

Una intersección de interpretaciones sobre fotografía: entre la disparidad epistemológica y la diversidad de aproximaciones

Bernardo Riego Amézaga

Universidad de Cantabria

Resumen: El análisis de las imágenes fotográficas ha sido siempre una tarea compleja, tanto por las características particulares del documento fotográfico como por las diversas interpretaciones en torno a sus significados que se han ido elaborando desde diversos ámbitos de las humanidades y de las ciencias sociales lo que ha dado lugar a aproximaciones divergentes no siempre relacionadas con la historiografía. A través de cinco libros recientes se revisan diversos postulados epistemológicos procedentes de varias disciplinas que trabajan en la interpretación del documento fotográfico.

Palabras Clave: fotografía e historia, fotografía y ciencias sociales, historiografía y documentos fotográficos, análisis del texto fotográfico, bibliografía fotográfica.

Abstract: The analysis of photographic images has always been a complex task, thus the particular characteristics of the photographic document as the various interpretations about the meanings that have been drawn from various areas of the Humanities and Social Sciences which has led to divergent approaches do not always related to historiography. Through five different epistemological postulates recent books from various disciplines working on the interpretation of the photographic document are reviewed.

Keywords: Photography and History, Photography and Social Sciences, Historiography and Photographic Documents, Text Analysis Photographic, Bibliography about Photography.

En el número 24 de *Ayer*, publicamos un artículo que trataba sobre las corrientes historiográficas que se habían generado en torno a la denominada «Historia de la Fotografía» desde el siglo XIX, donde explicábamos las diversas «escuelas» existentes, algunas de ellas muy distanciadas en su epistemología y en sus resultados de las tradiciones historiográficas utilizadas en la disciplina histórica. El citado artículo reivindicaba entonces la necesidad de usar las imágenes fotográficas como fuentes documentales de la historia contemporánea elaborando métodos y herramientas conceptuales para esa necesaria inserción¹.

Desde que publicamos aquel artículo, hasta el momento actual, el panorama de las interpretaciones en torno a la fotografía y el análisis de sus imágenes se ha hecho mucho más complejo y disperso. Junto a las corrientes endógenas, como la denominada «fotohistoria» que ya explicábamos en aquel monográfico —los diferentes intentos de aproximar los documentos fotográficos al método histórico o las mimetizaciones de la imagen fotográfica en torno a un debate, nunca cerrado, sobre si las imágenes que se han producido desde la invención de esta tecnología en 1839 hay que categorizarlas como *documentos* o como *monumentos*, usando el fértil término que Jacques Le Goff enunció en uno de sus conocidos trabajos—², han ido aparecido nuevos discursos en torno al devenir y la comprensión del fenómeno fotográfico. Discursos que proceden de otros ámbitos, como la comunicación, la sociología o la antropología, y desde perspectivas culturales como la posmodernidad, y que han dado como resultado una considerable disparidad de aproximaciones que precisan de una cierta clarificación conceptual para saber qué y a quién estamos leyendo cuando intentamos establecer una metodología de análisis, pero, sobre todo, desde qué postulados construye cada autor su discurso sobre el fenómeno fotográfico, que es el resultado de una intersección entre el producto cultural salido de una tecnología, un dispositivo de comunicación social a través de las imágenes, un documento histórico cuyo texto

¹ Bernardo RIEGO: «La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica», *Ayer*, 77 (1996), pp. 91-111.

² Jacques LE GOFF: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991. Los textos fueron escritos por el historiador francés entre 1977 y 1979.

sometido a la crítica es diferente al escrito, pero también se puede constituir como un objeto artístico en cuyo caso la autoría adquirirá una preponderancia central, siendo, finalmente, la perspectiva de quien analiza las imágenes la que dará valor a una interpretación frente a otras posibles.

Las páginas que siguen intentan revisar algunas de las posiciones y discursos que se postulan en estos momentos para explicar la fotografía desde perspectivas epistemológicas divergentes. Nos proponemos hacer esta revisión comentando una serie de obras recientes que nos permitan entender la complejidad ante la que nos encontramos. Para ello analizaremos algunas obras publicadas en castellano en los últimos años que reflejan muy bien esa diversidad a la que nos referimos y veremos a continuación.

Del cero al momento actual: la singularidad del caso español

En 1977, con motivo de la edición española de un libro emblemático sobre la fotografía y la sociedad en la Francia del siglo XIX, obra de la socióloga Gisèle Freund, el malogrado Juan Antonio Ramírez se lamentaba de la inexistencia de una cultura fotográfica en la España de aquellos momentos³. El profesor Ramírez, que luego contribuiría a la difusión en español de obras centrales sobre la relación entre el arte y la fotografía, como el trabajo seminal de Aaron Scharf, constataba una realidad que, en estos momentos, se encuentra en el otro extremo, como demuestra el recién editado *Diccionario de Fotógrafos Españoles del siglo XIX al XXI*⁴, en el que aparecen más de quinientas entradas de autores que denotan ya un conocimiento extenso de la creación y la cultura fotográfica y a la que han contribuido principalmente autores formados en bellas artes, comunicación e historia del arte, disciplinas tradicionalmente interesadas en la conformación de ese panorama cultural en torno a la fotografía española, de la que, ciertamente, en 1977 existía un desconoci-

³ Juan Antonio RAMÍREZ: «Sociología de la Foto», *El País*, 9 de enero de 1977. Recuperado de Internet (http://elpais.com/diario/1977/01/09/cultura/221612403_850215.html).

⁴ Oliva María RUBIO (coord.): *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica-Ministerio de Educación y Cultura, 2014.

miento casi absoluto, cuando apenas podían citarse dos textos lejanos e imprecisos porque eran las únicas referencias disponibles.

Haciendo una visión retrospectiva en torno al estudio histórico del fenómeno fotográfico en nuestro país, percibimos dos realidades superpuestas; la primera es que en poco más de tres décadas se han quemado etapas respecto a la tradición cultural existente en otros países, donde la fotografía ha sido objeto de interés, nunca a nivel masivo, pero con aportaciones de una serie de autores que han ido publicando trabajos de referencia, siendo especialmente notable el caso norteamericano donde la propia fotografía se ha abordado como fenómeno cultural, económico o social en diversas investigaciones universitarias a lo largo del siglo XX, creando así modelos metodológicos que han servido de guía para otros autores.

En el ámbito español hay que esperar hasta 1981, año de la publicación de tres historias de la fotografía que luego tendrían una enorme influencia posterior y a las que hicimos referencia ya en el texto anterior. Sin embargo, la fotografía ha tenido una extensa presencia editorial entre nosotros durante las tres últimas décadas, en gran medida por el apoyo institucional de la administración pública española que ha fomentado la difusión de autores y colecciones a nivel local, autonómico o nacional. No podemos obviar la labor que desde la tradición archivística se ha hecho en torno a la difusión de la cultura fotográfica, destacando en este empeño la labor llevada a cabo por el Ayuntamiento de Girona desde los tiempos en los que Joaquim Nadal fue alcalde y donde, gracias al trabajo del responsable municipal de sus archivos, Joan Boadas, se ha creado todo un cuerpo de conocimiento en torno a la cultura fotográfica accesible en la red, siendo en estos momentos uno de los lugares de referencia internacional al haber acogido a especialistas de todo el mundo en los diferentes encuentros que allí se han organizado desde 1990⁵.

La segunda característica a resaltar es que la fotografía ha sido objeto de un interés continuado por diversas disciplinas universitarias que la han entendido como un sujeto de estudio «natural» en sus respectivas áreas de conocimiento, y, a día de hoy, tras la

⁵ Toda la documentación en torno a la fotografía que se ha generado en Girona desde 1990 puede consultarse y descargarse en red en <http://www.girona.cat/sgdap/cat/index.php>.

reforma del Espacio Europeo de Educación Superior, se estudia, aunque de manera muy fragmentada, en Comunicación Audiovisual, Historia del Arte y Bellas Artes, donde se imparte bajo presupuestos metodológicos diferentes. Hay que sumar a esta tradición los posgrados especializados sobre fotografía que se están impartiendo en estos momentos en algunas universidades de Barcelona y Valencia principalmente, sin olvidar que, por el propio ámbito temporal de los documentos fotográficos aparecidos, como es bien sabido, en el primer tercio del siglo XIX, especialidades historiográficas como la Historia del Tiempo Presente han creado un entorno de análisis sobre las potencialidades documentales de la fotografía que han dado lugar a iniciativas muy interesantes como las invitaciones interdisciplinares en torno al seminario «Imagen y Palabra», impulsadas por Antonio Rodríguez de las Heras en la Universidad Carlos III de Madrid⁶. En 2013 un grupo de historiadores de la Universidad de Extremadura, comenzaron la publicación de *Tiempo Presente. Revista de Historia*, en la que las imágenes fotográficas y sus análisis en torno a la política ocupaban ya un lugar preponderante en su primer número⁷.

Cinco obras sobre fotografía, cinco miradas divergentes desde la «crisis» historiográfica a la interpretación semiótica desde la Comunicación

En este panorama de actividad múltiple en torno a la fotografía analizaremos brevemente cinco obras que se han ido publicando en los últimos años; que permiten mostrar esa característica singular a la que aludíamos al principio, como es la diversidad de aproximaciones existentes, y que de un modo u otro atañen a la historiografía, al centrarse en métodos de análisis e interpretación de las imágenes y la elaboración de conocimiento a partir de esas premisas enunciadas por los autores.

⁶ Las diversas intervenciones en el Seminario «Imagen y Palabra» pueden consultarse en red en https://arcamm.uc3m.es/arcamm_old/items.php?course=Seminario+Imagen+y+Palabra:+Fotograf%C3%ADa+Hist%C3%B3rica.

⁷ La revista puede consultarse en <http://tiempopresenterevhist.wordpress.com/category/numero-1/>.

Una revisión crítica sobre los modelos historiográficos en torno a la fotografía

El libro más oportuno para comenzar es justamente el editado en 2003 con el título *Fotografía, Crisis de Historia*⁸ editado por Joan Foncuberta y en el que se dieron cita diversos autores que reflexionaron sobre los modelos historiográficos que habían tenido lugar en torno a la fotografía en un momento en el que, como el propio Foncuberta señalaba, se había logrado ya una institucionalización de la cultura fotográfica pero subyacía una evidente crisis, derivada entre otras cuestiones de los cambios tecnológicos por la digitalidad y de la propia identidad cultural y social del sujeto fotográfico y esa indagación constituye el objeto de esta múltiple reflexión de la obra:

«En cualquier caso, esa crisis de identidad atañe a los diferentes modos de narrar lo acontecido. Lo cual nos introduce en el binomio de la interdependencia entre identidad e historia. [...] La crisis de identidad, por tanto, no puede leerse separadamente de una crisis de los modelos historiográficos en los que se ha sustentado nuestro conocimiento de la fotografía [...] Nos encontramos ante una crisis de historia [...] De la que somos conscientes que contemplamos no sólo desde la perspectiva académica, sino también desde la creación. La historia da un marco de referencia que fundamenta nuestra relación, por un lado, con el patrimonio y, por otro, con la creación contemporánea, la relación de la historia con el patrimonio es obvia [...] En cambio suele soslayarse la incidencia de la historia sobre la creación. Con lo cual se incurre en un grave error porque no puede haber verdadera creación sin conciencia histórica»⁹.

Si bien es cierto que las preocupaciones intelectuales de Joan Foncuberta giran en torno a la identidad creativa del medio fotográfico y a las fracturas que la propia veracidad de las imágenes producen, todo el libro contiene una serie de aportaciones de diversos especialistas que con total libertad han ido reflexionando sobre ese encuentro de la fotografía, bien con la propia historia, bien

⁸ Joan FONCUBERTA (ed.): *Fotografía, crisis de Historia*, Barcelona, Actar, 2003.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

con los modos de entender y construir el pasado. No es nuestra intención reseñar todas y cada una de las posiciones de los autores que componen esta obra, algunas de ellas desde el interior de la propia práctica creativa o desde su gestión cultural, pero nos parecen de gran interés las reflexiones iniciales del siempre lúcido Boris Kossoy en su percepción de ese territorio movedido que ha sido la relación entre la fotografía y la historia y que él ha trabajado con gran maestría en el ámbito latinoamericano:

«Creo que todos nosotros, que nos dedicamos a la tarea histórica de la fotografía, nos encontramos al principio de nuestras investigaciones ante el peso de los modelos clásicos de la historia de la fotografía; y también creo que algunos de nosotros, en un momento dado, nos cuestionamos la validez de tales modelos bajo el aspecto histórico específico, así como desde un punto de vista cultural más amplio [...] Buscando el desmontaje de estos modelos, he observado que me encontraba ante una historia escrita moldeada en un espíritu más cercano a la botánica que a las ciencias sociales»¹⁰.

Todo el libro es buen punto de partida para entender el momento de crisis en el que se encuentran los presupuestos historiográficos que se institucionalizaron por la influencia del coleccionismo y la tradición museística de la fotografía desde las décadas de los años treinta del pasado siglo a nivel internacional y que ahora han perdido aquella candidez al haber aparecido nuevos sujetos históricos objeto de análisis desde el propio documento fotográfico, que necesitan nuevas interpretaciones que varían en función de quien contempla e interpreta, lo que se conoce en el ámbito de la comunicación como las *instancias receptoras*, que han ido ganando importancia creciente en las metodologías de análisis.

Los microrrelatos posmodernos y la «documentalidad» ante una nueva historiografía fotográfica

La segunda obra que analizamos introduce en el panorama cultural español los debates de la posmodernidad en torno a la historia

¹⁰ Boris KOSOY: «Reflexiones sobre la Historia de la Fotografía», en Joan FONCUBERTA (ed.): *Fotografía, crisis...*, p. 95.

cultural de la fotografía. Se trata del libro *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*¹¹, editado por Jorge Ribalta, que ha sido al mismo tiempo autor de una exposición en el Macba entre 2008 y 2009 titulada «Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna», en la que Ribalta, puso en práctica expositiva la deconstrucción de los modelos historiográficos en torno al documento fotográfico que diversos autores han ido elaborando con unos postulados que tienen una influencia creciente en el panorama cultural de la fotografía a nivel internacional, sobre todo en las revistas especializadas dedicadas a la teoría crítica.

Desde su condición de crítico y gestor cultural de la fotografía, ha sido Jorge Ribalta quien más ha contribuido a la irrupción de esta corriente entre nosotros, y en ese sentido *Efecto Real*, que él define como una «cartografía de la actividad fotográfica posmoderna», aborda entre los textos seleccionados la necesidad de ir hacia «una reescritura de la historia de la fotografía» a base de poner en evidencia el mito de la *documentalidad*, mito que parece desprenderse de la propia ontología fotográfica y que se había sustentado el origen de su invención, en un momento históricamente coincidente con la conformación del positivismo como filosofía, lo que ha permitido explicar en parte la propia recepción social que tuvo como una tecnología decimonónica que se *confundía* con la propia realidad.

En las interpretaciones posmodernas, el documento fotográfico, con su fuerte carga de veracidad que permite la construcción de evidencias documentales, es puesto en cuarentena en una de las aportaciones de Allan Sekula en el citado libro, con base en su indagación sobre el carácter político de las representaciones fotográficas y sus funciones de dominación cultural no siempre bien explicadas en los análisis:

«La fuerza retórica del documental [se refiere al valor que se asigna tradicionalmente a la imagen fotográfica] reside en el carácter inequívoco de la evidencia de la cámara en un realismo esencial. Históricamente, la teoría del realismo fotográfico se vale del positivismo y al mismo tiempo es fruto de él [...] paradójicamente, la cámara sirve para “naturalizar” ideológicamente el ojo del observador, según esta creencia, la fotografía reproduce el

¹¹ Jorge RIBALTA (ed.): *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

mundo visible [...] Huelga decir que el significado fotográfico es relativamente indeterminado, la misma fotografía puede expresar mensajes distintos según las circunstancias de su presentación [...] La única “verdad” objetiva que ofrecen las fotografías es la aseveración de que alguien o algo —en este caso una cámara automatizada— estaba ahí y sacó una fotografía. Todo lo demás, todo lo que no sea la impresión de una huella, queda libre»¹².

Esta tensión entre las denominadas *instancias productoras* de las imágenes y las *instancias receptoras* que las interpretan, que dan como resultado múltiples significaciones a veces contradictorias, ponen en evidencia para los posmodernos la no existencia de una supuesta documentalidad universal y consensuada de lo que muestran las imágenes, lo que se convierte en una de las preocupaciones recurrentes de esta corriente de análisis. Un discurso que mezcla en su construcción diversas visiones despojadas de las tradiciones académicas y dialécticas en las que nos hemos formado los historiadores. Para los autores posmodernos que analizan el documento fotográfico y lo elevan a categoría de utopía social, la historia no pasa de ser un mero relato en el mismo plano que otros posibles, porque la elaboración del discurso posmoderno se nutre de incrustaciones teóricas de diversas procedencias que encajan muy bien con las formas actuales de conocimiento fragmentado, de esa «cultura de superficie» a la que aludían, en términos no demasiado divergentes, Umberto Eco y Guy Debord.

No obstante, aportaciones como la que hizo Jorge Ribalta en la exposición ya mencionada del Macba, a pesar de estar muy alejadas de los postulados metodológicos en los que se sustenta nuestro trabajo historiográfico, permiten hacer una reflexión sobre elementos tan interesantes y novedosos como las formas de exposición que a lo largo del tiempo ha adoptado la fotografía, ya que en dicha muestra Ribalta reconstruyó varias exposiciones internacionales fotográficas que tuvieron lugar en el pasado, entre ellas una que hizo la República Española en la Exposición de 1937 en París, integrándolas a modo de *metalectura* en el conjunto de la propia exposición llevando esa idea de la «cartografía» al mismo espacio histórico de exhibición de las imágenes en contextos diferentes.

¹² Allan SEKULA: «Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación», en Jorge RIBALTA (ed.): *Efecto Real...*, pp. 40-41.

*Una visión integradora: la Historia General de la Fotografía
editada de Marie Loup Sougez*

Le cabe a Marie Loup Sougez el valor ser una de las historiadoras que en 1981 puso en marcha entre nosotros el interés por la historia de la fotografía. Desde entonces su trabajo ha sido enormemente valorado tanto por su rigor como por su significado de puente en la continuidad de la tradición historiográfica en torno a la fotografía como arte y como técnica contemporánea. Hija de uno de los grandes fotógrafos franceses de la modernidad, Marie Loup Sougez encarna, a nuestro juicio, la tradición de la historiografía de autores fotográficos de gran prestigio en Francia que proceden de la tradición de Georges Potoniée y de las revisiones que encarnaron autores como Raymond Lecuyer a mediados del siglo xx. Hemos tenido la fortuna de que fuera una de las autoras que, en aquellos años en los que apenas había información sobre cultura fotográfica en España, con su trabajo abriera caminos a otros muchos autores que se han beneficiado de su influencia y de sus aproximaciones metodológicas que siempre se han movido en el interior de la propia tradición fotográfica.

En 2007, Sougez fue la coordinadora de una *Historia General de la Fotografía* en la que colaboraron María de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega, tres autores que ejercen su labor docente en departamentos de historia del arte de tres universidades públicas españolas y que cuentan cada uno de ellos con un gran bagaje de publicaciones de calidad en torno a la fotografía¹³. La *Historia General de la Fotografía* es una obra de clara orientación de manual universitario en el que, de una manera exhaustiva, se integran diversas corrientes historiográficas más o menos clásicas en torno al sujeto fotográfico, con la pretensión de mostrar una visión global, y de alguna manera enciclopédica, del fenómeno y la cultura fotográfica. La obra sigue una categorización clásica de los temas y los géneros que pueden esperarse en un trabajo de este tipo y una de sus virtudes es la de ser muy exhaustiva desde las primeras páginas en las que ya dedica un apartado ex-

¹³ Marie Loup SOUGEZ (coord.): *Historia General de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

tenso a la historiografía con la cuestión: «¿Desde cuándo hay historias de la fotografía?». Una respuesta que es elaborada a partir de una extensa cronología de obras junto con las revistas que han dedicado su interés al tema de la historiografía y, por último, las páginas de Internet en la que se aborda esta temática.

Se trata, por tanto, de una obra que resume y agrupa el «estado de la cuestión» en torno a la cultura propia de la fotografía, dirigida a servir de apoyo a los estudiantes e investigadores. La voluminosa obra se acompaña de imágenes de los diversos periodos y de una breve selección de textos de diferentes momentos históricos y tiene como objetivo continuar con la tradición de estudiar el propio fenómeno cultural e histórico de la fotografía desde dentro del propio medio.

*La fotografía desde la Historia del Tiempo Presente
o las imágenes como testimonio en las propuestas
metodológicas de Beatriz de las Heras*

El libro de Beatriz de las Heras *El Testimonio de las Imágenes. Fotografía e Historia* se enfrenta a la tarea de que las imágenes fotográficas formen parte del trabajo historiográfico¹⁴, y lo hace aportando nuevos enfoques sobre una temática que, por su misma naturaleza, sabe que es poliédrica. Beatriz de las Heras se incorpora con su libro a un campo que aún tiene mucho recorrido pendiente y lo hace con un enorme conocimiento de las aportaciones anteriores, que resume en este libro en el que hay que destacar sus propias propuestas metodológicas, de un gran interés para quien desee aproximarse a las fotografías como testimonio del pasado, y más allá de lo que parece mostrar su apariencia visual. Para cumplir su objetivo, la autora lo enmarca dentro de un concepto de historia donde la imagen fotográfica por su propia esencia y temporalidad parece tener pleno sentido:

«La Historia del Tiempo Presente utiliza la fotografía como elemento del conocimiento científico (cuando el historiador derrama metodología

¹⁴ Beatriz DE LAS HERAS: *El testimonio de las imágenes. Fotografía e Historia*, Madrid, Creaciones Vicent Gabrielle, 2012.

sobre el registro éste se carga de memoria), ya que le permite rescatar la memoria colectiva [...] Mientras que la forma tradicional de afrontar la Historia tiene como objetivo pasar a lo largo del acontecimiento, la Historia del Tiempo Presente permanece en él, ya que la Historia es longitudinal (cronológica), por el contrario la memoria es un forma de tiempo vertical. [...] Por tanto, el tránsito de la manera tradicional de la Historia a la Historia del Tiempo Presente es el paso del estudio de un tiempo cronológico a un tiempo memoria»¹⁵.

A partir de esa premisa, De las Heras señala minuciosamente todos los elementos que intervienen en el fenómeno fotográfico y que deben ser tenidos en cuenta por el historiador ante el análisis de las imágenes fotográficas. Se trata de una serie de *elementos constitutivos y de coordenadas de situación* que le irán suministrando información al historiador para poder elaborar su crítica. De este modo, el trabajo crítico ante la imagen se disecciona en una serie de pasos (*asunto, fotógrafo, tecnología, filtro y lector*) en los que cada uno de ellos contiene elementos iniciales para una posterior elaboración del análisis historiográfico con ejemplos muy precisos que culminarán en una serie de etapas en el análisis que mostrarán la complejidad que supone entender una fotografía como documento histórico.

Una parte del libro, una vez establecidos todos los elementos anteriores, se dedica a realizar lo que la autora denomina una «experiencia de laboratorio», es decir, el desarrollo de una propuesta de análisis basándose en una imagen del fondo de la guerra civil española de la Biblioteca Nacional que es el que le ha servido para el desarrollo de su trabajo teórico y cuyos resultados e indagaciones históricas ha desarrollado en otra obra complementaria¹⁶. Esta puesta en práctica de sus propuestas metodológicas le permite un extenso análisis preciso y completo que hace de este trabajo una aportación útil para los historiadores que quieran usar la fotografía como fuente histórica. La sensación para cualquiera que trabaje con estas premisas o lea sus conclusiones es que la imagen fotográfica no es un documento histórico tan sencillo como podría deducirse

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ Beatriz DE LAS HERAS: *Imágenes de Una Ciudad Sitiada. Madrid 1936-1939*, Madrid, Ediciones JC, 2009.

de su mera apariencia visual, una certeza que Beatriz de las Heras intenta dejar clara en su trabajo:

«Realizar historia desde la fotografía, partir del análisis transdisciplinar, considerar la imagen como un documento histórico portador de múltiples significados, tener en cuenta su naturaleza de fragmento y registro documental, realizar tanto un análisis técnico como uno iconográfico, tratar la imagen como un hallazgo arqueológico (en la medida en que es un fragmento de tiempo, que se estudia, como una tesela de un gran mosaico para su identificación, y que se relaciona con otros fragmentos con la intención de reconstruir un lugar, un suceso, un acontecimiento) y escudriñar las fotografías, trascendiendo la vista y propugnando la mirada y la indagación, es la base de nuestra propuesta metodológica»¹⁷.

*Una «lectura textual» desde la Comunicación,
la revisión semiótica de Javier Marzal*

La Comunicación ha sido una de las disciplinas de las ciencias sociales que desde los años sesenta del pasado siglo se ocuparon de los modos de emitir mensajes que tenían las fotografías. Hay que recordar los trabajos pioneros de Roland Barthes, quien llegó a establecer al menos tres niveles superpuestos de interpretación en una imagen, pasando después por un intenso periodo de «colonización» de la semiótica estructural sobre la interpretación de la fotografía a la que han seguido otras corrientes como la indexacionista representada entre otros por Philippe Dubois y los primeros trabajos de Rosalind Kraus que daban un paso más al entender (lo explico muy simplificado) que la imagen fotográfica es una «huella» que indica la existencia de la realidad, del mismo modo que el humo es un «indicio» de que existe fuego. En el ámbito de las ciencias de la comunicación, estas corrientes en torno a la imagen fotográfica han tenido un extenso seguimiento en detrimento de interpretaciones más culturales, que han ido ganando posiciones en otras disciplinas que se han aproximado al documento fotográfico, como la historia o antropología visual, donde los con-

¹⁷ Beatriz DE LAS HERAS: *El testimonio...*, p. 117.

ceptos semióticos operaban con dificultades en las metodologías de base humanística.

El interés del trabajo de Javier Marzal, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*¹⁸, estriba en dos cuestiones esenciales: en primer lugar, ha sido capaz de reivindicar y hacerlo de manera eficiente, la tradición semiótica de interpretación de las imágenes que había entrado en una evidente crisis, y que a partir de esa relectura que hace el autor ha sido capaz de construir un método complejo de análisis desde los presupuestos comunicativos de las imágenes fotográficas que permiten extraer información exhaustiva más allá de su apariencia visual. Trabajo que, en el caso de Javier Marzal, se demuestra con una serie de fotografías, que son en muchos casos iconos culturales y en los que el método crítico elaborado funciona de modo evidente. Para llevar a cabo esta tarea, Marzal comienza con un intenso repaso a las teorías comunicativas de la fotografía en la primera parte de la obra y aborda, en la segunda parte, las aportaciones metodológicas sustanciales en torno a la interpretación de las imágenes fotográficas, lo que le permite al lector tener acceso a un complejo panorama de visiones procedentes de diversos ámbitos que explican muy bien que la opción que toma el autor está muy aquilatada y no ignora ni desdeña otras posiciones que pueden ser pertinentes en función del contexto:

«Es necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del examen riguroso de las condiciones de producción, recepción y del propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica. Esto significa reconocer que el texto fotográfico es una “práctica significativa” [...] en la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, [...] así como un contexto socioeconómico y político. [...] En definitiva, nuestra aproximación analítica al estudio de la imagen fotográfica se basa en el “análisis textual de la fotografía”»¹⁹.

Marzal desarrollará el análisis de ese «texto» en cinco niveles complejos que darán como resultado una interpretación exhaus-

¹⁸ Javier MARZAL FELICI: *Cómo se lee una Fotografía. Interpretaciones de la Mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.

¹⁹ *Ibid.*, p. 170.

tiva y operativa desde la propia tradición que se ha configurado en torno a las ciencias de la comunicación. El valor del libro además de la calidad y el amplio conocimiento de los temas tratados es que permite acceder a un panorama extenso de las diversas aproximaciones interpretativas en torno a las imágenes, que el autor explica y comenta con visión crítica siempre desde la perspectiva de la comunicación visual²⁰.

A modo de resumen

Estas cinco obras que hemos comentado nos permiten entender cómo la fotografía y sus imágenes tienen una enorme complejidad conceptual que necesita de conocimientos previos antes de acometer la interpretación de sus significados. La fotografía, en tanto que tecnología, ha producido millones y millones de documentos, ahora también digitales, que siguen esperando la mirada del historiador.

²⁰ El análisis propuesto por Javier Marzal puede consultarse en la siguiente dirección web de la Universidad Jaume I de Castellón: <http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/intr.html>.