos permitan sumergirnos en las profundidades de la imagen, estaremos en condiciones de develar los secretos de ese

²⁹ Sontag (2006), 40.

³⁰ Este apartado debe analizarse tomando en cuenta los puntos tratados sobre la manipulación y la fotografía, es decir, relacionarlo con el ejemplo del *Paris-Match*.

³¹ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), 167.

³² Como el “Monstruo del lago Ness” o “Pie grande”.

³³ Véase: Robin Collingwood, *Idea de la Historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952).

universo, la imagen fotográfica, que en primera instancia corresponde al imaginario”.³⁴

Siguiendo con la idea anterior, las mayores dificultades de utilizar la fotografía como documento historiográfico son dos: la concepción del presente y la producción de la fotografía. Como se explicó anteriormente, la fotografía es el presente que pasa inmediatamente a ser pasado y, al igual que el documento escrito, presenta las mismas problemáticas metodológicas para estudiar lo contemporáneo. Según la lectura de F. Bédarida: “Se trata, verdaderamente, de un terreno movedizo, con periodizaciones más o menos elásticas, con aproximaciones variables, con adquisiciones sucesivas. 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. 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”.³⁵ Es decir, la complejidad del presente no solo recae en que es un constante pasado, sino en que la historiografía no ha establecido cuáles son los límites del estudio de la historia. ¿Cómo podemos estudiar a los hombres en el presente si las acciones están en proceso de desarrollo? Estas interrogantes nos llevan a la segunda problemática, ya que en la actualidad la fotografía goza de tal naturalización que cualquier persona puede hacer fotografía del presente; además, las redes sociales ayudan a masificar la tendencia de registrar cualquier suceso que sea digno de atención social, por lo que se ha llegado a una saturación de información sin precedentes. Según S. Sontag “La justificación sigue siendo la misma, que la fotografía sirva a un propósito enaltecido: descubrir una verdad oculta, preservar un pasado en extinción”.³⁶ En la actualidad, resulta conflictivo establecer los parámetros de lo que se debe preservar, por lo que la saturación de material visual es incalculable. Lamentablemente, esta saturación de información también afecta al documento escrito, ya sea por la prensa, las revistas especializadas, los documentos en línea, etc.

³⁴ Christian Báez, *Fotografías de fueguinos y patagones en contexto de exhibición (1878-1898)* (Santiago: PUC, 2009), 59.

³⁵ Francois Bédarida, “Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* 20 (1998): 22.

³⁶ Sontag (2006), 46.

Debido a lo inmediato de este gran volumen de información, historiar el presente es un proceso “contaminado” de subjetividad, ya que se intenta interpretar algo que está en pleno desarrollo. Sin embargo, este fenómeno de subjetividad no es algo inherente al estudio del presente, sino que se observa, como se mencionó anteriormente, también en el estudio del pasado. Por lo tanto, las atribuciones de subjetividad y objetividad debieran ser equivalentes tanto para el estudio del presente como para el estudio del pasado. Cabe mencionar que es válido no solo para la historiografía, sino que para las demás ciencias sociales. No obstante, resulta más adecuado el análisis del pasado, ya que se puede realizar mediante el estudio de fuentes historiográficas limitadas por el contexto (en contraste con el exceso de información y la facilidad de producción observados en la actualidad).

En otras palabras, es más pertinente tratar un pasado medianamente lejano, del que se puede recopilar información limitada sobre una temática específica, es decir, es posible realizar una selección lógica (reducción de información). Según S. Kracauer: “Todos los grandes fotógrafos se han sentido perfectamente libres de seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su sensibilidad ¿Acaso no le ocurría lo mismo a Ranke?”.³⁷ Y en la misma línea argumentativa R. Stryker: “Desde el momento en el que un fotógrafo selecciona un tema, está trabajando sobre la base de una actitud sesgada análoga a la que podemos apreciar en los historiadores”.³⁸

En cuanto a la fotografía y a su uso como fuente documental para la historiografía, es necesario referirse a la experimentación. El historiador no crea su fuente, lo que utiliza son los vestigios del hombre en sociedad para hacer un estudio del pasado, por lo tanto, no puede experimentar, sino que solo puede corroborar e interpretar (no puede cambiar el pasado como realidad). En otras palabras, solo puede cambiar la percepción o lectura del pasado; según A. Maravall: “La historia se ocupa de eventos únicos, concretos e irrepetibles que, si se confrontan con otros acontecimientos igualmente singulos, producen un movimiento cerrado, circular, que bloquea el conocimiento como generalidad. Para fijar una ley histórica, no hay

³⁷ Peter Burke, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005), 27.

³⁸ Burke (2005), 27.

más remedio que abstraer, en cierta medida, y ver qué tienen en común aquellos fenómenos radialmente diferentes”.³⁹

No obstante, lo anterior no es necesariamente válido con respecto a la fotografía, ya que el historiador, al igual que cualquier otra persona, puede “crear” su fuente, es decir, puede fotografiar la actualidad y utilizar dichas fotografías en el futuro para explicar una temática que considere pertinente investigar. Por ejemplo, se podría fotografiar como corresponsal cualquier conflicto bélico actual y centrarse en una temática específica (p. ej.: Concepciones Religiosas durante la “Guerra Contemporánea”) y, tras finalizar dicho conflicto (“Guerra Contemporánea”), utilizar las fotografías como fuente documental principal. Por lo anterior, la fotografía supera el sentido clásico de no poder crear o experimentar con la fuente; sin embargo, la fotografía tiene la misma falencia experimental que cualquier documento escrito, ya que el momento fotografiado no puede volver a ser capturado, por lo tanto, la experimentación no es posible (solo existe mayor flexibilidad [disponibilidad de fuentes] para seleccionar información a fin de comprobar una hipótesis puntual). En palabras de R. Barthes: “Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente. En ella, el acontecimiento nunca se supera hacia otra cosa: ella siempre devuelve el *corpus* que necesito al cuerpo que veo; el Particular absoluto, la Contingencia soberana, sorda y como animal, el Tal (tal foto, y no la Foto), en resumen, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real, en su expresión infatigable”.⁴⁰

Finalmente, cabe cuestionarse si la fotografía puede o no sustituir al documento escrito. La respuesta es categórica: no puede; ya que la fotografía debe ser explicada, leída e interpretada y, finalmente, expresada de forma escrita. En palabras de P. Dubois: “En ese sentido, podemos decir que la foto no explica, no interpreta, no comenta. Es muda y desnuda, llana y opaca. Tonta dirán algunos. Muestra, simplemente, puramente, brutalmente, signos que son semánticamente vacíos o blancos. La fotografía es esencialmente enigmática”⁴¹, sin embargo, esta problemática no debe ser reducida a que la fuente escrita es predominante, sino que

³⁹José Maravall, La historia del tiempo presente (Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1955), 49.

⁴⁰ Barthes (1992), 42.

⁴¹ Dubois (1983), 23.

es otro medio para comprender la realidad pasada. En otras palabras, se debe superar la concepción de que la fotografía es un complemento (anexo) de los estudios historiográficos, y hay que otorgarle una autoridad equivalente a la del documento escrito. Es más, la fotografía y el documento escrito son simbióticos, ya que la escritura permite transmitir cómo leer la fotografía, a la vez que la fuente escrita recibe sustento de veracidad (si lo permite el contexto historiográfico que se pretende investigar).

Para completar este análisis teórico, hay que abordar las problemáticas generales relacionadas con la imagen. La imagen debe considerarse como una representación y un “sustituto de la realidad”, es decir, como “arte figurativo”.⁴² Respecto a lo anterior, en “Meditaciones sobre un caballo de juguete”, E. Gombrich analiza: “Lo que el muchachito sí ha realizado es una sustitución de un caballo auténtico por un palo sobre el cual puede montarse e imitar el movimiento del animal y de su jinete. Ergo, “representar” es sustituir, crear un sustituto, y así como la práctica de crear precede a la de comunicar, el sustituto precede al retrato”.⁴³ Esta misma concepción puede aplicarse a las pinturas, los dibujos, las caricaturas, etc., ya que el “autor” intenta “sustituir la realidad” experimentada; sin embargo, a pesar de tratarse de una “sustitución”, la imagen conserva los rasgos necesarios que permiten que el observador la relacione con el “original”. La problemática de esta concepción es la lectura que se puede hacer sobre la “representación”, ya que las imágenes no poseen una sola lectura (paradigmas⁴⁴), sino que dependen de un contexto, un autor y de quien solicite su confección. En cuanto a esto, P. Burke resume: “El arte puede ofrecernos testimonios de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto, al menos en algunos lugares y en algunas épocas, como ocurre con la caza en el antiguo Egipto (...) La mala noticia es que el arte figurativo a menudo es menos realista de lo que parece, y que, más que reflejar la realidad social, la distorsiona, de modo que lo historiadores que no tengan en cuenta la diversidad de las intenciones

⁴² Arte que representa objetos que existen en la realidad.

⁴³ José Burucua, Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 56.

⁴⁴ Respecto a los paradigmas, Peter Burke resume: “La debilidad del enfoque estructuralista radica en su propensión a suponer que las imágenes tienen “un” significado, que no hay ambigüedades, que el rompecabezas sólo tiene una solución, que hay un solo código que descomponer. La debilidad del enfoque post-estructuralista radica en todo lo contrario, en la idea de que cualquier significado atribuido a una imagen es tan válido como otro cualquiera”. Burke (2005), 224-225.

de los pintores o fotógrafos (por hablar de las de sus patronos o clientes) pueden verse inducidos a cometer graves equivocaciones”.⁴⁵ Debido a las múltiples lecturas posibles (que suelen conducir a “graves equivocaciones”), se analiza que la imagen está sometida a la intencionalidad y, por ende, es subjetiva.

En otras palabras, dicha imagen debe leerse de la misma manera que el documento escrito, es decir, mediante la realización de un análisis etimológico, la identificación y crítica del contexto para determinar la “veracidad” y la formulación de “preguntas” pertinentes para obtener la “verdad” (parcial), según el área de investigación del historiador. Sin embargo, y a pesar de que la imagen y el documento escrito deban analizarse de forma similar (por ser fuentes historiográficas), existe una diferencia sustancial, ya que la imagen corresponde a “cultura material” que no necesita de una “lengua” para poder ser “observada” e interpretada. En otras palabras, la imagen y el documento escrito están dirigidos a públicos diferentes, por ejemplo, la Biblia (dirigida a un público letrado) en contraste con las imágenes, los signos y los símbolos de las iglesias (dirigidos a un público iletrado). Respecto a lo interior, P. Burke ejemplifica: “Los especialistas en historia de la agricultura, la industria textil, la imprenta, la guerra, la minería, la navegación y otras actividades prácticas –la lista sería virtualmente infinita- llevan mucho tiempo basándose en el testimonio de las imágenes para reconstruir las formas en que se empleaban los arados, los telares, las prensas, los arcos, pistolas, etc., así como para analizar los cambios graduales o repentinos introducidos en su diseño (...) Los rollos pintados japoneses del siglo XVIII no sólo nos proporcionan las medidas exactas de los diversos tipos de junco chino, sino que además permiten a los historiadores observar detalladamente su equipamiento, desde las anclas al cañón y desde los faroles a los fogones de la cocina”.⁴⁶

Con respecto a las múltiples manifestaciones de la imagen, se ejemplificará en base a la caricaturización⁴⁷. Si bien la caricaturización puede usarse en contextos recreativos (como tiras cómicas, publicidad, etc.), para fines de este estudio, se analizará la “creación estereotípica del otro”. La idea del “otro” es un concepto que

⁴⁵ Burke (2005), 37.

⁴⁶ Burke (2005), 103

⁴⁷ Entiéndase por caricatura a la imagen en la que, con intención crítica o humorística, se deforman en exceso los rasgos característicos de una persona.

responde a las necesidades sociales de representar una identidad, una sensación de arraigo y pertenencia a un grupo. Como consecuencia de esto, el “otro” suele considerarse como no perteneciente (paria) y, por lo tanto, un potencial enemigo. Esta creación estereotípica del “otro” suele masificarse mediante elementos visuales que tienen objetivo impactar la opinión pública⁴⁸. Respecto a este punto, P Burke señala: “Por desgracia, la mayoría de los estereotipos de los otros – el de los judíos según los gentiles, los musulmanes según los cristianos, los negros según los blancos, la gente de pueblo según la gente de ciudad, los militares según los civiles, las mujeres según los hombres, etc. – han sido y son hostiles y despectivos o, en el mejor de los casos, condescendientes”.⁴⁹

La caricaturización se observa principalmente en el ámbito político, ya que se pretende “minimizar” al “otro”, por ejemplo, mediante la exageración de los rasgos físicos y la ridiculización de las posturas políticas. Esta “minimización” se vuelve efectiva mediante la “simplificación” del mensaje en el menor número de imágenes posibles. En palabras de N. Garland: “La caricatura sí tipifica lo que a menudo son cuestiones políticas muy complejas hasta convertirlas en imágenes muy sencillas, infantiles. Crea un mundo pequeño o en el que se puede tener otra visión de toda clase de cuestiones [...] que pueden afectarnos de manera seria. A veces surte el efecto de reducir un tanto nuestra ansiedad por ello”.⁵⁰

Como conclusión, se debe destacar que las tres fuentes documentales analizadas (el documento escrito, la fotografía y la imagen) poseen rasgos en común, como la subjetividad. El documento escrito es subjetivo debido a la naturaleza del autor (hombre) y a que el mensaje estará condicionado según el público al que será dirigido (utilización); la fotografía es subjetiva debido a la intención y selección del fotógrafo (encuadre) y según el público para quien será exhibida; y la imagen es subjetiva por quien la solicita (intención) y quien la realiza. Por lo tanto, las tres fuentes son subjetivas (interpretables), y la única manera de hacer frente a la subjetividad es mediante una lectura crítica y metodológica, ya que, de esta forma,

⁴⁸ En el contexto social, el estereotipo del “otro” recae sobre las diferentes clases sociales (“pobres” y “ricos”). En el contexto nacional actual, el estereotipo del “otro” recae sobre los inmigrantes: “negros”, “cholos”, “indios”, “ladrones”, “narcotraficantes”, “desaseados”, etc.

⁴⁹ Burke (2005), 159.

⁵⁰ Ernst Gombrich, Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 211.

puede responderse la mayoría de las interrogantes que los historiadores se plantean en la actualidad. Como relata F. Braudel: “La vida, la historia del mundo, todas las historias particulares se nos presentan bajo la forma de una serie de acontecimientos: entiéndase, de actos siempre dramáticos y breves. Una batalla, un encuentro de hombres de Estado, un importante discurso, una carta fundamental, son instantáneas de la historia. Conservo el recuerdo de una noche, cerca de Bahía, en que me encontré envuelto por un fuego de artificio de luciérnagas fosforescentes; sus pálidas luces resplandecían, se apagaban, refulgían de nuevo, sin por ello horadar la noche con verdaderas claridades. Igual ocurre con los acontecimientos: más allá de su resplandor, la oscuridad permanece victoriosa”.⁵¹ En respuesta a esa oscuridad, M. Bloch asevera: “La crítica es esa suerte de antorcha que nos ilumina y nos conduce por los caminos oscuros de la antigüedad, haciéndonos distinguir lo verdadero de lo falso”.⁵² Por lo anterior, la crítica es la única solución viable, aunque subjetiva, para poder analizar el documento escrito, la imagen fotográfica y la imagen general.

Sin la crítica, el historiador se arriesga a transformarse en un reproductor del conocimiento, dejando de lado lo esencial de la historiografía y las ciencias sociales en general, es decir, ser un aporte crítico para el estudio sistemático de las sociedades humanas del pasado y su comprensión en el presente.

2- BIBLIOGRAFÍA

- André Burguière. 1991. Diccionario de ciencias históricas. Madrid: Akal.
- Christian Báez. 2009. Fotografías de fueguinos y patagones en contexto de exhibición (1878-1898). Santiago: PUC.
- Edmundo O’Gorman. 2006. Crisis y porvenir de la ciencia histórica. México: UNAM.
- Ernst Gombrich. 2003. Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernand Braudel. 1970. La historia y las ciencias sociales. Madrid: Alianza Editorial.
- Georges Didi-Huberman. 2003. Invention of Hysteria. Cambridge: MIT.
- Giséle Freund. 1980. Photography & Society .Boston: David R. Godine.
- Henri-Irénée Marrou. 1968. El conocimiento histórico. Barcelona: Editorial Labor.
- Jacques Le Goff. 1991. El orden de la memoria: El tiempo como imaginario. Barcelona: Paidós.

⁵¹ Fernand Braudel, La historia y las ciencias sociales (Madrid: Alianza Editorial, 1970), 27.

⁵² Bloch (2001), 99.

- Joan Fontcuberta. 2002. El beso de Judas: Fotografía y verdad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- José Burucua. 2003. Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- José Maravall. 1955. La historia del tiempo presente. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Julio Aróstegui. 2001. La investigación histórica: teoría y método. Barcelona: Editorial Crítica.
- Lucien Febvre. 1982. Combates por la historia. Barcelona: Ariel.
- Marc Bloch. 2001. Apología para la historia o el oficio de historiador. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peter Burke. 1999. La revolución historiográfica francesa: la escuela de los Annales 1929-1984. Barcelona: Gedisa.
- Peter Burke. 2005. Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Biblioteca de bolsillo.
- Philippe Dubois. 1986. El acto fotográfico: de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Pierre Bourdieu. 1998. Photography a middle-brow art. Cambridge: Polity Press.
- Reinhart Koselleck. 1993. Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Paidós.
- Robin Collingwood. 1952. Idea de la Historia. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roland Barthes. 1992. La Cámara Lúcida. Barcelona: Paidós.
- Susan Sontag. 2006. Sobre la fotografía. México: Alfaguara.
- Francois Bédarida, "Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente", Cuadernos de Historia Contemporánea 20 (1998): 22.