

# FOTOGRAFIANDO EL PRESENTE, CONSERVANDO HISTORIA. LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DE MEMORIA PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIA. APORTE METODOLÓGICO

Beatriz de las Heras  
Universidad Carlos III de Madrid

## Fotografía e Historia. La imagen como fuente para la Historia del Tiempo Presente

Son muchos los soportes que el historiador puede emplear en su afán por recuperar la memoria de los acontecimientos pasados, de ahí que se presente como un hacedor de memoria. Si a eso le unimos que el hombre es, en palabras de Román Gubern, un *homo-pictor*, el historiador encuentra en lo visual una herramienta fundamental de trabajo. Nosotros defendemos el uso de la fotografía como fuente porque, como afirma John Berger, la fotografía es la memoria misma de los acontecimientos y esto abre un horizonte dilatado para el historiador pues le permite convertir el recuerdo en una forma de conocimiento y elevar a la categoría de histórico un instante (que es un corte de espacio y tiempo, el que surge con la congelación de un momento en un soporte, la fotografía) con alto contenido de memoria, de evidencia y de autenticidad, al menos, aparentemente. De esta forma, cuando un historiador trabaja la fotografía desde la perspectiva de la Historia del Tiempo Presente entrecruza tres elementos: Historia del Tiempo Presente (disciplina desde la que inicia su investigación), memoria (objetivo de su análisis), y fotografía (elemento de conocimiento científico a través del cual pretende acercarse a ese objetivo). Y ese elemento puede ser tratado por el historiador de dos formas diferentes: como objeto (historia de la fotografía) o instrumento de estudio (historia a través de la fotografía). Es la última perspectiva la que nos interesa, aquella que convierte la fotografía en un medio para acercarse al pasado. Y esto resulta doblemente interesante porque ésta, que es un resto de un lugar y un momento, y un rastro<sup>1</sup>, tiene una doble utilidad: en las coordenadas espacio-temporales en las que se toma (como arma propagandística y arma de destrucción), y en coordenadas temporales diferentes (como fuente de memoria o desmemoria para la Historia). Por tanto, habrá que estudiar tanto lo que esas imágenes “dicen” como lo que “ocultan”, de tal manera que obligan al historiador a ver y volver a ver (es decir, mirar), una y otra vez, para poder extraer información que, en un primer momento, podría aparecer velada. Fundamental en esta tarea será la reflexión teórico-metodológica, propia del conocimiento formal, que ayude a encontrar al historiador el mejor camino para analizar las fotografías superando su uso como meras ilustraciones. Sólo se podrá convertir en fuente si se la trata como tal: debe crear un discurso visual a través del desciframiento de los códigos del lenguaje fotográfico y para ello es fundamental crear un método científico para abordar el pasado.

¿Qué principios básicos debe tener en cuenta el historiador en su análisis de la fotografía como documento de memoria? Debe partir de una perspectiva transdisciplinar, más que interdisciplinar. Es necesario que la Historia se relacione con disciplinas como la Comunicación Visual afrontada desde la Semiótica, la Filosofía de la Imagen, la Sociología de la Comunicación, o la Psicología de la Percepción, entre otras. Pero no bastará con la mera yuxtaposición acumulativa de disciplinas ya existentes, sino que el historiador debe crear su propio método analítico. En segundo lugar, debe considerar la imagen como un

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, “Metodología para el análisis de la fotografía histórica” en *Espacio, Tiempo y Forma*, 21, 2009, p. 22.

documento histórico portador de múltiples significados y por tanto, debe limitar la sobreinterpretación de la fotografía con el objetivo de no deformar su sentido original, es decir, evitar el presentismo. Debe tener en cuenta su naturaleza de fragmento y de registro documental, por lo que se hace necesario analizar el momento histórico circunscrito al acto de la toma y de registro, además de realizar tanto un análisis técnico como un análisis iconográfico que tenga en cuenta cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación: desde el autor (fotógrafo) hasta el mensaje (fotografía), pasando por el lector (espectador), el contexto y los filtros que rodean el acto de la toma y el acto de recepción. Es fundamental tratar la imagen, como señala Antonio Rodríguez de las Heras, como un hallazgo arqueológico: es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden al estudioso apreciar el documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan informaciones que en él se contienen, para, finalmente, engazarlos con otras teselas de información que nos permitan reconstruir ese pasado a modo de mosaico. Hablamos de Arqueología porque se trabaja con fragmentos de tiempo, porque se estudia cada uno de ellos para su identificación (determinando el tiempo o momento de registro, el espacio o lugar, los elementos que contiene y el autor del trabajo) y porque se relacionan con la intención de reconstruir un lugar, un suceso, un acontecimiento. Ya Michel Foucault formulaba un método arqueológico aplicado a fenómenos del discurso pero que podría trasladarse al de la representación. Lo definía como:

“El conjunto de las condiciones según las cuales se ejerce una práctica, según las cuales esta práctica da lugar a enunciados parcialmente o totalmente nuevos, según las cuales, por fin, puede ser modificada. Se trata menos de límites puestos a la iniciativa de los sujetos, que del campo en el que se articula (sin constituir el centro), de las reglas que pone en marcha (sin que las haya inventado ni formulado), de las relaciones que le sirven de soporte (sin que sea el resultado último ni el punto de convergencia). Se trata de hacer aparecer las prácticas discursivas en su complejidad y en su espesor; mostrar que hablar es hacer algo distinto que expresar lo que se piensa”<sup>2</sup>

Por otro lado, el historiador debe escudriñar las fotografías, mirarlas, reflexionarlas. Preguntarlas, indagarlas y ponerlas en duda. Finalmente es necesario pasar cada instante visual por un proceso de contemplación, análisis, relación con otros, contextualización, clasificación, confrontación, interpretación y comprensión de por qué fueron seleccionados entre un conjunto de posibilidades y el significado que alcanzaron a través de su gran capacidad de sugerencia. Capacidad que viene determinada por el hecho de que la fotografía es una representación, un vestigio de la realidad a la que se adhiere a través de un corte espacio-temporal: es una huella de lo real. Como afirma Boris Kossoy:

“De la misma manera que los demás documentos, también las fotografías comportan muchas ambigüedades, portadoras de significados no explícitos y de omisiones pensadas, calculadas, que esperan ser competentemente descifradas. Su potencial informativo podrá ser alcanzado en la medida que estos fragmentos sean contextualizados en la trama histórica en sus múltiples desdoblamientos (sociales, políticos, económicos, religiosos, artísticos, culturales) que circunscribió en el tiempo y en el espacio el acto de la toma. En caso contrario, esas imágenes permanecerán estancadas en su silencio: fragmentos desconectados de la memoria”<sup>3</sup>

Por tanto, el historiador deberá tener en cuenta, no sólo el proceso de producción de la fotografía sino que tendrá que analizar el significado que alcanza en el proceso de

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1977, pp. 170-171.

<sup>3</sup> KOSSOY, Boris, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, 2001, p. 104.

recepción, para finalmente, llegar a un método interpretativo. Por ello, nuestro estudio, a partir de este momento, se centrará en un doble análisis: el del marco de registro y el del marco de lectura para, una vez analizados los elementos que intervienen en el proceso, sugerir un esquema metodológico de análisis fotográfico con aplicación práctica que terminará presentándose en una plantilla de trabajo.

### **La fotografía como soporte de memoria. Elementos intervinientes en el registro**

La fotografía es resultado de una compleja actividad en la que intervienen distintos elementos distribuidos en un marco o contexto específico en el que se produce la comunicación visual, y que queda dividido a su vez en dos sub-marcos: el de registro, que rodea el proceso de la toma fotográfica, y marco de lectura, que rodea el proceso de contacto entre el producto final (la fotografía) y el lector, en unos casos, y, en otros, entre el producto final y el filtro, como ya explicaremos. Este segundo marco puede, o no, coincidir con el de registro. A partir de esta idea podemos hacer una distribución del resto de elementos que intervienen en el proceso.

El asunto (referente de aquello que se retrata), el fotógrafo (responsable de la percepción y organización de una escena de una manera particular, de tal modo que dos fotógrafos, ante una misma situación, retratarán dos escenas diferentes puesto que su mirada sobre la realidad no es la misma) y la tecnología (con la que el autor tiene una relación de poder: la cámara programa sus gestos), serán, por tanto, los tres elementos constitutivos, como afirma Kossoy<sup>4</sup>, y su análisis resultará esencial para profundizar en el estudio de la fotografía como documento, en tanto que ésta no puede ser comprendida sin relacionarla con su proceso de construcción. El tiempo y el espacio formarán parte de las coordenadas de situación del resultado final: la fotografía, que es la “realidad segunda”, el artefacto que resulta de la interacción entre los elementos constitutivos y las coordenadas de situación, y que nos aporta información de los componentes interventores en la interacción. Son creadoras de un vínculo con el momento histórico en el que se produce la toma fotográfica.

Sin embargo, pensamos que en el caso concreto de algunas instantáneas que están determinadas (desde antes de su creación) por el hecho de servir como soporte intencionado durante una campaña propagandística (algo común en las fotografías históricas), este cuadro debería ampliarse con otros elementos que influyen en la toma y que, de alguna manera, forman parte del listado de elementos constitutivos: el filtro (responsable de la elección de ese registro y de la circulación del mismo, y que puede tener una intervención sobre la imagen en dos momentos: proto-temporal, como a modo de comitente que encarga la fotografía, y pos-temporal, tras la toma, a modo de canal de distribución y, por tanto, segundo seleccionador de la realidad que se pone en circulación a través de una instantánea) y el lector (un observador activo por el ejercicio de interpretación que realiza y que accede a la realidad plasmada tras el primer filtrado del fotógrafo y el filtro). Como la fotografía no es un corte lineal en el tiempo, va incorporando la memoria del pasado en el presente. Depende del observador externo, del lector, que esa memoria cambie a través de lo que Jean-Marie Schaeffer llama “saber lateral”<sup>5</sup>, es decir, el conjunto de informaciones que no se desprenden de la propia imagen y que el lector añade a través de su experiencia. En este sentido, podemos hablar de tres relaciones existentes entre el lector y la fotografía: cuando el lector ha sido asociado a la

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>5</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 79.

toma de la impresión, ya sea porque es el autor de la fotografía o testigo consciente de ella, cuando el lector es al mismo tiempo un observador interno, es decir, ha sido fotografiado, y cuando el lector no está implicado en las coordenadas espacio-temporales del acto de la toma fotográfica. Estas continuas interpretaciones de diferentes lectores con distinto conocimiento harán posible una lectura plural de la fotografía, que irá engrosando el proceso de construcción de la interpretación de la imagen.

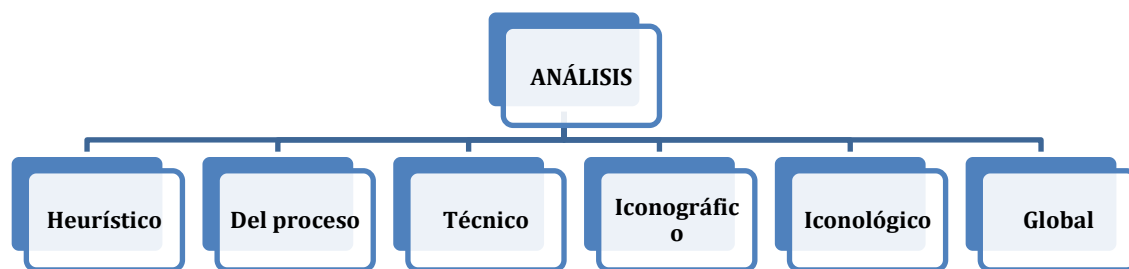
Tanto el lector como el filtro, componentes del juego comunicativo, tienen la particularidad de fluctuar ya que pueden considerarse elementos constitutivos o incluirse fuera de los márgenes de los componentes iniciales e integrarse en el contexto más amplio: el de lectura. En este caso, filtro y lector actuarían tras la cristalización de lo real que se produce a través de la fotografía. La pregunta es, ¿cuándo el filtro y el lector son elementos constitutivos y cuándo se pueden considerar elementos propios del acto de lectura? Si el filtro es responsable del encargo del mensaje, de la fotografía, entonces se convierte en un intérprete de la realidad y forma parte, al igual que el fotógrafo, de los elementos constitutivos. Cuando un filtro es intérprete, lo hace con la intención de mostrar una parcela de realidad determinada a un lector y, por tanto, éste se convierte, de la misma manera, en elemento constitutivo: la imagen se toma con la intención de que llegue a ese lector a través de la selección realizada por un filtro y que, finalmente, es tomada por el fotógrafo.

### **Lectura e interpretación de la imagen como documento para la H.T.P. Propuesta de análisis**

Percibir e interpretar lo que una fotografía sostiene en el tiempo no es lo mismo. Es tarea del historiador indagar sobre el contenido documental de las fotografías para que éstas sirvan como soporte de memoria. Reconocer motivos en una fotografía e interpretarla son dos procesos muy diferentes que deben ser estudiados por el investigador de manera complementaria. Este es el mayor problema que encontramos al analizar una fotografía, ya que el carácter simbólico y supuestamente objetivo de las imágenes fotográficas lleva al lector a considerarlas, no como imágenes, sino como espejos que muestran realidades inalteradas e inalterables: “Las cree como a sus propios ojos. Consecuentemente, no las critica como imágenes, sino como cosmovisiones (sí es que las critica). Su crítica no es un análisis de su generación, sino un análisis del mundo”<sup>6</sup>. Para evitar esto, el historiador debe realizar una crítica de las imágenes técnicas indagando en lo que Rodríguez de las Heras llama “caja negra”, es decir, el espacio virtual en el que se produce el paso del significado (ese fragmento de realidad captada por el *clic* de la máquina fotográfica) a la imagen técnica. Además deberá tener en cuenta los límites de la interpretación, que según Umberto Eco, están marcados por tres intenciones distintas: *intentio auctoris* (lo que el autor quería decir), *intentio operis* (lo que el autor finalmente dice) e *intentio lectoris* (lo que el destinatario encuentra en el texto, a partir de sus propios sistemas de significación)<sup>7</sup>, y afrontar el estudio de la fotografía desde seis fases: *heurística*, *del proceso*, *técnica*, *iconográfica*, *iconológica* y de *estudio global*, añadiendo a las investigaciones de Boris Kossov, por tanto, las dos últimas, que permitirán que el trabajo del historiador se complete con una visión holística de un conjunto fotográfico.

<sup>6</sup> FLUSSER, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 18.

<sup>7</sup> DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, pp. 29-32.



Ahondando en las seis etapas de análisis propuestas, la localización y selección de las fuentes, de la documentación fotográfica, correspondería a las acciones a llevar a cabo durante la etapa *Heurística*, básicamente lo que se conoce como trabajo de archivo.

La segunda etapa corresponde al *Análisis del Proceso*, o estudio de las cuestiones relativas a lo que rodeó la toma: desde las propias fotografías hasta la tecnología empleada en el momento, pasando por el estudio de los fotógrafos y sus condiciones de trabajo.

El estudio descriptivo de la naturaleza del documento fotográfico corresponde a la cuarta etapa (*Análisis técnico*) y es descrita por Boris Kossoy como “análisis del artefacto, la materia; o sea: el conjunto de informaciones de orden técnico que caracterizan la configuración material del documento”<sup>8</sup>. Sitúa el estudio en un nivel técnico y descriptivo con la intención de aportar informaciones objetivas del documento a trabajar. Correspondería a lo que la metodología clásica denominó “crítica externa”. En concreto es el análisis de procedencia, conservación, identificación de los elementos constitutivos, entre otros elementos. Es decir, se basa en intentar localizar lo que es el documento. Al margen de los datos generales de la fotografía como título, autor, nacionalidad, año, procedencia, género y movimiento, se refiere también a los parámetros técnicos<sup>9</sup>. Esta fase analítica está íntimamente relacionada con los *elementos básicos de la comunicación visual*, que pueden dividirse en dos niveles<sup>10</sup>: el morfológico, que incorporaría el análisis del contorno, plano, escala, forma, textura, iluminación, contraste o tonalidad, entre otros elementos, y el nivel compositivo, que incluiría, a su vez, el estudio del *sistema sintáctico* o compositivo (con el análisis de la perspectiva, dirección, ritmo, tensión, proporción, distribución de pesos, ley de tercios, orden icónico, recorrido visual o pose, que puede o no darse), el *espacio de la representación* (marcado por el análisis del campo/fuera de campo, abierto/cerrado, interior/exterior, concreto/abstracto, profundo/plano, habitabilidad, puesta en escena, etcétera) y el *tiempo de la representación*, con el análisis de la instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo, o secuencialidad/narratividad, entre otros.

El *Análisis Iconográfico* de cada registro visual se basa en un estudio descriptivo cuyo objetivo es investigar acerca de los elementos icónicos de cada imagen: su realidad exterior, es decir, analizar los *elementos constitutivos* y las *coordenadas de situación* de la fotografía con el fin de reconstruir el proceso de creación. Por tanto, el historiador que se centre en este tipo de análisis deberá estudiar tema y motivos, elementos figurativos (para distinguir figuras,

<sup>8</sup> KOSOY, Boris, “Reflexiones sobre la Historia de la Fotografía” en FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Fotografía. Crisis de la Historia*, Barcelona, Actar, 2000, p. 60.

<sup>9</sup> LÓPEZ LITA, R. (ref. de 5 de octubre de 2014). *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica* [en línea]. Grupo de Investigación ITACA-UJI. Castellón: Universitat Jaume I [ref. de 5 de abril de 2015]. Disponible en Web: <http://www.analisisfotografia.uji.es/>

<sup>10</sup> DONDIS, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 28.

personificaciones o atributos), *modos de expresar el contenido* para distinguir símbolos y alegorías, relaciones (si es que las hubiera entre texto e imagen), además de abordar el análisis de tres meta-estudios propios del análisis iconográfico<sup>11</sup>: *de Léxico* (basado en el análisis de las formas que se disponen de una manera determinada para obtener un significado concreto. Es equivalente al análisis de las palabras en el lenguaje verbal), *de Gramática* (basado en el análisis de la manera en que se estructuran y ordenan los signos que componen la fotografía, como la disposición, distancia o luz, entre otros), *y de Estilo* (basado en el modo de hacer del fotógrafo y que depende tanto de su forma de trabajar como de las distintas épocas en las que trabaja).

Esta cuarta etapa está muy relacionada con la *Interpretación Iconológica*, estudio que se realiza tras el análisis técnico e iconográfico de la fotografía. Su objetivo es, una vez elaborado un análisis descriptivo, profundizar en el significado de la fotografía teniendo en cuenta el *Análisis del Proceso*: es el estudio de la interpretación del significado intrínseco de la instantánea, y parte de la base de que la toma presupone una mirada enunciativa que debe ser descubierta. La idea es que el historiador pueda *descongelar* el tiempo y el espacio retenido por la fotografía, con la intención de profundizar sobre aquello que la imagen connota porque las fotografías sólo revelan su significado cuando traspasamos la barrera iconográfica. Tanto el *Análisis Técnico* como el *Análisis Iconográfico* deben realizarse de manera simultánea, compartiendo la información implícita y explícita del documento.

Finalmente, la sexta etapa tiene que ver con un *Estudio Global* de la historia de un determinado momento a través de sus fotografías. Cada una de ellas permite *visualizar micro-escenarios del pasado*<sup>12</sup> aunque es necesario ampliar esos escenarios micro para así poder obtener más información acerca del acontecimiento. Cuando seleccionamos una imagen desconectada de su tiempo intrínseco, la descontextualizamos culturalmente y, por tanto, ilustra y no sirve como documento de memoria. Por tanto, resulta imprescindible el estudio de un conjunto de fotografías relacionadas, con la intención de crear un proceso que permita dar a la imagen continuidad. Este proceso se realizará mediante el ensamblaje de varios fragmentos de memoria.

Una vez definidos los elementos, es el momento de abordar nuestra propuesta de análisis de lectura. El objetivo es dotar a la fotografía de la capacidad discursiva necesaria para poder construir discursos visuales a través del ensamblaje de varios instantes fotográficos. De este modo, superaremos el instante, el que aporta un único fragmento de memoria, para recrear un proceso narrativo visual que nos permita la recuperación de la memoria colectiva. Para llegar a este punto, es necesario que el historiador realice un tratamiento individual de cada uno de esos fragmentos de tiempo que deben tratarse de manera específica y, a partir de ese momento, reconstruir mediante el acoplamiento, un escenario, un suceso, un acontecimiento.

### **Experiencia de laboratorio. Trabajando con una fotografía**

Como ejemplo de esta propuesta de lectura de la fotografía, aplicaremos el método de análisis propuesto a partir de la reflexión realizada hasta el momento, a través del

---

<sup>11</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1998, pp. 40-41.

<sup>12</sup> B. KOSSOY, a. c., 60.

estudio de las seis fases esenciales de lectura e interpretación de la imagen, a una fotografía concreta, siguiendo una plantilla de trabajo<sup>13</sup>. Se trata de la siguiente instantánea:



Estudio heurístico:

Análisis del fondo. La fotografía forma parte de la colección que se conserva en el Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional, compuesto por 40.000 fotografías clasificadas por asignación geográfica (tituladas y alfabetizadas por provincias) o temática, que se guardan en cajas y carpetas. La colección se inicia con la creación de la Sección de la Guerra Civil Española del Ministerio de Información y Turismo creada en 1965 con el objetivo de conservar las fotografías de la Subsecretaría de Educación Popular (matriz de la colección) y de los archivos fotográficos que se encontraban en delegaciones o secciones de los distintos órganos del aparato estatal. En 1980, tras la disolución del Ministerio, la colección llegó a la Biblioteca Nacional donde se integró con el resto del fondo fotográfico de la institución seis años después. Por tanto, al estudiar la instantánea seleccionada, debemos tener en cuenta que forma parte de la selección realizada por los sublevados y este hecho aporta información sobre la existencia y ausencia de determinadas imágenes, hecho muy relevante en las investigaciones históricas con fotografías.

Signatura: Fondo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de España (Madrid), Carpeta 81.

Análisis del proceso:

2.1 Datos generales: Título (no consta); Autor (no consta, aunque la fotografía se publicó en ABC, en varias ocasiones); Nacionalidad (española); Año (no consta, explícitamente, aunque, como explicaremos, se trata de una fotografía publicada durante la Guerra Civil Española); Género (fotografía documental).

2.2 Condiciones de trabajo. Generales al conjunto de todos los fotógrafos que desempeñaron su actividad en Madrid durante la Guerra Civil Española<sup>14</sup>.

<sup>13</sup>DE LAS HERAS, Beatriz, *Fotografía e Historia. El testimonio de las imágenes*, Madrid, Creaciones Vincent Gabrielle, 2012, pp. 89-114.

#### Análisis técnico:

3.1 Parámetros técnicos: Estado de conservación: bueno; Naturaleza del original: positivo; Soporte: papel; Proceso fotográfico empleado: paso universal (negativo de 24x36mm); Textura de la superficie del papel: mate; Tonalidad: blanco y negro; Formato de la imagen: 15 x 9.

3.2 Identificación de elementos constitutivos: Asunto: tres niños que portan periódicos en las manos, miran hacia el cielo, rodeados de un grupo que hace lo mismo; Fotógrafo: Sin identificar; Tecnología: Sin identificar; Filtro: diario *ABC*.

3.3 Registro de coordenadas de situación: Tiempo: años 30; Espacio: Madrid, determinado tras el análisis de los elementos arquitectónicos que se perciben en la imagen.

#### 3.4 Niveles comunicacionales:

3.4.1 Nivel morfológicos: Punto (el centro de interés formal queda representado por los tres jóvenes ante algo que parece proceder de la parte superior, coincidiendo con el centro geométrico de la escena. El grano fotográfico es perceptible y ofrece un carácter verosímil de lo representado); Línea (predominan las líneas oblicuas que convergen sobre un fuera de plano, algo que no vemos en la fotografía pero hacia lo que se dirigen todas las miradas. La horizontalidad está marcada por el pavimento sobre el que se retrata a los observadores, por el vehículo, desde el que se trazan dos líneas horizontales, y por el edificio que se sitúa en el último plano. La verticalidad viene determinada por las columnas del edificio que se encuentra en un plano lejano); Plano (esta es una fotografía marcada por la superposición de planos. Podemos diferenciar hasta diez términos que van desde el primero, en el que se enmarcan las tres figuras de los jóvenes, hasta un término lejano que está determinado por un edificio. El segundo plano es el correspondiente a la figura masculina que se sitúa tras el eje principal marcado por los tres jóvenes, y tras éste encontramos un tercer hombre que forma el tercer plano. El cuarto y quinto plano está marcado por las dos figuras masculinas que siguen al protagonista del tercer plano. El sexto y séptimo plano corresponde al espacio en el que quedan dispuestos dos parejas de protagonistas: por un lado los dos hombres que se sitúan ante el coche, y, por otro, los dos hombres que, a la derecha de la fotografía, se sitúan tras las enfermeras, que conforman, junto al vehículo situado a la izquierda, el octavo plano. El noveno plano se compone de la ubicación de los personajes que aparecen tras el vehículo y ante el edificio); Escala (los tres jóvenes se encuentran en el centro geométrico de la imagen y en un primer plano, por lo que se produce cierta descompensación entre estas tres figuras y el resto de los sujetos fotografiados, sobre todo los que están situados a partir del cuarto plano. Los tres jóvenes aparecen agigantados con respecto al resto de los elementos visibles de la representación); Forma (las líneas rectas prevalecen sobre las curvas: la posición y la distribución de los sujetos, en forma triangular o cuadrada, los brazos señalando el cielo, el rostro angulado de los protagonistas, la verticalidad del edificio y la horizontalidad del vehículo, marcan esta reiteración de las formas rectas); Textura (distinguimos una textura global marcada por el grano fotográfico); Iluminación (se trata de una fotografía con iluminación natural, que procede de la luz del día, suave, difusa y con pobre gradación tonal excepto en la figura de las dos enfermeras por el contraste producido por el blanco de su uniforme); Contraste (parece que la escena está iluminada por luz solar en clave baja, como si la instantánea se hubiera tomado durante la tarde, por lo que existe un mayor contraste de la gama de tonos

---

<sup>14</sup> DE LAS HERAS, Beatriz, *Fotografiar en una ciudad en guerra. Madrid, 1936-1939*, Madrid, Ministerio de Economía y Competitividad, 2015.



grises en la parte baja de la escala), Tonalidad (la fotografía fue tomada en película de blanco y negro. Dominio de los grises oscuros sobre los negros y blancos totales, aunque estos producen un fuerte contraste).

### 3.4.2 Nivel compositivo:

3.4.2.1 Análisis sintáctico: Perspectiva (la fotografía está marcada por una profundidad de campo que procede de la yuxtaposición de planos); Dirección (orientación en forma triángulo-diagonal); Ritmo (distinguimos varios elementos seriados que dotan a la fotografía de ritmo, tanto por existencia, ya que se repiten miradas y gestos como levantar el brazo señalando algo que parece situarse fuera del marco, como por ausencia, en este caso nos referimos a los constantes espacio vacíos que separan planos); Tensión (marcada por el marco, en él se expresa movimiento, se marcan las formas triangulares y las orientaciones oblicuas, y se produce un fuerte contraste de las tonalidades de grises, y el fuera de campo, aunque no pertenezca al sistema compositivo, genera gran tensión porque es el responsable del gesto de los observadores); Proporción (existe una desproporción entre los tres personajes principales que ocupan el centro y el resto de los retratados, y entre los retratados y el propio espacio representado); Distribución de pesos (resulta evidente que en esta fotografía se distinguen tres elementos visuales con mayor protagonismo que el resto: los tres jóvenes, y que se materializa por la ubicación centrada del trío, por el tamaño y el juego de perspectivas); Orden icónico (es una fotografía de fácil lectura y comprensión porque el gesto de los protagonistas remite al lector a una clara interpretación de lo ocurrido); Recorrido visual (está trazado por la distribución de las figuras humanas (los planos nos guían a la hora de hacer el recorrido por la imagen) y por la dirección de escena, que está marcada por las representaciones gráficas de la fotografía (como los brazos de alguno de los representados que señalan una dirección concreta) y por el juego de miradas introducidas por los personajes; Pose (descartamos un pacto de los sujetos fotografiados con el autor de la fotografía por varios motivos: se trata de una escena en la que interviene un elevado número de actantes, es una fotografía tomada en un espacio abierto, los personajes retratados mantienen distintas actitudes frente a la acción y, sobre todo, las miradas de cada uno de los personajes no pueden ser fingidas en tanto que todas se dirigen, al unísono, hacia algo que parece estar sucediendo fuera del marco capturado).

3.4.2.2 Espacio de la representación: Campo/fuera de campo (la fotografía es un juego entre el campo y el fuera de campo: la mirada y los gestos de los observadores internos sustentan un contiguo fuera del espacio representado: aquello que ocurre en el cielo); Abierto/cerrado (se trata de una escena tomada en un espacio abierto: en una calle de Madrid frente a un edificio de construcción clásica); Interior/exterior (la toma se realizó en el exterior); Concreto/abstracto (se trata de un espacio concreto que puede ser descifrado a través de las marcas existentes en la fotografía. El edificio que aparece en último plano parece ser el Ministerio de la Gobernación en la céntrica Puerta del Sol); Profundo/plano (estamos frente a una fotografía en la que el espacio representado posee una amplia profundidad); Habitabilidad (es un espacio de tránsito, no un espacio habitable, a pesar de ser el centro de las manifestaciones y encuentros de los madrileños); Puesta en escena (la captura de un grupo de ciudadanos contemplando algo que parece ocurrir en el cielo de la ciudad, debido a los motivos expuestos al explicar la pose, parece resultar demasiado natural para tratarse de una puesta en escena).

3.4.2.3 Tiempo de la representación: Instantaneidad (la representación marca el momento exacto en el que el grupo avista algo que ocurre fuera de marco. En la imagen del niño que forma parte del trío de jóvenes situados en primer plano, se puede ver cómo su

mano derecha, debido a un gesto rápido, se capta borrosa, dando así idea de la espontaneidad del momento); Duración (es un instante de una acción que es más amplia); Atemporalidad (la fotografía nos marca un instante concreto tomado en un lugar y en un momento determinado. La forma de vestir, el edificio y el vehículo fotografiado, etcétera, se presentan como claves para descubrir información sobre la imagen, pero al no estar marcadas explícitamente, la fotografía sería útil para describir la situación en distinto lugar y en un momento diferente); Tiempo simbólico (a pesar del carácter realista de lo fotografiado y derivado de su carácter atemporal, esta fotografía posee un tiempo simbólico: representa un tiempo más extenso, puede que de minutos, marcado por el sentimiento de un grupo de sujetos que contempla algo que ocurre en el cielo de la ciudad); Tiempo subjetivo (ofrecido por la mirada de los protagonistas), Secuencialidad/narratividad (estamos frente a una fotografía movida, se ve en la figura del varón más joven que observa la acción desde el centro geométrico de la imagen, que, por tanto, presenta una acción entre, al menos, una anterior y una posterior. Por tanto, nos encontramos ante una toma con alta narratividad y secuencialidad, a pesar de que no nos consta que se tomaran otras fotografías que pertenezcan a la misma serie, muy marcada por, de nuevo, la mirada y el gesto de los sujetos fotografiados).

#### Análisis iconográfico:

4.1 Tema representado: Tras analizar los aspectos técnicos de la fotografía, incluidos el tiempo y el espacio, perfilamos de manera más exacta el tema representado, teniendo en cuenta, además, el fondo del que se extrae la fotografía: se trata del avistamiento, por parte de un grupo de ciudadanos que se encuentra en la Puerta del Sol (ante la fachada principal del Ministerio de la Gobernación), de algo que ocurre en el cielo de Madrid. Probablemente, el paso de aviación.

4.2 Elementos figurativos: Estamos ante un grupo que interviene en una escena. Los actantes, entre los que se distinguen 51 individuos, están agrupados en seis corros diferentes. Entre el total, tres de los personajes son mujeres (las dos enfermeras que aparecen en el margen izquierdo de la fotografía y una mujer que asoma su cabeza entre el resto de las figuras masculinas que contemplan la acción ante el edificio que aparece en el último plano). La media de edad de los representados ronda los 30 años, exceptuando a los tres niños y las dos enfermeras que parecen más jóvenes. La mayoría, por la forma de vestir, son civiles, aunque localizamos varios de los actantes que lucen el uniforme de miliciano. Llama la atención que dos de los hombres portan sombrero, por lo que, si damos como buena la datación de la fotografía en el período de la Guerra Civil Española, podemos deducir que se trata de los primeros meses de guerra, pues a partir del otoño de 1936 el sombrero se convirtió en un accesorio vinculado con la burguesía y, por tanto, rechazado entre los madrileños. Por la manera de vestir, podemos inferir la dedicación de los protagonistas: los tres niños (cada uno de ellos sostiene una serie de periódicos y uno, el mayor, porta una cartera en la que guarda los ejemplares. Tanto éste como el niño que aparece a su izquierda, llevan un bolsillo, el mayor central y el pequeño lateral, en su costado derecho, para guardar las monedas. Los dos pequeños van desarreglados. Claramente son vendedores de periódicos callejeros); milicianos (contabilizamos un total de cinco figuras que portan el uniforme de miliciano); enfermeras (dos mujeres en el margen derecho de la fotografía visten el uniforme), trabajadores del sector servicios (la mayoría de los personajes retratados visten chaqueta, camisa y pantalón, por lo que nos hace pensar que se dedican a trabajos de cara al público); trabajadores de talleres y fábricas (alguno de los protagonistas va en mangas de camisa, por lo que podría tratarse de obreros de los talleres de la ciudad). Además, por su manera de vestir podemos deducir que la acción se

desarrolla en una estación de temperatura suave, pues alguno de los retratados incluso viste de manga corta. Resulta curioso como los observadores internos de la fotografía sitúan sus miradas hacia lo que sucede fuera del marco. Ninguno de ellos cruza su mirada con otro. Todos los sujetos miran hacia tres puntos diferentes, lo que nos hace pensar de aquello que el observador externo no ve, que se trata de varios puntos fuera del marco o que está en movimiento. Por tanto, la actitud de los observadores internos hace que el observador externo, el lector, dirija su reflexión hacia qué es lo que ocurrirá fuera de campo. Podemos diferenciar tres miradas diferentes: cuatro observadores internos (los tres niños y un miliciano que aparece ante el vehículo) miran hacia el centro del fuera de marco; dos observadores internos (dos de los milicianos que aparecen a partir del quinto plano) dirigen su mirada hacia la izquierda del fuera de marco; el resto de los observadores internos mira a la izquierda del fuera de marco.

4.3 Modos de expresión del contenido. Atendiendo a las características técnicas de la fotografía, podemos concluir respecto a la expresión del contenido lo siguiente: hemos centrado las coordenadas de situación, determinando el lugar donde fue tomada la fotografía (el Ministerio de la Gobernación en la Puerta del Sol) y el tiempo (por el uso de sombrero por parte de dos observadores internos, la forma de vestir de los protagonistas, la luz y el contraste de la toma, y por la expectación, más que temor, de los actantes, concluimos que se trata de un atardecer de los primeros meses, los de verano, del conflicto). El predominio de las líneas oblicuas provoca cierto dinamismo, involucrando al lector en la acción. La superposición de planos en los que interactúan los observadores internos, permite al lector tener la sensación de muchedumbre agolpada para ser testigo de aquello que ocurre fuera de los límites de la visión del lector. La escala, en la que predomina un resalto de tres figura que, además, comparten el centro geométrico de la fotografía, hace que el espectador vea en el trío de jóvenes a los protagonistas de la escena, a través de un mayor grado de aproximación emotiva hacia los tres. El mono-cromatismo de la instantánea proporciona a la escena una mayor verosimilitud que atrae el lector hacia el campo de la reflexión: ¿qué ocurrirá fuera del marco de la representación? Hace que el observador externo, el lector, se haga partícipe de la escena intentando descubrir qué es lo que los observadores internos ven y él no. Se aprecia el movimiento a través del ritmo marcado por la repetición de gestos (dedos señalando el cielo de la ciudad) y por la mano del componente más joven del trío protagonista. Esto, unido a las líneas, otorga gran dramatismo a la escena.

4.4 Relación entre texto e imagen: con respecto al anverso: la fotografía muestra claramente cómo un grupo congregado en un espacio de la ciudad se asombran por algún suceso que ocurre en el cielo de Madrid. Desconocemos qué puede ser porque lo que ocurre lo hace fuera del marco fotográfico. Con respecto al reverso: no aporta ninguna información de la escena.

4.5 Meta-estudios: de léxico (preferencia por las líneas oblicuas, la superposición de planos, el uso de la línea y el enfoque de un centro de interés formal); de gramática (se muestra un interés por las formas triangulares, el movimiento marcado por la mirada y el gesto de los protagonistas, y la verosimilitud que provoca el realce de lo natural: el rostro de los protagonistas, la luz natural y suave del momento de la toma, la agrupación aleatoria de los observadores, etcétera); de estilo (no conocemos al autor de la fotografía y por el mismo documento nos resulta imposible averiguar quién podría ser. No existe ninguna marca visual o estética que nos permita determinar el nombre del fotógrafo).

Análisis iconológico:

## 5.1 Lecturas

5.1.1 Denotación: un grupo de hombres y tres mujeres reunidos en la Puerta del Sol de Madrid, ante el Ministerio de la Gobernación, observan el cielo de la ciudad con expresión de asombro.

### 5.1.2 Connotación

5.1.2.1 Niveles textuales: Icónico (si añadimos lo que podemos observar en la fotografía al conocimiento que tenemos de las circunstancias vividas en la ciudad de Madrid entre el mes de julio de 1936 y el mes de marzo de 1939, podemos afirmar que el grupo observa un ataque o batalla aérea de la aviación); Verbal (no existe ningún elemento verbal en la imagen, ni en el anverso ni en el reverso que nos permita investigar más en la fotografía. Tan sólo podríamos averiguar algunos datos como la fecha del suceso a través de los periódicos que portan los tres jóvenes en sus manos. Debido al grano de la fotografía, ha sido imposible, a pesar de las ampliaciones)

5.1.2.2 Intervención del filtro: desconocemos si esta fotografía fue encargada por alguna institución de carácter político o sindical, y no nos consta que se publicara en prensa, al menos madrileña. Por otro lado, conocemos que esta imagen ha sido empleada posteriormente por el diario *ABC*, *Diario Republicano de izquierdas*, para ilustrar un bombardeo contra población civil en la ciudad de Valencia, y bajo el pie de foto “Bombardeo sobre Valencia el 3 de octubre de 1937”.

5.2.2.3 Tiempo: Etapas cronológicas (desconocemos si fue encargada, las circunstancias de registro, el uso que se le dio durante la contienda, aunque sí sabemos que no ha existido un uso histórico de la fotografía hasta este momento, simplemente se ha utilizado como ilustración en prensa, aunque debemos tener en cuenta que toda fotografía publicada en la prensa durante la guerra estaba censurada y tenía el visto bueno de la autoridad); Discursos temporales (Tiempo literario: dado el carácter descriptivo de la fotografía, la lectura que nosotros, cargados de nuestro saber lateral, le damos no diferirá de la lectura que se haría en el momento de la toma. No existe ninguna marca ni matiz que posibilite una segunda interpretación sobre la imagen. Tiempo semiótico: en este caso, los dos niveles interpretativos de la fotografía, por ese carácter descriptivo del que hablamos, tienen una importancia asimétrica: mientras el denotativo es el nivel más interesante, el connotativo queda fuera del juego interpretativo. Tiempo histórico: como ya hemos comentado, la lectura que se pudo dar en el momento en el que se registró la toma, no diferirá de la que podemos hacer 80 años después, salvo matices).

5.2.2.4 Espacio: Espacio de captura (una de las plazas más transitadas de la ciudad de Madrid, la Puerta del Sol); Espacio capturado (Indicadores de movimiento y desplazamiento: claramente manifiestos a través de tres elementos: las manos de los actantes, que indican un movimiento claro de señalización, la mano derecha del chico más joven, que aparece borrosa como efecto del movimiento nervioso, y el vehículo que entra en escena en el margen izquierdo de la fotografía y que marca una dirección hacia la derecha. Juegos de miradas: resulta curioso como entre más de 50 sujetos fotografiados, ninguno mira a otro, ni observa al fotógrafo. Todos dirigen su mirada a lo que ocurre fuera de campo. Decorado: a través de las seis arcadas del edificio que cierra el espacio captura, se abre otro no mostrado, aunque sí insinuado); Espacio excluido (es quizás el más importante en esta imagen pues cada una de las referencias que los observadores internos

ofrecen al lector se dirige a ese espacio que no se retrata y donde ocurre algo: el cielo de Madrid); Espacio topológico (en este caso se desplaza al espacio excluido, aquel que deja margen a la interpretación).

Estudio Global: Esta parte de la investigación sólo puede realizarse tras el análisis exhaustivo de la colección, teniendo en cuenta el proceso de construcción de realidades, el proceso de construcción de representaciones y el proceso de construcción de interpretaciones mediante el ensamblaje de más fragmentos de memoria.

### Conclusiones

“Las ventajas de la mirada sólo llegan si nos paramos un momento, nos desenredamos de la enloquecedora multitud de emociones rápidas que bombardean nuestras vidas sin cesar y miramos atentamente a una imagen tranquila. El observador también debe estar dispuesto a pararse, a volver a mirar, a meditar”. Esta reflexión de Dorothea Lange da la clave para establecer el punto de partida del trabajo con las fotografías como documentos de memoria: hay que trascender la vista y propugnar la mirada. Y esta mirada debe anclarse en tres pilares: una metodología de análisis que tenga en cuenta todos los elementos que intervienen en el proceso fotográfico, el conocimiento exhaustivo de cuáles fueron las circunstancias en las que se produjo, se seleccionó o se censuró el resultado, y las características del conjunto fotográfico a estudiar. La última fase, tras ese estudio previo, tiene como final volcar la información en las propias fotografías realizando una labor de observación e interpretación que debe alejarse de meras conjeturas. Luego el objetivo último es evitar adaptar las imágenes a nuestro discurso y crear, por el contrario, un discurso con la información desvelada en ellas sin estar influenciados por un prejuicio. En definitiva, dejar que las fotografías nos hablen. Por tanto, la reflexión teórica y la metodología son fundamentales para afrontar el trabajo directo con estas particulares fuentes de memoria. Ese ha sido el objetivo del artículo: compartir una plantilla de trabajo, resultado de una previa reflexión teórica, para aplicar a las fotografías que se empleen en la difícil tarea de servir de soporte para la recuperación de lo pretérito.

### Bibliografía

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, Introducción al método iconográfico, Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1998.
- DE LAS HERAS, Beatriz, Fotografía e Historia. El testimonio de las imágenes, Madrid, Creaciones Vincent Gabrielle, 2012.
- DE LAS HERAS, Beatriz, Fotografiar en una ciudad en guerra. Madrid, 1936-1939, Madrid, Ministerio de Economía y Competitividad, 2015.
- DONDIS, Donis A., La sintaxis de la imagen, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- DUBOIS, Philippe, El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002.
- ELLIOT, John, “Historia y mito en el Salón de los Reinos” en VV.AA., Historias Inmortales. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.
- FLUSSER, Vilém, Una filosofía de la fotografía, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.
- FOUCAULT, Michel, La arqueología del saber, México, Siglo XXI, 1977.
- FREUNG, Gisèle, La fotografía como documento social, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

- KOSSOY, Boris, “Reflexiones sobre la Historia de la Fotografía” en FONTCUBERTA, Joan (ed.), Fotografía. Crisis de la Historia, Barcelona, Actar, 2000, p. 104-121.
- KOSSOY, Boris, Fotografía e Historia, Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, 2001
- KOSSOY, Boris, “Los tiempos de la fotografía”, en Alquimia, 13 (2002), pp. 41-45.
- KOSSOY, Boris. Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 2014.
- LÓPEZ LITA, R. (ref. de 5 de octubre de 2014). Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica [en línea]. Grupo de Investigación ITACA-UJI. Castellón: Universitat Jaume I [ref. de 5 de abril de 2015]. Disponible en Web: <http://www.analisisfotografia.uji.es/>
- REICHE, Johannes, El poder de las imágenes. Creemos lo que vemos y vemos lo que creemos, Madrid, Goethe Institut, 2007.
- RIEGO, Bernardo, “Apariencia y realidad: el documento fotográfico ante el tiempo histórico” en VV.AA., La imatge i la recerca històrica, Gerona, Ajuntament de Girona, 1996, pp. 183-193.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, “Metodología para el análisis de la fotografía histórica” en Espacio, Tiempo y Forma, 21, 2009, pp. 19-35.
- SCHAEFFER, Jean-Marie Schaeffer, La imagen precaria del dispositivo fotográfico, Madrid, Cátedra, 1990.
- SONTANG, Susan, Ante el dolor de los demás, Barcelona, Alfaguara, 2003.