

DE LA FASCINACIÓN PRIVADA A LA AGITACIÓN PÚBLICA. FOTOGRAFÍA, MENTALIDAD Y VIDA COTIDIANA EN EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX*

ROBERTO GERMÁN FANDIÑO PÉREZ**

RESUMEN

Este artículo pretende reflexionar sobre la importancia de la fotografía como fuente histórica destacando su función de imprimación del recuerdo en el que pueden encontrarse indicios importantes para atisbar la evolución del propio medio fotográfico y su íntima relación con la transición hacia la moderna sociedad de masas.

Para ello, se describirá como la fascinación despertada por este nuevo medio, desde su aparición en los inicios del siglo XIX se vendrá transformando a medida que van descubriéndose su excepcional valor como recurso propagandístico y medio de agitación pública en la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: Historia, Imagen, Memoria, Propaganda.

This article tries to reflect on the importance of photography as a historical source focusing on his function as a mark of memento, in wich you can find important signs to discern the evolution of the own photography itself and its close relationship with the transition towards the modern mass society.

In order to reach this aim, it will be described how the fascination sparked off this new historical source mentioned above , since it appeared in the early 19th century, has been evolving according to the discovery of its exceptional value, not only as a propagandistic resource but also as a public (mass) agitation during the first half of the 20th century.

Key Words: History, Picture, Memory, Propaganda.

* Este trabajo ha sido realizado como parte integrante de un proyecto de investigación y desarrollo financiado por el Gobierno de la Rioja titulado "La prensa riojana bajo la Ley Suñer (1938-1966). Los medios, los mensajes y la sociedad en provincias". El esquema fundamental del mismo fue presentado en público el 23 de mayo de 2005 en el Centro Cultural Ibercaja dentro del ciclo de conferencias "Imagen, Historia y Memoria. De la época de Sagasta al siglo XX" organizado por la Fundación Práxedes Mateo-Sagasta.

** Investigador Agregado del Instituto de Estudios Riojanos.

1. INTRODUCCIÓN. EN TORNO A LA HISTORIA Y LA IMAGEN

Si nadie llegó a ver lo que todo el mundo recuerda, ¿en qué consisten exactamente esos recuerdos? Vik Muniz¹.

A la hora de abordar las prolíficas relaciones entre Historia, imagen y memoria debe partirse de la afirmación de que éstas son tan viejas como el propio mundo, mal que le pene a un cierto posmodernismo impostado que, al mismo tiempo que tañe las campanas para llamar al entierro de la cultura escrita, cree haber descubierto en el predominio de la imagen el nacimiento de una nueva civilización regida esencialmente por lo visual².

A decir verdad, el protagonismo de lo visual parece todavía mucho más trascendente en sociedades donde el analfabetismo era la regla general para la mayor parte de la población y en las que la imagen debía de tener por fuerza un valor adoctrinador, destinado fundamentalmente a legitimar el poder y el orden social establecido, aunque tampoco debiéramos obviar su uso como una de los principales y más efectivos recursos para someter al propio poder a las saetas de la sátira³.

No obstante, puede afirmarse sin ambages que a lo largo de la Historia la imagen se ha constituido como uno de los más significativos estratos sobre el que se ha ido depositando el peso de la experiencia humana, su memoria, tanto individual como colectiva⁴. La mirada que la imagen arroja sobre el pasado tiene un valor ambivalente, ya que por un lado lo inmoviliza, lo detiene en un momento determinado capturando el instante que retrata, mientras que por otro, esa misma representación adquiere nuevos significados a medida que va siendo objeto de renovados análisis e interpretaciones, en definitiva, de modos de ver identificados claramente con la realidad presente de quien la observa. En este sentido, quizás no resulte errado afirmar que en lo que a esto se refiere la imagen guarda una gran semejanza con la memoria cuya función primordial, como afirmó David Lowenthal, no debe ser la de conservar el pasado, sino la de adaptarlo para enriquecer y manipular el presente⁵.

Por tanto, el historiador debe valerse de la imagen como una más de las fuentes con las que cuenta para interpretar y desentrañar el pasado, captando primero las claves que arroja sobre el tiempo en que fue creada para más tarde, en una segunda

1. Citado por Dan Cameron, "Ver es no creer" en *Vik Muniz*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Madrid, 2003, p. 104.

2. Para una más que atinada crítica a esta creencia puede verse Ramón Cotarelo, "Complacencias de la posmodernidad" en <http://www.ElCatoblepas.RevistaCriticaDelPresente>, nº 14, abril 2003 y también "Los iconos del poder (fragmentos de una futura iconografía política)" en *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, nº 177, Madrid, 2003, pp. 39-57.

3. Para una apasionante crónica de la construcción de una nueva imagen del poder a partir del triunfo del emperador Augusto puede verse Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1992. Algunas muestras de la eficacia de la imagen para edificar las más aceradas sátiras en E.H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, Debate, 2003, pp. 184-211. En lo que se refiere al mundo contemporáneo es necesario subrayar como la sátira ha tenido la capacidad de poner en evidencia al más abyecto totalitarismo, como bien afirma Rad Bradbury al referirse al filme de Charles Chaplin, *El gran dictador (The great dictator, 1940)* en el documental de Kevin Bronlow y Michael Kloft, *Charlot y el dictador (Charlot and The Dictator, 2002)*.

4. Las fotografías como constituyentes de la memoria colectiva en Bonnie Brennen and Hanno Hardt (Eds.), *Picturing the past. Media, History and photography*, University of Illinois Press, Illinois, 1999, p. 1-10.

5. David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998, p. 306.

fase, realizarle nuevas preguntas capaces de obtener aquellas respuestas planteadas desde su propio presente, tiempo desde el que siempre se escribe la Historia⁶.

Si bien es cierto que las imágenes han seducido al hombre desde que éste comenzó a vivir en sociedad, este trabajo pretende centrarse en la evolución y desarrollo de un medio como la fotografía, cuyo impacto cultural ha sido inmenso a lo largo de todo el siglo XX, alterando por completo el entorno visual y los medios de intercambio de información de gran parte de la población mundial⁷.

Precisamente, la siguiente propuesta tratará de poner en evidencia algunos de los aspectos culturales que siguieron a esa conmoción ocasionada por el nuevo descubrimiento desde su presentación en la Academia de Ciencias de París en 1839, hasta su popularización y conversión en uno de los mecanismos más efectivos con los que movilizar a la población en el nuevo contexto de la sociedad industrial de masas. Para ello, y esto es importante subrayarlo, no se pretenderá dar una visión del desarrollo técnico de la fotografía, para la cual existen voces mucho más autorizadas en este mismo volumen, sino que se perseguirá desentrañar algunas de las claves culturales y de mentalidad con la que las gentes fueron haciendo suyo el nuevo medio hasta el punto de convertirlo en el azogue en el que se reflejaban un conjunto de creencias, símbolos y representaciones propias de su tiempo. De este modo, puede decirse que sociedad y fotografía evolucionaron de la mano, satisfaciendo la segunda las demandas de la primera a medida que en ésta iba ganando peso la masa anónima que acabaría convirtiéndose en el protagonista político por excelencia de una nueva era histórica en la que resultaba imposible llegar al poder y mantenerse en él sin su apoyo⁸.

El testimonio que nos aporta la fotografía sobre un determinado momento histórico tiene la virtualidad de constituir algo vivo, en el sentido expresado por los pioneros de que las fotografías aseguraban la eternidad. Éstas parecen incorporar al presente la memoria del pasado gracias a la fuerza del instante, congelado para siempre en un pedazo de papel ajado y amarillento que, por sí mismo, parece retrotraernos al mágico, casi alquímico momento en el que la luz imprimió sobre él un momento o acontecimiento rescatado de las garras del tiempo⁹.

Desde sus más inmediatos inicios, cuando era sobre todo una fuente de fascinación destinada al consumo familiar y privado, llegando incluso a destinarse especialmente a los momentos más íntimos relacionados con el erotismo, la imagen

6. Evidentemente, el uso de la imagen como ha venido haciéndose hasta ahora por la gran mayoría de la historia académica para ratificar las conclusiones a las que ya se había llegado por otros medios supone una infravaloración de esta fuente, como bien ha subrayado Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 12. Para la Historia como escrita siempre desde el presente puede verse Javier Tusell, "Historia y Tiempo Presente" en *Claves de Razón Práctica*, n° 31, Madrid, 1993, pp. 54-56 y también Timothy Garton Ash, "El presente como Historia" en *Claves de Razón Práctica*, n° 102, Madrid, 2000, pp. 22-26. Por último, puede verse la propuesta de Julio Aróstegui, "Presente e Historia: un compromiso de nuestro tiempo" en *Aula Historia Social*, n° 9, Valencia, 2002, pp. 73-78.

7. Ivan Gaskel, "Historia de las imágenes" en Peter Burke (Ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, pp. 209-239. La alusión concreta a la fotografía en p. 212.

8. Un apasionante estudio que muestra hasta que punto la política fue convirtiéndose progresivamente en un asunto de masas es el de George L. Mosse, *La nacionalización de las masas*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

9. Estas cuestiones han sido tratadas con maestría en Marío P. Díaz Barrado, "La memoria en imágenes" en *Historia, Atropología y Fuentes Orales*, n° 19 "Más allá de la imagen", Barcelona, 1998, pp. 23-45.

pornográfica o el culto al cuerpo¹⁰, hasta el momento en que se convirtió en un elemento clave del discurso propagandístico destinado a la agitación de las masas, la fotografía se convertiría en una extensión inseparable de la mirada, testigo de excepción de la barbarie, las miserias y los logros de la humanidad, además de uno de los registros indispensables para llevar a cabo la elaboración del pasado, aquello que, en definitiva, se creía necesario rescatar del olvido.

2. LA FASCINACIÓN PRIVADA

Desde mediados del siglo XIX la publicación de imágenes y grabados se había relacionado con la idea de ilustrar en el sentido de iluminar, abrir al lector al conocimiento de nuevos mundos y significados jamás vistos por él hasta el momento. De ahí que podamos considerar a las revistas ilustradas como herederas directas de la idea de progreso tan querida a los liberales decimonónicos. La revista ilustrada cumplía perfectamente la función de presentar ante los ojos de los lectores el mundo cambiante y transformado por el progreso técnico y el desarrollo industrial.

Quizás no sería descabellado considerar a estas publicaciones y a sus grabados en madera como uno de los antecedentes inmediatos del uso y la función que más tarde se otorgará a uno de los avances científicos que, junto al ferrocarril o las obras de ingeniería, contribuirían al bienestar de toda la humanidad: la fotografía. Conviene recordar que la presentación de tal descubrimiento no se realizó en la Academia de Bellas Artes, sino en la de Ciencias y desde un principio su aparición se relacionó con la idea de progreso quedando entendida como una técnica y oficio. No es extraño, por tanto, que los liberales acogieran con gran entusiasmo esta nueva compañera del progreso técnico que indudablemente conduciría al progreso moral y social de toda la humanidad, mientras que, por el contrario, la Iglesia experimentara bastantes reservas y desconfianza ante el nacimiento del nuevo medio¹¹.

De hecho, desde algunas de las ilustraciones de la prensa ilustrada comenzó muy pronto a presentarse a la fotografía como el nuevo vehículo de expresión de una burguesía erigida en clase social dominante a lo largo del siglo XIX. Así puede verse, por ejemplo, en el grabado publicado en la *Galería Militar Contemporánea*¹². La imagen muestra una vista idílica de la ciudad de Logroño y, al mismo tiempo, retrata a unos personajes tratando de capturar este paisaje, no ya mediante la utilización de un caballete o de los aperos propios del artista plástico, sino con una cámara de fotos sustentada sobre un aparatoso trípode¹³. Evidentemente, esta ilus-

10. Para estos aspectos resulta de gran interés la propuesta de Hans-Michael Koetzle, "Observaciones sobre la historia social y artística de la representación fotográfica del cuerpo entre 1839 y 1939" en *1000 Nudes. A History of Erotic Photography from 1839-1939*, Köln, Taschen, 2005, pp. 6-19.

11. Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, París, Gallimard, 1992, p. 286.

12. Agradezco a Antonio Comí su amabilidad por facilitarme la referencia exacta en Biblioteca Nacional. En concreto el grabado reproducido más adelante ha sido utilizado en este sentido por M^a Teresa Álvarez Clavijo en *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo*, Vol. 2, Logroño, IER, 2003, p. 25 y a M^a Jesús Martínez Ocio, M^a Cruz Navarro Bretón y Cristina Sáenz de Pipaón, *La imagen de Logroño en los siglos XIX y XX*, Logroño, 1995.

13. Obviamente, este tipo de fuentes muestran hasta que punto pueden ser útiles como fuente histórica las imágenes. En este caso, podemos afirmar que el grabado podría haber aportado información de gran valor a expertos de otras disciplinas históricas como la arqueología, la Historia del arte o la del urbanismo al proporcionar elementos de primer orden para reconstruir la evolución histórica de una ciudad. Es necesario indicar también que desde principios del siglo XX el cine ha constituido también una excelente fuente para los expertos de estas especialidades como puede verse en Isabel Yeste, "El cine como fuente documental para reconstruir la historia urbana de la ciudad" en *ARTIGRAMA* n^o 11, Zaragoza, 1995, pp. 287-296.



Grabado. Vista general de Logroño. 1846.

tración contenía en sí misma un germen del futuro que se aproximaba al plasmar la evidencia de que la mirada arrojada sobre los tiempos venideros se dirigiría desde el visor y el objetivo de las cámaras fotográficas.

No obstante, el grabado también nos daba algunas claves culturales sobre su propio presente. Si la reproducción es de 1846 lo primero que nos llama la atención en ella son los personajes que manipulan la cámara. No parecen fotógrafos profesionales, puesto que éstos en aquellos momentos eran fundamentalmente de naturaleza ambulante, y rara vez se desplazarían acompañados de una dama y del sirviente que la cobija bajo la sombrilla¹⁴. Todo parece indicar que los personajes de nuestro grabado son aficionados con el suficiente poder adquisitivo como para haberse podido hacer con un invento cuyo coste y transporte era directamente proporcional a la fascinación que había despertado su descubrimiento en el universo de la burguesía liberal. Por otro lado, la forma en que los protagonistas aparecen vestidos, con sus atildadas levitas y prominentes sombreros de copa parecen hacer referencia al estereotipo con el que se identificaba a la burguesía decimonónica¹⁵.

14. Para la aparición de los fotógrafos profesionales en España y su condición de ambulantes puede verse Emilio Luis Lara López "Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local" en <http://clio.rediris.es/430/emiciclo.htm>. Un buen ejemplo de los primeros fotógrafos que se instalaron en estudios, para quienes la fotografía ambulante constituyó una verdadera escuela de aprendizaje práctico puede constituirlo Luis Escobar, como puede verse en Publio López Mondejar, *Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo*, Madrid, Lunberg, 2001, pp. 18-21.

15. No obstante debemos tener muy en cuenta las advertencias que Peter Burke nos hace sobre los excesos interpretativos centrados en la información que podemos encontrar en la vestimenta y que nos han



Eugene Delacroix.
"La libertad guiando
al pueblo". 1830.

Por tanto, los primeros pasos de la fotografía constituirán una fuente inapreciable para el historiador cultural, puesto que le permitirán atisbar las claves de autorrepresentación de esta clase social, cómo quería esta burguesía a caballo entre dos siglos perpetuarse en la memoria de sus seres queridos. Dicho de otro modo, el destino fundamental del nuevo medio va a ser retratar la vida familiar y privada para edificar con ella una especie de memoria entrañable sedimentada en un álbum en el que se recogían los acontecimientos centrales del devenir genealógico. El mundo de la posteridad, de la gloria mundana e histórica, de la inmortalidad ilustre no pertenecía todavía a una técnica, que hubo de porfiar hasta bien entrado el siglo XX para ganarse los galones de disciplina artística o convertirse en un medio de masas.

De hecho, la memoria familiar que se construía con la imagen fotográfica pertenecía a un tiempo distinto, tan íntimo y personal que era muy común que en los libros de familia se introdujeran recortes de prensa o ilustraciones que cumplieran la función de señalar el tiempo histórico, de actuar como marcadores del instante público, como la coronación de un papa o la muerte y entierro de un personaje ilustre¹⁶. Y ello pese a que este tipo de hábitos implique para muchos especialistas la pretensión de rebasar el ámbito exclusivamente familiar¹⁷. No obstante, y a pesar de los intentos de Charles Clifford, el fotógrafo preferido por la corte isabelina, de edificar con la imagen de la reina y especialmente con la documentación de sus

hecho interpretar tradicionalmente mal imágenes como el conocido cuadro de Eugene Delacroix "La libertad guiando al pueblo" describiendo como burgués a la figura que porta un sombrero de copa y que parece más probable que en realidad represente a un trabajador manual, como puede verse en Peter Burke, *Visto y no visto...*, pp. 78-79.

16. Este aspecto puede verse en Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 80.

17. El álbum de fotos como un depósito que excede a la memoria familiar en Bernardo Riego, *La construcción de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001, p. 291.



Ducloux. Espartero muerto. Fuente: Jesús Rocandio (Dit.) *Cien años de fotografía en La Rioja*, Cultural Rioja, Logroño, 1992, p.67.

viajes lo que para muchos constituyó uno de los primeros ejemplos de una campaña propagandística basada en la fotografía, debiéramos partir de la base de que todavía las masas no están habituadas a este medio, aún lejos de su popularización¹⁸.

De este modo, casi podría establecerse una línea que condujera del tiempo privado al tiempo histórico en cuyos extremos podríamos colocar por un lado a la fotografía y, por otro, a la pintura de Historia, método todavía preferido por los prohombres decimonónicos para trascender la condición mortal y perpetuarse en la vida de la fama y la gloria. El camino recorrido por la primera para equipararse a la segunda, ganando con ello su rango de disciplina artística, está jalonado por numerosos vínculos y relaciones entre diferentes modos de mirar y captar la mirada, distintos nexos establecidos entre una disciplina que deseaba parecerse a la pintura y, entre unos artistas plásticos que, de alguna manera liberados de la esclavitud de la figuración y el motivo, de la eterna condena de la *fidelidad* a la realidad, buscaron nuevos retos a su creatividad tratando, por ejemplo, de plasmar el movimiento. Intención que, por otro lado, tendía ya los puentes hacia nuevos medios, vástagos por derecho del siglo de la cultura de masas por excelencia como el cine o el cómic.

Esta serie de múltiples encuentros y desencuentros, de caminos de ida y vuelta entre unos medios de expresión y otros, de enlaces entre la mirada arrojada por unos y por otros, se fraguó en este lapso de tiempo existente entre el final del siglo XIX y los principios del XX y ha perdurado hasta nuestros días produciendo fructíferas *liasons* que han relacionado a la fotografía con la pintura, a ambas con un medio tan adecuado para la crítica política como la caricatura o, como ya se ha señalado anteriormente, con el cine.

18. Para la campaña llevada a cabo por Clifford de los viajes de Isabel II puede verse el trabajo de José Felix Martos Causapé reproducido en este mismo volumen.

Para lo que aquí nos ocupa, baste mostrar a modo de ejemplo la estrecha relación de proximidad entre la pintura de historia y el medio que estaba llamado a sustituirla en su función de representar el pasado y de preservarlo en la memoria no tal como fue, sino más bien como interesaba que fuera recordado, según la lectura o el sesgo que de determinado hecho histórico se hiciera desde el presente: la fotografía. La mirada dirigida al hecho histórico por la fotografía va ser la que ésta ha aprendido en la pintura de historia, no sólo porque es el referente básico desde el que partir, sino también porque adoptar un enfoque pictórico constituirá el primer paso en el largo camino a recorrer para conquistar la naturaleza de disciplina artística. Al mismo tiempo, los pintores comenzarán muy pronto a inspirarse en fotografías para conferir a su obra todo el dramatismo con que la cámara atrapa el acontecimiento¹⁹.

Para ejemplificar esta afirmación basta contemplar las imágenes reproducidas a continuación en las que pueden observarse dos hechos históricos de naturaleza distinta, acaecidos en diferentes latitudes y tiempos pero atrapados con la misma mirada, como puede apreciarse en la representación anónima del triunfo de la gloriosa en Madrid, con la figura de Prim ocupando el centro del cuadro, y en la fotografía de la calle plateros en México poco antes del inicio del desfile militar de las fiestas patrias tomada por Agustín Casasola en 1910. Este mismo camino pero recorrido a



Prim en La Gloriosa. (Anónimo). Fuente: *Sagasta y el liberalismo progresista en España*, Logroño, Cultural Rioja, 2002, p. 257.

19. Hubo incluso casos como el de David Octavius Hill que ha pasado a la historia por las fotografías que realizó como base para su fresco del Primer Sínodo de la Iglesia escocesa en 1843, mientras que como pintor resulta un completo desconocido, como bien ha narrado Walter Benjamín en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 24.

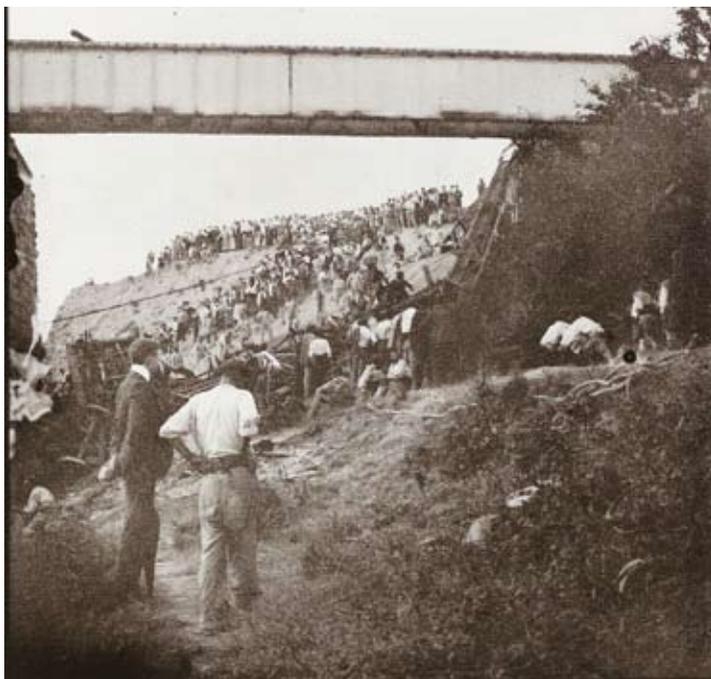


Desfile militar de las fiestas patrias. Fuente: Agustín Casasola and Erika Billeter, *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*, Barcelona, Lunwerg, p. 139.

la inversa es el que parece haber hecho Manet, quien encontró en la fotografía la inspiración para atrapar el momento en el que Maximiliano cae fusilado, al mismo tiempo que arremete contra una Francia a la que acusa de ser la verdadera homicida del segundón ingenuo que acarició el sueño de regir su propio imperio²⁰. En todo caso, los revolucionarios mexicanos serían unos de los primeros en constatar una de las más claras y eminentes ventajas de la fotografía frente a la pintura de historia: su facilidad de reproducción con una milimétrica fidelidad al original.

Poco a poco, la fotografía iría conquistando el espacio que la había de transformar en la gran depositaria de la memoria visual del siglo XX, pero ese paso decisivo no se completaría sin que hubiesen pasado décadas en las que las fotos constituirán una suerte de memoria íntima, de crónica familiar en la que la vida cotidiana y el costumbrismo fueron sus más absolutos protagonistas, como sucede con las realizadas por Amós Salvador Rodríguez, Diputado, Ingeniero y liberal progresista que, llevando a gala su propia ideología y visión del mundo cayó fascinado ante las posibilidades de la nueva técnica. Retratista de la vida íntima burguesa en provincias, Amós Salvador dejó también constancia de que hubiese podido ser un excelente reportero de prensa al hacerse eco de aquellos sucesos y eventos que iban sucediéndose en la vida pública y que se harían merecedores de la etiqueta de acontecimientos, como la ya conocida fotografía de la catástrofe de Torremontalbo. No obstante, jamás concibió sus fotos como dignas de verse en una exposición pública, ni tan siquiera como fuentes históricas o testigos de un pasado que fuera más allá de

20. Para la inspiración en la fotografía de Edouard Manet en "La ejecución de Maximiliano" puede verse Rose-Marie y Rainer Hagen, *Los secretos de las obras de arte*, vol. 1, Köln, 2003, pp. 416-421.



Tragedia de
Torremontalvo.



Carrera ciclista.

Fuente: *Amós Salvador y su tiempo*, Logroño, Cultural Rioja, 1990. pp. 90 y 122 respectivamente.

sus amistades o círculo íntimos²¹. Desde mi punto de vista, la fotografía para Amós Salvador no fue otra cosa que un divertimento técnico.

Como puede verse, bien fascinados por sus dimensiones técnicas, bien por su capacidad para ir desplazando en los salones, las carteras y los álbumes a los retratos pictóricos, la fotografía fue en sus inicios un privilegio perteneciente a una burguesía acomodada que podía pagar los altos precios de los productos asociados a ella. En aquellos primeros momentos de su historia, tenía el valor añadido de ser única, de formar parte de un proceso artesanal dotado de unas ciertas propiedades que para los contemporáneos debían parecer cuasi mágicos, alquímicos, prodigiosos.

No resulta extraño que Walter Benjamín se mostrara maravillado ante los personajes de los daguerrotipos que, más que ser observados por el espectador parecen ser ellos quienes le miran, cómo si estuviesen dotados de una vida especial mediante la que parecen revelarnos su más íntima naturaleza²². Esta virtud de la fotografía antigua, cuyo misterio parece haberse convertido en un estereotipo recurrente de frecuente aparición en el cine²³, se explica por una cuestión tan prosaica como el largo tiempo de exposición al debían someterse los retratados.

El desarrollo técnico posibilitó el abaratamiento de las copias, su mayor facilidad de reproducción y la aparición de los primeros estudios estables de fotografía en provincias. Todo ello supondrá un avance importante en la popularización de un medio que iba a hacerse omnipresente en nuestra vida cotidiana²⁴.

3. POPULARIZACIÓN Y DEMOCRATIZACIÓN. LA FOTOGRAFÍA CONQUISTA EL CORAZÓN DE LA MASA

De la mano del progreso técnico, la fotografía pasó de manera paulatina de ser un lujo al alcance de unos pocos a erigirse en uno de los medios más populares de construcción, salvaguarda y custodia de la memoria. No obstante, el ansia representativa de la burguesía y, especialmente, de las clases medias jugó un papel decisivo a la hora de acercar el nuevo medio a las clases populares.

A medida que su uso se va extendiendo aparece la percepción de que el objetivo de la cámara iguala a los retratados, de que, en definitiva, ésta es democratizadora²⁵. Tan igualadora resulta la mirada de este cíclope contemporáneo que quienes se someten a su ojo vulgarizador pierden toda capacidad de fascinar, son sometidos a un proceso de estandarización que subsume toda su personalidad e individualidad reduciéndolos a meros estereotipos²⁶. Así sucedió por ejemplo en las fotografías con

21. Rafael Levenfeld, "La fotografía de Amos Salvador" en *Amós Salvador y su tiempo*, Cultural Rioja, Logroño, 1990, pp. 17-21. La alusión concreta al uso fundamentalmente privado destinado a sus fotografías en pp. 18-19.

22. Walter Benjamín, *Sobre la fotografía...*, p. 29.

23. Véase por ejemplo la recreación en esta virtud de las fotos antiguas que se desprende de películas como *Los otros* (2001) de Alejandro Amenabar en la que las fotografías cumplen además la inestimable función de ayudar al espectador a desentrañar la trama del filme.

24. Para las transformaciones técnicas y su importancia en la evolución de la mirada fotográfica puede verse de nuevo el trabajo de José Félix Martos Causapé en este mismo monográfico. Para el mundo de la evolución técnica de la fotografía en sus primeros pasos puede consultarse también Bernardo Riego (Coord.), *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001.

25. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social...*, p. 59.

26. Es necesario remarcar que la fotografía de carácter privado también ha jugado un papel excepcional a la hora de presentar una imagen tópica y estereotipada de personas y lugares. Por poner un ejemplo

el formato de la tarjeta de visita con las que Disderi revolucionó el mundo de la representación y amasó una considerable fortuna²⁷.



Tarjetas de visita. Fuente: Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Al margen de la pericia comercial de Disderi se producirán en estos instantes varios cambios y acontecimientos decisivos que harán de la fotografía un medio destinado al gran público. El primero de ellos es el alejamiento del discurso racional ligado a la idea de progreso que identificaba fotografía y ciencia, propio del liberalismo decimonónico. A medida que la fotografía fue acercándose a la mentalidad popular se fue revistiendo de usos, creencias, supersticiones y representaciones típicos de éstas, como lo atestiguan unos retratos de difuntos que parecen querer atrapar el último recuerdo del representado como perteneciente una vez al mundo de los vivos, antes de que la corrupción propia de la muerte atestigüe que pertenece a ella para siempre jamás.

Esta pretensión puede representar lo que Bruce Lincoln ha venido denominando *hierofanía* para explicar el fenómeno ligado al anticlericalismo que él ha dado en denominar *exhumaciones revolucionarias* en el sentido de asociar el triunfo total de la muerte y su dimensión igualadora con la corrupción de los cuerpos²⁸.

baste afirmar que el París o el Nairobi de los albumes familiares engrosados por el turismo de masas siempre parecen ser la misma ciudad reproducida hasta la saciedad.

27. *Ibidem*, p. 55-57.

28. Bruce Lincoln, "Exhumaciones revolucionarias en España, julio 1936" en *Historia Social*, nº 35, Valencia, 1999, pp. 101-118.

En este sentido, el difunto retratado obtendría una victoria parcial sobre la parca al arrebatarle la esencia de su presencia física privándola del estrago causado por el paso del tiempo. Así, la fotografía se erigía en un arma fundamental en la batalla que la memoria y la muerte venían librando desde la antigüedad, imposibilitando el paso del tiempo sobre la imagen de un difunto que por siempre se conservará en el mismo estado en el que exhaló su último suspiro. De hecho, el tiempo sólo pasara para quienes quedaron en el mundo de los vivos y la fotografía se convertirá en una de las pruebas decisivas de esta evidencia al presentar ante los ojos del espectador un fragmento impoluto de su propio pasado.

De este modo, la percepción de que la fotografía congelaba un instante conservando cada uno de los detalles que le pertenecían, permitió que llegasen a convivir superstición y técnica en una serie de propuestas concebidas y presentadas pretenciosamente como irrefutables verdades científicas. Este es el caso de las llamadas imágenes de la retina. Según sus defensores, las retinas de los asesinados retenían, como si de una cámara fotográfica se tratara, la última imagen que habían captado en vida, cuestión tomada en muy alta estima por una criminología que acusó y condenó en no pocas ocasiones a los sospechosos basándose en la idea de que su imagen aparecía reflejada en los ojos de la víctima. Al margen del valor puramente anecdótico de esta cuestión, es importante subrayar el hecho de que la propia mirada había pasado a ser equiparada con la técnica fotográfica, lo cual implica un salto cualitativo en la consideración cultural de este medio.

De ser considerada como un instrumento científico, la fotografía pasará a estimarse como un elemento clave a la hora de apelar a las emociones e incluso se le capacitará con la facultad de hacer visible y aparente lo incognoscible, como sucedió con las llamadas fotografías de ectoplasmas, que pasaron a presentarse como prueba irrefutable de la existencia de vida más allá de la muerte. Este tipo de fenómenos eran sin duda síntoma inequívoco de la fascinación ejercida por la tecnología en plena decadencia de un romanticismo que amalgamaba, de este forma, el territorio de lo fantástico con el de una técnica que aún era vista con los ojos de la maravilla²⁹.

El otro impulso decisivo en la conquista del público llegará con la reproducción mecánica de la fotografía en los diarios aparecida por primera vez en 1880³⁰. Curiosamente, la proliferación de la fotografía de prensa comenzará a cuestionar la objetividad del medio ya que, como afirmaba Lewis Hine las fotografías no mienten, pero los mentirosos pueden hacer fotos³¹. De hecho, el tratamiento fotográfico de los grandes conflictos bélicos y su evolución a través de los tiempos constituye un excelente ejemplo para mostrar hasta que punto la mirada sobre la guerra fue evolucionando desde la más ingenua de las ficciones hasta la más descarnada de las realidades.

Uno de los primeros tratamientos gráficos de un conflicto bélico fue el realizado por Roger Fenton en Crimea. La expedición fue sufragada por completo a cambio de que el reportero no plasmara la crueldad de la batalla. El resultado fue el de una conflagración en la que los soldados parecían vivir una eterna fiesta con juegos, bebida y camaradería. A juicio de las autoridades esta visión falseada evitaría el sufrimiento de las madres en la retaguardia, salvaguardando la moral del frente interior.

29. Todos estos aspectos están bien dibujados en Bernardo Riego, *La construcción de la realidad a través de la fotografía...*, pp. 318-323.

30. Gisele Freund, *La fotografía como documento social...*, p. 97.

31. Citado en Peter Burke, *Visto y no visto...*, p. 25.



Guerra de Crimea. Fuente: Roger Fenton en Nick Yapp (Dir.), *150 Years of Photo Journalism* Vol. I. Köln, 1995, Könemann, p. 326.

Una mirada totalmente inversa a la de Fenton, será la que nos ofrecerá Timothy O'Sullivan de la guerra de Secesión norteamericana en la que, desde la fotografía, parece recuperarse la tradición goyesca de mostrar sin arborescencia toda la crudeza y sin razón de la guerra. Cuerpos desmembrados pudriéndose al sol, cadáveres semidesnudos o despojados de sus vestimentas extendidos por doquier a lo largo de la desolación de los campos de batalla. La fotografía, como recordó Susan Sontag, adquiriría así el valor de ser capaz de sacudir a las conciencias ante el dolor ajeno mostrando aspectos que el público, distante y privilegiado, preferiría ignorar³².

Ahora bien, todos estos aspectos venían a ratificar el valor excepcional de las imágenes para apelar a los sentimientos de los espectadores, para referirse especialmente a su esfera emotiva abriendo, por tanto, un campo abonado para la manipulación y la explotación de los sentimientos más morbosos. Bastaba con cambiar el pie de foto y una masacre realizada por el propio bando se transformaba en una matanza de un enemigo despiadado y sin alma, privado de cualquier rasgo de humanidad. No resulta extraño que los primeros reporteros de prensa, reclutados entre todo tipo de gentes, gozarán entre sus contemporáneos de una pésima reputación, tildados en

32. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfabé, 2003, p.15.

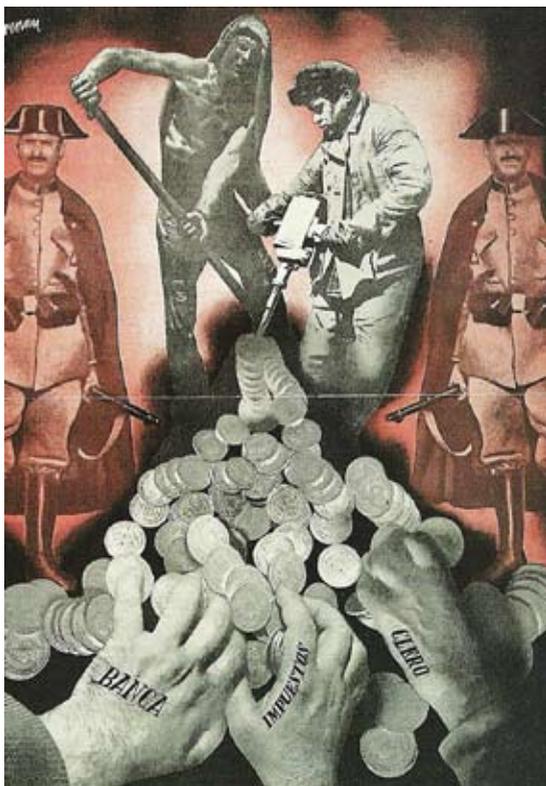


La guerra de trincheras en la Primera Guerra Mundial como colofón de la representación de la crueldad de la guerra. Fuente: Nick Yapp (Dir.), *150 Years of Photo Journalism*, p. 389.

más de una ocasión de carroñeros en busca de cualquier ejecución, crimen o tragedia sangrienta que excitara los más bajos instintos de un público sediento siempre de nuevas truculentas. Elegidos a menudo por su fortaleza física para transportar los pesados equipos más que por sus dotes artísticas o periodísticas, muchos de ellos vieron en el oficio una forma fácil de ganarse la vida proporcionando nutriendo las ansias de la prensa amarilla³³.

El descubrimiento del valor emotivo de las fotografías, el desarrollo de los medios de comunicación y de las nuevas técnicas de propaganda dio lugar en las primeras décadas del siglo XX, en sociedades que ya habían finalizado su transición hacia la moderna cultura industrial de masas, a una multiplicación de los mensajes, fines y contenidos aportados por las imágenes. Desde los fotomontajes de Hannah Höch, Raoul Hausmann o John Heartfield a los carteles de propaganda política, la imagen se convirtió en uno de los vehículos más directos para llegar al corazón de

33. Esta visión del reportero llevada al extremo de combinar este oficio con el de asesino a sueldo en la película de Sam Mendes, *Camino a la perdición* (2003).



No robarás (1934). Fuente: Josep Renau en Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria*, vol. II, Barcelona, Lunweg, p. 89.

las gentes, conquistarlos para la causa e intentar que se movilizaran por ella³⁴. El objetivo que ahora perseguían las imágenes no era la documentación o la presentación de la realidad, sino la empatía, la capacidad para persuadir al espectador y arrastrarlo a favor de una determinada toma de postura.

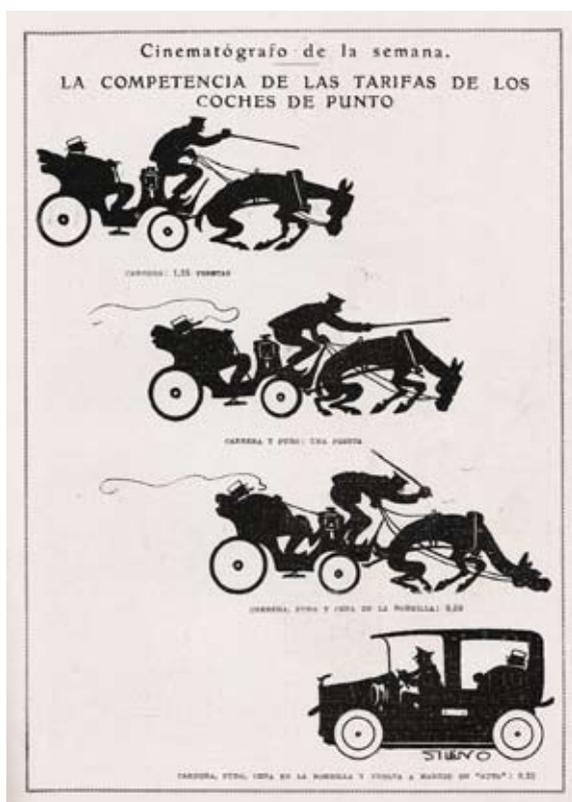
La modernización, ligada a la producción industrial, sería el marco que multiplicaría la capacidad de las imágenes para apelar a las emociones de las masas en el contexto de principios de siglo XX, cuando se produce una verdadera revolución en el mundo de los medios de comunicación y los mecanismos de propaganda. De hecho, lo industrial, lo producido en serie de forma masiva va a pasar a ser considerado como lo más representativo de este momento histórico revistiéndose de nociones estéticas, como señalaba Ernesto Giménez Caballero al referirse al que iba a erigirse en medio de propaganda y agitación por excelencia:

“(…) Al cartel se le ha venido considerando una cosa así como un género chico de la pintura, una pintura barata, modesta, casi anónima, que no immortaliza ni lleva a las academias ni a los museos. Una pintura, al decir de los graves mastodontes de los cuadros de historia «industrial». Sin saber, con la malignidad certera de los que se van al bulto, la calificaron maravillosamente. Ahora, que con una maravillez peyorativa. Industrial resultaba –significaba– mercantile, venal, impura.

³⁴. El camino trazado desde los fotomontajes dadaístas a su uso como medio más efectivo en la cartelería política y en la crítica social y política puede encarnarlo muy bien el valenciano Josep Renau como puede verse en su obra *Fata Morgana. The American Way of Life*, Valencia, Ivam, 1989.

Ha llegado el momento de restaurar a su grado positivo el adjetivo industrial aplicado al arte nuevo. Es industrial porque está al servicio de la industria, ¿verdad? Pero, aceptando el postulado de que la industria, lejos de ser una fuente de negaciones, lo es de afirmaciones –Esfuerzo, Belleza, Lucha, Torbellino, Poder, Amor, Producción, Guerra-, aceptando la industria como el nuevo Templo de la Vida, todo aquello que se ponga a su servicio se tocará positiva y no peyorativamente³⁵.

No era extraño que el arte considerado por Giménez Caballero como el más sublime surgiera con una clara vocación de industria y usando la imagen fotográfica como soporte básico: el cinematógrafo. La prueba de la fascinación inmediata ejercida sobre el público por este medio es que muchas revistas ilustradas remitieron a su forma de narrar en nuevas secciones como puede verse en la página de *Blanco y Negro* reproducida a continuación.



Cinematógrafo de la semana en *Blanco y Negro*. Revista Ilustrada, 5 de octubre de 1924, nº 1.742.

El cine ejemplificó además de manera diáfana la barrera infranqueable que ya existía entre aquellos que lo consideraban un entretenimiento vulgar destinado

35. Ernesto Giménez Caballero "El cartel y el cartelista" reproducido en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, nº 26, Madrid, 1978, p. 33. El discurso propagandista de la Alemania nazi incurrió también de forma premeditada en este recubrir con una fuerte carga estética toda la actividad industrial, generalmente presentada en una épica narración de la lucha entre hombre y naturaleza, como bien ha remarked Christian Delage, *La vision nazie de l'bistoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'age d'homme, 1989, p. 155.

únicamente al ámbito privado y aquellos que vislumbraron su verdadera potencialidad para dirigirse y cautivar al nuevo actor político por excelencia: la masa. El prototipo de esta divergencia lo personificaron el Zar de Rusia y los bolcheviques que lo derrocaron. El primero, aunque muy aficionado al cine en el ámbito privado, lo denunció públicamente como un ingenio vulgar, apto tan sólo para espíritus débiles. Frente a él, los partidarios de Lenin fueron conscientes muy rápidamente del potencial del cine como elemento comunicador de los nuevos tiempos, hijos de la industrialización y la modernización capitalista³⁶.

Lo cierto es que desde el mismo momento en el que surge el cine, éste va a establecer una íntima relación con la Historia que bien pudiéramos definir estableciendo un símil arqueológico en el que el tiempo forma parte de diferentes estratos. En primer lugar, debiéramos analizar el tiempo histórico que nos presenta la película y por qué se ha elegido ese y no otro, en definitiva, qué es lo que buscan en el pasado quienes lo recrean en el presente. Además, sería necesario estudiar el propio momento de realización del filme para ver como este se incardina en su propio presente, lo cual no sólo implicaría su estudio en sí, sino también la observación de aquellos elementos que aparecen intrínsecamente ligados al mismo, como programas de mano, carteles y publicidad. Por último, no estaría de más investigar el tiempo histórico en el que los espectadores contemplan un filme y las diferentes lecturas que de él pueden hacerse en diferentes lapsos de tiempo³⁷.

Un ejemplo clásico con el que puede ilustrarse esta metáfora podemos encontrarlo en la película de David W. Griffith *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, 1915) en la que el controvertido realizador norteamericano narra la historia de lo sucedido en América durante la guerra de Secesión y el posterior renacimiento de esta nación en clave racista³⁸. A buen seguro que este filme fue recibido en su momento de forma muy diferente a cómo lo recibiríamos actualmente en un momento histórico en lo que lo políticamente correcto en torno a un ingenuo y mal entendido relativismo cultural está empezando a bordear extremos delirantes.

Pero al margen del impacto de este nuevo medio, que era capaz de imprimir movimiento a lo que hasta entonces no había sido sino imagen fija, la fotografía se convirtió en un elemento primordial para edificar un discurso dirigido fundamentalmente a la emotividad. De este modo, resulta ahora más fácil de entender la singular proliferación durante el período de entreguerras de fotografías cargadas de sentido político en las que los niños son los protagonistas. Muchachos uniformados, saludando brazo o puño en alto destinados a despertar la simpatía de quienes le rodean, presentando además la militancia política como forma de entrañable comunidad.

Por otro lado, estas imágenes son la prueba viviente de cómo la política había alcanzado la vida cotidiana de los ciudadanos copando su tiempo libre mediante

36. Nicholas Reeves, *The power of film propaganda: Myth or reality?*, London, Cassel, 1999, p. 2.

37. Un ejemplo de un sugerente trabajo basado en estos presupuestos en Valeria Camporesi, "Historias lejanas. Lecturas de *Lo que el viento se llevó* en la España franquista en *Historia Contemporánea*, nº 22, vol. 1., Bilbao, 2001, pp. 67-79.

38. Según el guión de Griffith, Norteamérica no había surgido como una nación tras la Guerra de Secesión. Este conflicto había provocado otra gran división la blancos y negros, siendo estos últimos dibujados con todos los vicios y defectos posibles. Los héroes del filme son los hombres del Klan, título que en inicio iba a llevar la película, presentados como cruzados de cuya mano habría de llegar el verdadero renacimiento nacional de una Norteamérica unida frente a la amenaza negra. El filme sirvió además para inspirar entre los militantes del Klan una nueva estética más acorde con la imagen de cruzados que se presentaba en la pantalla. A buen seguro, muchos de los militantes del Klan se sintieron orgullosos de representar el papel de la gran América blanca con el que Griffith los describió en la pantalla.



Niño vestido de falangista en Haro. Fuente: Jesús Rocandio (Dir.), *Ricardo Donézar. Luces de Haro*, Logroño, Cultural Rioja, 1993, p. 40.



Falangista y niño en Haro. (1936). Fuente: Jesús Rocandio (Dir.), *Cien años de fotografía en La Rioja*, Cultural Rioja, Logroño, 1992, p. 201.

la organización de actos festivos, reuniones campestres, bailes y un sin fin de actividades en los que ocio y activismo político se mezclaban indistintamente. Uno de los resultados de estos eventos fue el despertar cada vez más temprano del adoctrinamiento y el encuadramiento político en una Europa donde la ideología tendía a alcanzar el rango de dogma inapelable mediante el que se construían diversas formas de ver el mundo, presentadas a priori como irreconciliables y destinadas a un inevitable enfrentamiento por la supremacía³⁹.

La masa era el nuevo sujeto de la Historia y todos los actos celebrados para ella se recubrían con un fuerte tinte propagandístico, como los grandes acontecimientos deportivos del que la Olimpiada celebrada en Berlín en 1936 constituye uno de los hitos más representativos. La organización de este magno evento internacional con atletas de todo el mundo era la prueba fehaciente de la existencia de la paz y el orden social en la nueva Alemania de Hitler, presentada como contrapunto del caos, la anarquía y los días de llamas de la España roja y revolucionaria en la que había acabado degenerando la endeble y caduca democracia liberal⁴⁰.

Además, el deporte y el esfuerzo físico se prestaban a una manipulación propagandística que encajaba perfectamente con los ideales del nuevo hombre propuesto desde el fascismo e incluso con la imagen del trabajador sano, sacrificado y voluntarioso promovido desde la iconografía revolucionaria soviética que acabará por estancarse en el canon del héroe obrero preconizado desde el realismo socialista⁴¹.

De hecho, los actos de la nueva política requerirán de un nuevo espacio capaz de acoger e integrar a las masas. Un entorno, que se había gestado desde finales del siglo XIX y alcanzaría su máximo apogeo en la liturgia política⁴² puesta en marcha por la Alemania de Hitler tan fielmente capturada por la cámara de Leni Riefenstahl⁴³

39. Resulta curioso que distintos movimientos que exigen de sus militantes una fanática y total entrega hayan recurrido constantemente a este tipo de imágenes, como puede verse en la fotografía de Elliott Erwitt reproducida en la página siguiente donde se muestra a una joven madre del Ku-Kux Klan con su bebé en brazos ataviado con el uniforme del grupo racista norteamericano.

40. Para la visión de España como ejemplo de lo que le esperaba a Europa si triunfaba la revolución amparada por el comunismo puede verse Ingrid Schulze Schneider, "Josef Gopebbels, «historiador» de la guerra civil española" en *Historia y Comunicación Social*, nº 6, Madrid, 2001, pp. 51-62 y también Xabier Aguirre Aranburu (Ed.) *Josepb Paul Goebbels, La verdad sobre España. Discurso pronunciado el 9 de septiembre de 1937 en Nuremberg en el congreso del Partido Obrero Alemán Nacional Socialista por el Ministro del Reich Dr. Josepb Paul Goebbels*, Irún, Iralka, 1998, especialmente pp. 26-39.

41. El culto al cuerpo y algunas ramas del naturismo y el entonces incipiente ecologismo aportaron no pocas nociones estéticas al universo de cuerpos perfectos y pureza racial disfrazado de classicismo que representó el nuevo arte de la Alemania de Hitler, como puede verse en Rosa Salas Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, El Acantilado, 2003, pp. 280-283. Para la gestación de la nueva imagen de la clase trabajadora ligada a la idea de revolución y modernidad, así como para su uso por parte del fascismo resulta interesante la obra de Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000, pp. 16-71. El uso de la imagen como parte indispensable de la nueva militancia política propia del siglo XX en Román Gubern, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 249-332.

42. Para el régimen nazi como religión política puede verse Michael Burleigh, *El Tercer Reich. Una nueva historia*, Madrid, Taurus, 2002.

43. La gestación de estos espacios destinados a las masas a finales del siglo XIX tomando como ejemplo el caso alemán en George L. Mosse, *La nacionalización de las masas*, Madrid, Marcial Pons, 2005, especialmente en pp. 69-100. La importancia del espacio en el contexto de la nueva política de masas es de nuevo puesta de relieve por Elias Canetti, "Hitler según Speer" en *La conciencia de las palabras*, Madrid, F.C.E., 1982, pp. 222-258. El mismo autor ofrece interesantes reflexiones sobre este tema en su obra ya clásica *Masa y poder*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, especialmente en pp. 265-311. Otro análisis interesante respecto a esta cuestión en Didier Musiedlak, "L'Espace totalitaire d'Adolf Hitler" en *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, nº 47, París, C.N.R.S., 1995, pp. 22-41. La puesta en práctica de estas ideas y visiones espaciales en Albert Speer, *Memorias*, Barcelona, El Acantilado, 2001.

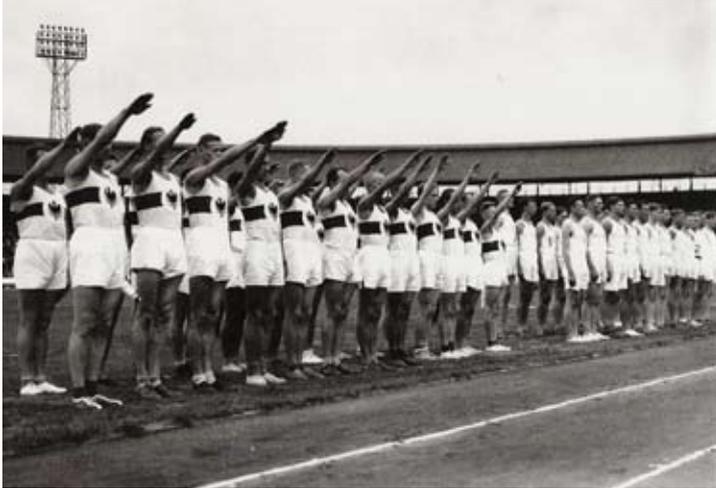


Niño saludando al estilo fascista. Fuente: Nick Yapp (Dir.), *The Hulton Getty Picture Collection 1930*, Köln, Könemann, 1998, p. 2.



Niño en una ceremonia del Ku Klux Klan (1976). Fuente: *E/E 60/60. Fotografías de Elliot Erwitt*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 100.

en su filme documental sobre la fiesta del Partido en Nuremberg, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willems*, 1935)⁴⁴.



Equipo de Atletismo Alemán (1936).



Hitler en Bückeburg (1934). Fuente: Nick Yapp (Dir.), *The Getty Picture Collection 1930s*, Köln, Könnemann, 1998, pp. 300 y 99 respectivamente.

44. Para una breve presentación de la obra de Leni Riefenstahl puede verse María Sánchez Alarcón, "Leni Riefenstahl: la estética del triunfo" en *Historia y Comunicación Social*, nº 1, Madrid, 1996, pp. 303-317. Para el trabajo de la fotógrafa alemana como imagen que reúne todos los rasgos típicos de la estética fascista consultar la propuesta "Fascinante fascismo" en Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Edhasa, 1987, pp. 89-123. Otra semblanza personal de esta artista y de su relación con el régimen de Hitler como responsable de sus más impactantes puestas en escena propagandísticas en Gitta Sereny, *El trauma alemán*, Península, Barcelona, 2005, pp. 245-256. Una reactualización de la polémica sobre la fotógrafa alemana en el ámbito europeo puede verse Lionel Richard, "Un centenario hagiográfico para la cineasta nazi. La indecente rehabilitación de Leni Riefenstahl" en *Le Monde Diplomatique*, octubre de 2002, nº 84, pp. 24-25.



Esvástica en un mitin de Haro (1937). Fuente: Jesús Rocandio (Dir.), *Ricardo Donézar. Luces de Haro*, Logroño, Cultural Rioja, 1993, p. 35.

No obstante, la inexistencia de estos novedosos espacios arquitectónicos tan caros al totalitarismo no fue óbice para que la vivencia de la política de una forma cada vez más radical y excluyente, cercana a las posturas más extremas, fuera retratada por las cámaras, como puede atestiguarlo la siguiente fotografía de Ricardo Donezar, tomada en la plaza de la localidad riojana de Haro en 1937. En ella se muestra la celebración de un mitin político de la derecha conservadora católica donde se aprecia la exhibición de una bandera con el motivo de la esvástica nazi, lo cual puede servir como una huella evidente del rumbo al que se dirigían las afinidades del espectro político en la España del momento. La imagen resulta aleccionadora en el sentido de mostrar cómo, quienes habían convertido en unos de sus argumentos clave para demonizar a la Segunda República española su escora hacia el comunismo, delatada en sus formas propagandísticas, no dudaban lo más mínimo a la hora de mostrar su adhesión al nazismo.

Sea como fuere, las fotos no sólo sirvieron para captar esta realidad de la deriva política, sino que en no pocas ocasiones fueron consideradas como el elemento clave del nuevo lenguaje con el que había que dirigirse a la población de la sociedad industrial. En un mundo trastornado por el vértigo, la velocidad y el maquinismo, apenas había tiempo para la reflexión y recreación propias del lenguaje escrito. Las fotografías, acompañadas de un breve pero efectista pie de página, habían de convertirse en el soporte de la propaganda política de los nuevos tiempos, cuyo máximo deber y obligación era el de no aburrir, como afirmó Ernst Jünger en su *mundo transformado*, cuyo subtítulo no era otro que el de *una cartilla ilustrada del mundo moderno*⁴⁵.

45. Ernst Jünger, *El mundo transformado/El instante peligroso*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p.110.

La gran metamorfosis del soporte fotográfico se había producido en menos de cincuenta años, pasando de ser un pasatiempo ceñido principalmente al ámbito privado a convertirse en un vehículo de agitación pública. No obstante, en este recorrido de ida y vuelta no alteró, sino que incrementó su capacidad para erigirse en uno de los más valiosos y significativos soportes de la memoria.

De alguna manera, una de las consecuencias lógicas de que la fotografía hubiera resultado un medio idóneo para edificar el discurso propagandístico de entreguerras a fin de movilizar a la población y prepararla para la guerra mecanizada que culminó con el horror de los bombardeos masivos sobre civiles, los campos de concentración y de exterminio y con el inicio de la era nuclear marcado por la tragedia de Hiroshima⁴⁶, fue que su poder evocativo de la tragedia ayudó de manera inequívoca a forjar el recuerdo colectivo hasta tal punto de que imágenes tomadas en la Segunda Guerra Mundial se erigieron en el modelo seguido posteriormente a la hora de retratar la sinrazón y desolación causadas por la guerra⁴⁷.

Las miradas implorantes, indefensas o acusadoras de las víctimas ante ciudades enteras convertidas en cenizas, tras la alambrada de los campos de concentración o aguardando la muerte como colofón de un proceso bárbaro de despersonalización, humillaciones y extenuación desafían a la desmemoria y a la falta de comprensión que conlleva. Imágenes, como las de Francisco Boix, único testigo español en el juicio de Nuremberg⁴⁸ apelan a la rememoración, no con ánimo alguno de revancha, venganza u odio, sino precisamente para garantizar el tipo de recuerdo capaz de facilitar a posteriori la llegada de un olvido curativo, que actúe como bálsamo sobre las cicatrices de unas heridas ya cerradas, no gangrenadas por el asesinato de la memoria⁴⁹.

La fotografía, en su doble papel de testigo y denuncia se convirtió en un arma contra el *memoricidio*⁵⁰ que potencia la repetición de los errores y la reproducción de la crueldad y la injusticia que sigue a todas las revanchas, como puede verse en la fotografía de la humillación pública ejecutada sobre las mujeres acusadas de mantener relaciones con el enemigo alemán durante el período de Vichy en Francia⁵¹. El

46. Para una impresionante narración de este acontecimiento desde el punto de vista de quienes lo experimentaron y sufrieron sus consecuencias durante toda una vida puede verse John Hersey, *Hiroshima*, Madrid, Turner, 2002.

47. Este es por ejemplo el caso de las imágenes relativas al Holocausto, como bien ha señalado Barbie Zelizer en su ensayo "From the Image of Record to the Image of Memory: Holocaust Photography, Then and Now" en Bonnie Brennen and Hanno Hardt (Eds.), *Picturing the past...*, pp. 98-121. Para una breve pero instructiva historia de la relación entre guerra y fotografía, incluida la posibilidad de que ésta pueda ser considerada como un arma más puede verse "La guerra, madre de las fotografías" en Ingo F. Walther (Ed.), *Arte del siglo XX*, vol. II, Köln, Taschen, pp. 658-663. La inseparable relación entre guerra y fotografía fue también puesta de relieve por Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 177.

48. Para la historia de este fotógrafo español puede verse el magnífico documental "Francisco Boix. Un fotógrafo en el infierno" emitido por Canal Plus el 5 de junio de 2000. Otra semblanza de la personalidad de Boix acompaña de algunas de sus fotografías en "El fotógrafo del horror nazi" en *El País Semanal*, 17 de marzo de 2002, n° 1.329, pp. 23-28.

49. Tomo el término prestado de Pierre Vidal-Naquet, *Los asesinos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 1994. Para el olvido curativo, considerado como bálsamo reparador de heridas puede verse Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, Madrid, UAM/Arrecife, 1999, pp. 15-23.

50. Para el vocablo *memoricidio* con un sentido muy parecido al empleado por Vidal-Naquet pero aplicado al caso español puede verse Juan Goytisolo, *Cogitus interruptus*, Barcelona, Seix Barral, Barcelona, 1999, pp. 41-57.

51. No esta de más hacer notar aquí que el rapado del cabello constituye una represión exclusiva de género que se ha usado recurrentemente en multitud de conflictos, como bien puede verse en Yannick Ripa, "La tonte purificatrice des républicaines pendant la guerre civile espagnole" en *Les Cahiers de l'Institut*



Humillación pública de las mujeres acusadas de colaborar con el enemigo tras la liberación de Francia. Fuente: Nick Yapp (Dir.), *The Getty Picture Collection 1940s*, Köln, Könemann, 1998, p. 165.

pueblo que pretende edificar el futuro sin mirar al pasado está obligado a repetir sus errores, como bien denunciaba Wolfgang Koeppen al describir el mundo de mísero e inhóspito de la posguerra alemana en el que el soldado negro norteamericano volvió a convertirse en el chivo expiatorio de los descontentos que recaían, apenas sin darse en cuenta, en la barbara utopía racial causante del mayor desastre moral a su país⁵².

Sobrevivir al horror supone una apreciable dosis de olvido, de superación del trauma, pero las generaciones venideras deben poder buscar el testimonio de lo acontecido para que nunca se repita. La fotografía puede servir muy bien como ese vestigio en el que enfrentarse cara a cara con el pasado porque, en definitiva, tras el visor de la cámara por mucho que evolucionen técnicas y procesos siempre se encuentra la misma mirada, la del hombre enfrentado a su tiempo unas veces con admiración y asombro, otras con horror y, en la mayor parte de las ocasiones, como los protagonistas de la foto con la que se cierra el texto: con la incertidumbre de quien se ve huérfano de futuro alguno tras el espectáculo devastador de la guerra y la destrucción.

d'Histoire du Temps Present (I.H.T.P.), nº 31, "Identités féminines et violences politiques (1936-1946)", 1995, París, pp. 39-51.

52. Wolfgang Koeppen, *Palomas en la hierba*, Madrid, R.B.A., 2001.

4. CONCLUSIONES

Este sintético recorrido desde el primer tercio del siglo XIX hasta el desastre ocasionado por la Segunda Guerra Mundial no tiene otra pretensión que ofrecer un ejemplo ilustrativo de algunos de los valores esenciales que tanto fotografías, como imágenes en general, reúnen para el historiador del universo cultural, social y político. Al margen de éstos, la fotografía puede considerarse una fuente de primera mano también para otros profesionales como arqueólogos, documentalistas, arquitectos e Historiadores del Arte, aportando no pocas evidenciada sobre los fragmentos del pasado que interesan a éstos.

No obstante, con la propuesta que aquí se cierra se ha pretendido mostrar cómo la imagen constituye una aportación esencial en la construcción de la memoria e incluso del discurso histórico, actuando en no pocas ocasiones como auténticos iconos de un momento histórico determinado y retratando acontecimientos que por su trascendencia pueden ser denominados como cruciales a la hora de pautar el devenir histórico. Puede que las imágenes no sean espejos que reflejan exactamente la realidad, pero es obvio que constituyen puntos de entrada por los que abordar la expresión simbólica y visual de una cultura determinada.

Por último, no estaría de más subrayar que en ningún momento se ha pretendido en las líneas anteriores secundar un discurso que coloca en el siglo XX el inicio de una cultura visual que alcanzará su apogeo con la era de la televisión y el dominio digital. Quien esto escribe alberga un mar de dudas sobre si lo que viene a anunciar tal teoría no resulte más que otro nuevo fiasco de una posmodernidad incapaz de cualquier ejercicio de memoria histórica para remontarse a sociedades en las que la imagen, forzosamente, debió tener un gran peso al ser el único medio con el que adoctrinar a unas gentes en su mayor parte analfabetas. De hecho, es necesario remarcar que la imagen propia de las sociedades modernas industrializadas rara vez ha podido prescindir del texto para despertar las emociones requeridas. En este sentido, letra impresa y fotografía desempeñaron a lo largo de todo el siglo XX una amalgama casi inseparable, respaldándose la una en la otra en la tarea de asentar los cimientos del poder de la experiencia visual, conectando el pasado con el presente y elaborando una cosmovisión destinada a ofrecer una interpretación del mundo en que se vive.

Lo que se ha defendido en las líneas anteriores es que en este momento lo que va a surgir va ser una nueva manera de utilizar las imágenes como elementos destinados a la agitación y movilización de unas masas convertidas en protagonistas del devenir histórico. Para terminar, quizás pueda afirmarse que hoy por hoy, cuando la inmediatez de la información se ha convertido en un elemento esencial de la misma, las fotografías adquieren todavía más vigor para interpretar una realidad incorporada cada vez con mayor celeridad al terreno de estudio de los profesionales de la Historia.