

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO ANÁLISIS DE LA HISTORIA

María del Mar Marcos Molano

Universidad Europea-CEES

El nacimiento de la fotografía vino a situar la representación de los acontecimientos en un incómodo punto de inflexión: a partir de ahora, los hechos existirán porque la fotografía los ha representado. Un medio que nace por esencia mimético, como calco y espejo de lo real no puede sino poner de manifiesto que aquello que “está ahí”, en la imagen, “ha estado antes ahí”, en la realidad. La mirada no cambia, no en vano la fotografía recoge la herencia de las convenciones de representación pictórica y sus claves cimentadas en el Quattrocento maximizándolas. Si es cierto que la mirada no cambia no es menos cierto que ésta se amplía ya que el mundo se encoge en manos de unas masas que lo atrapan en virtud de una, en principio, denostada democratización de la imagen. Con la fotografía, la sociedad de mitad del XIX accede por fin al gesto individual pero también a la gesta de la historia.

Preocupado estaba Felipe IV por las continuas revueltas que sus súbditos de los Países Bajos promovían y que los españoles se veían incapaces de sofocar. Mandó orden a D.Ambrosio de Spínola, General en Jefe de los Tercios de Flandes, para que tomara Breda: 2 de junio de 1625; tres días después, Justino de Nassau entregaba las llaves de la ciudad. Esas fechas justifican los textos. ¿Y la imagen? En su afán de contentar al monarca, diez años más tarde, su pintor de corte tira de lienzo y pincel para inmortalizar para la historia la hazaña del

Austria: "La rendición de Breda" o "Las lanzas" tela conservada desde 1819 en el Museo del Prado. Velázquez nunca estuvo en Flandes, el cuadro se basó en el testimonio de los presentes y en la pieza escrita por Calderón hacia 1926, titulada "El sitio de Breda". Pese al falso verismo, Velázquez no ha estado allí y el referente no ha existido como tal representado, "Las lanzas" devino la imagen idealizada para la posteridad de la grandeza bélica y caballeresca de la España del XVII. ¿Qué importaba el verismo a fin de cuentas? Inspirado en estampas de la época se reconstruía un espacio de ilusión. Los españoles que accedieron al cuadro se recreaban en el Flandes de Velázquez mientras el artista creaba una nueva geografía. Quizá conoció a Spínola, nunca vio a Nassau, de ahí que su rostro no sea más que un boceto. Boceto que honra no sólo la maestría del genial pintor sino su honestidad para con la realidad.

Hubo otros que tampoco estuvieron pero contaron con otros testimonios para no hacer de un rostro un inacabado boceto. Manet no estuvo en México pero sí hubo quien estuviera allí, ahora sí, con una cámara fotográfica que reconstruyera la exactitud literal, porque demostrado está que Manet utilizó fotografías para dar veracidad a "La ejecución del emperador Maximiliano". En 1910 se encontraron retratos fotográficos de Maximiliano y de los generales Miramón y Mejía, ejecutados al mismo tiempo. Esas fotos mostraban claramente que la cabeza de Maximiliano no era la única que estaba basada en una fotografía. Entre esas fotos encontradas en Hamburgo había también vistas del cementerio con la alta tapia contra la que fueron fusilados. También encontramos un polizón de la historia que representado por Manet es poco probable que estuviera en el lugar de los hechos dado que Porfirio Díaz estaba al frente de las tropas republicanas de Juárez en el momento de la ejecución. No obstante, no era difícil encontrar fotografías de Maximiliano y de los demás participantes de la campaña de México antes del incidente de Querétaro e incluso después, los fotógrafos de la empresa francesa Liébert, especializada en fotografías de América es muy posible aportaran la morbosa iconografía del suceso. Si bien es cierto que existe una fotografía del momento mismo de la ejecución, nada tiene ésta que ver con la obra de Manet posiblemente rechazada por el pintor por su escaso dramatismo: la imagen adopta un tremendo plano general en el que apenas se intuyen las figuras. Manet no reprodujo con el pincel la fotografía, fue Goya y "Los fusilamientos del tres de mayo" los que ayudaron al francés a componer su lienzo con los rostros, eso sí, extraídos de los retratos fotográficos. Pero, en una época en la fotografía no se consideraba un

arte y en la que a pesar de los elevados ideales y de los soberbios resultados de los fotógrafos de talento, la fotografía había acabado por convertirse en un símbolo de vulgaridad, ¿por qué un pintor de prestigio como Manet se arriesga al uso clandestino de la misma aún cuando ello no le reportará más que la crítica feroz?

Mediados del siglo XIX, un invento químico-mecánico se pone a disposición del arte, la ciencia y el pueblo: la democratización del arte es un hecho y, la fotografía, mimética por pura génesis, enseña al público a "ver el parecido". A partir de entonces la demanda de verismo no es una utopía, es una realidad que se exigirá hasta al más afamado pintor¹. Pero lejos de abundar en el eterno conflicto *pintura-fotografía vs. arte*, discurso más próximo a argumentos de mitad del siglo pasado de un Delaroche o un Baudelaire, el problema esencial es si, ciertamente la fotografía "nos da todas las garantías de exactitud" aclamadas por el escritor francés. Problema esencial constituido en germen de la cuestión que planea sobre el discurso del papel de la fotografía en la Historia: *¿con qué puede tener algo que ver una fotografía una vez sacada?*². Porque si bien es cierto que la fotografía actúa inicialmente como memoria documental de lo real, tal como afirmaba

1. *En estos lamentables días ha surgido una nueva industria que contribuye no poco a confirmar a la estupidez en su fe y arruinar lo que, de otra forma, habría podido quedar intacto al genio francés. Esta muchedumbre idólatra, postula un ideal digno de sí mismo y adecuado a su naturaleza que es perfectamente comprensible. Por lo que se refiere a la pintura diremos que, el credo actual del público sofisticado, sobre todo en Francia es el siguiente: "Creo en la naturaleza, y sólo en la naturaleza. Creo que el arte no es ni puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza (hay una tímida secta disidente que desea la exclusión de los objetos repugnantes como orinales o esqueletos). De esta forma, cualquier industria que pueda darnos un producto idéntico a la naturaleza, será la forma absoluta de arte". Un dios vengativo ha concedido ese deseo a la muchedumbre. Daguerre fue su mesías. Y ahora el público se dice a sí mismo: "Como la fotografía nos da todas las garantías de exactitud que podríamos desear (¡y se lo creen de veras, los muy bestias!), pues resulta que la fotografía y el arte son la misma cosa (...). Y los fotógrafos, al organizar y agrupar a todos esos bufones de cada sexo, disfrazados de carniceros y lavanderas, y rogarles como a héroes que tengan la amabilidad de seguir sonriendo todo el tiempo necesario para la operación, se jactan de estar reproduciendo escenas de la historia antigua, trágicas o nobles. (...) Poco después de la aparición de la fotografía, miles de ojos ávidos se pegaron a los agujeros del estereoscopio como si por ellos fueran a ver la eternidad a través de una claraboya.*

Baudelaire, Charles. Cit. Scharf, Aaron. *Arte y fotografía*. Alianza Forma. Madrid, 1994. p.153

2. *...Todo el mundo al hablar de fotografía, habla como de otra pintura. Nos encontramos aún en la vieja querrela de la imitación o no de la naturaleza, que hace o no hace que la fotografía sea un arte, como la pintura o, por el contrario, totalmente distinta de la pintura. (...). La pre-*

Baudelaire, no es menos cierto que no es un espejo neutro sino un útil de transposición, análisis, interpretación e incluso transformación de lo real. "Deja que la naturaleza plasme lo que la naturaleza hizo" apuntaba un eslogan de venta de material daguerrotípico. Tal declaración ontológica sobre la esencia de la imagen fotográfica presupone la ausencia de intervención por parte del autor y, por extensión, la ausencia de interpretación por parte del espectador. La equívoca noción de objetividad en que se fundamentó la implantación social de la fotografía se origina en esta creencia: no hace falta un operador, es el "lápiz de la naturaleza" quien hace todo el trabajo para nosotros. La fotografía se vio necesariamente designada para tomar a su cargo todas las funciones sociales y utilitarias hasta entonces ejercidas por el arte pictórico. La distribución de tareas queda clara, para la fotografía la función documental, la referencia..., también el contenido; para la pintura, la investigación y la experimentación formal.

Pero el discurso de la mimesis no se detiene a principios del siglo XX cuando la pintura inicia su andadura de experimentación vanguardista, aún en este momento en que toda obra de arte refleja la personalidad de su autor, la placa fotográfica no puede acceder a la nobleza pictórica de la interpretación. La placa fotográfica se limita a registrar. La siguiente etapa en la historia de la fotografía comenzó cuando críticos como Hughes, comenzaron a cuestionarse este principio: "Hasta ahora la foto se ha contentado con representar la Verdad. ¿No pueden ampliarse sus horizontes? ¿No puede también aspirar a plasmar la Belleza?"³. Responder a esta cuestión requeriría determinar la estrecha línea que delimitaría un enfoque popular, establecido sobre la contingencia del operador, de ese otro enfoque minoritario que reclama la subjetividad, la autoría y en definitiva, el trabajo del "acto fotográfico". De este modo, la solución no está en el resultado, sino en la génesis, por otro lado, automática: "la originalidad de la foto respecto de la pintura reside en su objetividad esencial. Entre el objeto de referencia y su representación no se interpone más que otro objeto"⁴.

gunta sin duda ya no es ¿qué nos plantea una fotografía? ni ¿qué es lo que puede hacer un analista con una fotografía?... sino más bien ¿con qué puede tener algo que ver una fotografía una vez sacada?

Roche, Denis. *Entrée des machines*, L'Etoile. Écrit su l'image, París, 1978.

3. Fontuberta, Joan. *El beso de Judas*. Fotografía y verdad. Gustavo Gili. Barcelona, 1997

4. Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1994. p.31

En la primera década del siglo XX, se insiste en la idea de la transformación de lo real por la fotografía: el discurso de la mimesis queda relegado en pro del análisis sistemático de la imagen en sí misma⁵. La fotografía está culturalmente codificada y esta codificación desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico hacia lo que podría denominarse la "verdad interior", término acuñado por la fotógrafa americana Diane Arbus⁶. La foto aísla un punto preciso del espacio-tiempo produciendo efectos deliberados. Es en este punto donde el valor de la fotografía como espejo transparente, el documento exacto, se encuentra cuestionado. Pese a ello, como apunta Barthes⁷, "el referente se adhiere a pesar de todo". La imagen fotográfica, dotada de un valor singular por ella misma, está determinada únicamente por su referente y sólo por éste. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto jamás. Por el contrario, en la fotografía, no puede negarse nunca que la cosa ha estado ahí. Notemos no obstante que si, ciertamente el sentido de la fotografía está fuera de ella –en la relación que establece con el referente– en tanto que el fotógrafo realiza un gesto radical al producir un corte espacio-temporal de la realidad –temporalmente porque el acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, despega la duración atrapando sólo un instante; espacialmente porque fragmenta, aísla, extrae, corta una porción de extensión–, no es menos cierto que el fotógrafo recoge un hecho y lo re-escibe, desde ese momento, la imagen en sí es susceptible de re-lectura. En primer lugar, porque se asienta en una forma de representación heredada de la tradición pictórica –la fotografía es una imagen, en este sentido, sujeta a las convenciones de la imagen denominada normativa– y,

5. Algo que ya había hecho años antes el movimiento pictórico impresionista al resaltar que un cuadro era algo artificial, que la representación artística es una ilusión de realidad, una ficción. Esta referencia a la realidad misma del cuadro, a la vida propia de la pintura, independientemente de su mimesis, fue el inicio de la liberación de los artistas del siglo XX que, al verse liberados de los objetos pasa a tener mayor importancia el contenido del cuadro en sí mismo.

6. *Para la corriente narcisista en la que se adscribe D. Arbus la imagen fotográfica tiene una doble naturaleza: como documento y como arte. Como arte consiste en la explotación de las cualidades únicas del medio; la fotografía trasciende la imagen como estricto soporte de información para devenir obra, esto es, un objeto dotado de una riqueza de valores genuinos de forma y de contenido. Para Arbus la cámara es un instrumento de análisis y crítica y eso se fundamenta en un esquema que presupone la doble existencia por un lado, de un sujeto que observa y por otro, de una alteridad, la sociedad, que es observada.*

Fontcuberta, Joan. *Op.Cit.* p.42

7. Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Paidós Comunicación. Barcelona, 1992

segundo, porque como tal entraña unos códigos de percepción representando un orden icónico impuesto por el propio orden visual perceptivo, códigos pues, que se han convencionalizado por su uso y abuso. Para propiciar ese "cut" espacio-temporal, dispone de una tecnología capaz de re-escribir el significado de la imagen. En la composición del cuadro, los elementos plásticos tienen un valor por sí mismos que es relativo porque el contexto plástico que se crea al componerlos los modifica, activando o rebajando esos valores plásticos inherentes. En lo que se refiere al análisis espacial fotográfico éste no está dado pero tampoco se construye: "...es una selección del mundo, una sustracción que se opera en bloque. (...) La cuestión del espacio no consiste en meter adentro sino en sacar una sola pieza"⁸.

Sea como fuere, el análisis del parámetro espacial de una imagen normativa pasa, en primer lugar, por analizar su equilibrio compositivo. En este sentido, la zona central es la de máxima atracción visual, es una ubicación activa en la que los pesos visuales se incrementan porque por el centro pasan todas las orientaciones principales de la imagen. De ahí la tendencia académica a centrar la imagen aunque con ello se reduzca la actividad plástica y la tensión. Se observa entonces que a mayor estabilidad, menor peso visual y viceversa. Es por ello que, en virtud de la ley de los tres tercios, en el tercio superior aumenta el peso visual y la inestabilidad, en tanto que en el tercio base, la estabilidad es total pero descende el peso visual. Si a ello añadimos el análisis de la orientación horizontal, los elementos plásticos ubicados en la derecha, tienen mayor peso visual y menor estabilidad y viceversa, ello nos permite concluir que la zona de mayor peso visual y, por tanto, menor estabilidad, es la superior derecha. Para que la imagen esté equilibrada, el autor ha de poner a su servicio elementos morfológicos tales como formas, texturas, colores o profundidad que proporcionen orden perceptivo al conjunto.

El perfeccionamiento de la técnica fotográfica ha conducido a re-estructurar el espacio de la imagen levantando una nueva discusión que tiene como punto de inflexión una vez más la de la profundidad. En lo que se refiere a los objetivos, la fotografía documental privilegia los objetivos de corta focal, grandes angulares. Se antepone razones de orden práctico: la imagen de los sujetos al infinito es nítida en virtud de la profundidad de campo; el campo es más amplio, lo que

8. Dubois, Phillipe. *Op.Cit.* pp. 143-159

hace el encuadre más rápido y permite esperar la labor de laboratorio para reenquadrar ya sin la precipitación que obliga el hecho de trabajar sobre el terreno, peligroso en la mayoría de los casos. Pero este discurso de la funcionalidad enmascara el discurso ideológico del gran angular, el espacio de la escena adquiere mecánicamente una profundidad y una perspectiva dramática. Si la fotografía en gran angular juega con todas las posibilidades de la profundidad y especialmente el contraste tan apreciado por los periodistas, modifica, sin embargo, el punto de vista requerido por la perspectiva lineal. La fotografía en gran angular, que introduce sutiles distorsiones, empuja al espectador hacia delante, lo introduce en los límites del espacio del imagen, negada más que nunca en su estatuto primordial de superficie plana de dos dimensiones. El efecto realidad está en su alcance su máxima expresión, y mientras que el ojo del espectador está situado en un espacio reducido al encuadre en el que todos los puntos están a igual distancia, todo se pone en juego para hacerle creer que puede participar más de la obra al poder posar su mirada sobre los distintos elementos de la composición, que se ofrecen a ella en igualdad de definición. El espectador tiene la sensación de poder crear la imagen, de participar en ella. En un acto máximo de abstracción, identificarse con "ese que estuvo ahí, antes que él". Sin embargo, el uso de distancias focales largas, produce la sensación de aislamiento del sujeto para con su entorno, rebajando cualquier relación con el espacio, que nos aparece achataado y sin ninguna fuerza efecto del uso del teleobjetivo cuya funcionalidad es igualmente importante dado que permite acercar la escena tanto como la distancia focal lo permita. En este caso el peligro sobre el terreno para el fotógrafo es menor que con el uso del angular. Consecuentemente, el espectador no puede sino observar lo único que aparece enfocado a su mirada, sin posibilidad alguna de reconstruir un espacio premeditadamente abolido.

El encuadre y el punto de vista es otro elemento a tener en cuenta en el significado de una imagen. El punto de vista privilegia o desprestigia al sujeto referente en función de la angulación contrapicada o picada respectivamente, llena o vacía un auditorio o transmite simpatías u odios hacia los personajes de la escena, así como un encuadre que no responda a la tradición representativa de la imagen normativa genera en el espectador un incómodo malestar. Las cámaras Leica aducían de error de paralaje –lo que se ve a través del visor y lo que atrapa el objetivo no coinciden plenamente– dejando una cantidad de espacio vacío, "aire". El vacío se percibe en occidente como un fallo: algo inacabado en pintura, algo mal encua-

drado en fotografía. Sin embargo, ese "vacío", literalmente accidental, genera en el espectador una tensión fruto de la necesidad de llevar al centro ese personaje "descentrado", inmerso como está en las convenciones académicas, esencialmente centradas, de representación.

El tamaño del plano es también para el espectador un elemento de significación en tanto que señala la función dramática de la parte del cuerpo del sujeto en el cuadro. A ello hay que añadir la fuerza de la mirada que contribuye al dinamismo de la escena generando vectores de dirección. Pueden establecerse entre dos o más personajes o desde uno a un espacio fuera de campo, generando de nuevo en el espectador una tensión ya que ese espacio se constituye en el lugar del deseo al que no puede acceder. Pero la más importante de las miradas es la que apela directamente al espectador, es en ella donde se encuentra por excelencia la identificación ya que el espectador no sólo tiene que asumir el rol de observador, también de sujeto observado.

Otro recurso espacial importante para crear direcciones de lectura en la imagen es el formato. Cuando el ratio es horizontal la lectura de la imagen es más pausada debido a que hay más cantidad de espacio en el recorrido izquierda derecha de la imagen que cuando el ratio es vertical. Ello obedece una vez más a la convención occidental de lectura.

En lo que se refiere al corte temporal, el acto fotográfico corta el tiempo, la cámara guillotina la duración. Nos coloca en una especie de instante vacío, en un agujero en el tiempo. Los cristales de plata se impresionan a la vez en ese "cut". Ese rasgo "...distingue radicalmente la fotografía de la pintura. Allí donde el fotógrafo corta, el pintor compone, allí donde la película recibe la imagen de un solo golpe y en toda su superficie y sin que el operador pueda cambiar nada en el curso del juego, la tela que se pinta sólo puede recibir progresivamente la imagen que se constituye lentamente"⁹. La fotografía parece ser, por definición, negación del tiempo. Lo fija transformando el instante en eternidad. La fotografía, sobre todo, desde que puede suspender el movimiento se beneficia de una fama que se conoce vulgarmente con el término "instantánea". La imagen fija ha tenido evidentemente, una relación privilegiada con la noción de instante, en cuanto que ésta persigue precisamente extraer imaginariamente, del flujo temporal, un punto singular

9. Dubois, Phillipe. *Op.Cit.* pp. 143-159

de duración casi nula. La función de la fotografía es muy diferente: no detiene el movimiento sino que lo recompone; no nos recuerda nuestra experiencia, sino que la complementa¹⁰. Lo que nos enseña no lo hemos visto con toda objetividad, ni siquiera ha existido puesto que el cuerpo, que se nos presenta inmovilizado de ese modo, reta sencillamente las leyes de la gravedad en el mismo momento en que más se preocupa por dominarlas. Es por ello que, para la comprensión del tiempo, cuando éste es abolido, sea necesario recurrir de nuevo a la codificación convencionalizada.

Ya la tradición pictórica desde la Edad Media plantea la cuestión de la relación entre la "captación" de un momento y la "representación" del acontecimiento. En la medida en que evolucionaban las claves pictóricas hacia la analogía con la realidad, más aprisionada se encontraba la pintura entre estas dos exigencias puesto que la representación del instante era más fiel a la necesidad de verosimilitud perceptiva. Esta discrepancia se hace más poderosa a medida que, con la fotografía se desarrollaron los medios de fijación del instante robado del suceso real. "Fue a partir de esta posibilidad de fijación de un instante cualquiera como se advirtió que los pretendidos instantes representados por la pintura habían sido enteramente reconstruidos¹¹". Pero además de poder congelar el instante, la fotografía es capaz de liberar un sentimiento de tiempo de mayor duración: la imagen "contiene" tiempo que es capaz de comunicar al espectador si el dispositivo de presentación es adecuado para ello. Pero para que se libere ese sentimiento de tiempo, es necesario que el espectador participe y añada algo a la imagen. Ese algo es, "...un saber sobre la génesis de la imagen, sobre su modo de producción¹²". Su

10. Hacia 1860, con el descubrimiento de las placas altamente sensibles y obturadores más eficaces, la cámara empezó a registrar sujetos en movimiento en posturas que jamás la percepción humana había experimentado. Puede afirmarse era ya un hecho pero no fue hasta comienzos de los años setenta, cuando pudieron registrarse movimientos más rápidos que escapaban absolutamente a la capacidad visual, cuando la instantánea alcanza su plena madurez. El público quedaba maravillado ante la posibilidad de detener un movimiento con una precisión y definición sin precedentes: *...figuras en plena marcha, figuras a todo correr, figuras cayéndose, figuras ecuestres y vehículos, y todos ellos captados en sus actos sin el menor aspecto de movimiento. He aquí un muchacho que se está cayendo: le vemos lanzarse hacia delante (...) y él se ha quedado completamente inmóvil en el acto mismo de deslizarse hacia el suelo, incapaz de caer más abajo o de volverse a levantar...*

Scharf, Aaron. *Op. Cit.* p. 193

11. Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. p.246

12. Aumont, Jacques. *Op.Cit.* p.172

"archè". En este sentido, la imagen no funciona si el espectador no conoce los mecanismos que el dispositivo pone a su disposición. La fotografía es capaz de atrapar la duración temporal trabajando la velocidad de obturación, en función del tiempo en que la cortinilla esté levantada y, consecuentemente, la película fotográfica se esté impresionando. Desde minutos de impresión hasta décimas de segundo. El resultado, en el primer caso es el de la estela que los referentes dejan tras de sí en la imagen y que dan al espectador la sensación de movimiento. Se observa pues que no es la imagen misma la que incluye el tiempo, sino la imagen en su dispositivo. El "archè" fotográfico.

El conocimiento de las convenciones de representación no es suficiente para analizar el significado de la imagen. El hecho de que la fotografía sea una huella mimética de lo real es más que discutible: si por su génesis automática manifiesta irreductiblemente la existencia del referente, ello no implica a priori que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza deviene no ya de su carácter mimético verídico sino precisamente, de su naturaleza de huella. Y es que, acomodados en el mito de la objetividad, la fotografía no sólo ha permitido el engaño sino que lo ha facilitado.

Varias son los procedimientos para manipular una fotografía en el sentido de modificar su contenido. Los más conocidos son el retoque, el reencuadre y el fotomontaje, que permiten la alteración de la imagen y consecuentemente su significado con un tratamiento a posteriori de laboratorio. De ellos, el collage, práctica de las vanguardias artísticas, aunque no es necesariamente una herramienta de manipulación, incorpora ahora la tecnología digital que hace más difícil intuir el tratamiento de la imagen y su diferencia para con su referente indicial¹³ abriendo un nuevo discurso en torno al compromiso documental cuando en realidad, éste no es nuevo y, muchos maestros de la fotografía realista no tuvieron reparo en incurrir en la manipulación para conseguir algunas de las imágenes más emblemáticas de la historia de la fotografía, sobre todo cuando ciertamente importa mucho más el efecto que la imagen produzca que el propósito que la originó. Para ellos, como

13. *La fotografía se halla inmersa en su propia revolución y sus artífices responden de un modo parecido y previsible. Sólo han evolucionado sus herramientas de trabajo enriqueciendo, en consecuencia, su vocabulario. (...) Son lícitos todos los recursos que la tecnología actual pone a nuestro alcance. Si lo que nos interesa es el contenido, no tenemos nada que reprochar a este razonamiento. Otra cosa sería cuestionar si la fotografía digital es todavía "fotografía".*
Fontcuberta, Joan. *Op. Cit.* pp. 146-147

para los actuales autores inscritos en la práctica digital, sus imágenes no pretenden ya la verdad sino la persuasión: "...la verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, resulta mucho más tangible y, por supuesto, no está reñida con la manipulación. Porque hay que insistir, no existe acto humano que no implique manipulación¹⁴." Si el espectador desconfía del documento fotográfico no es por el moderno retoque digital sino por una creciente conciencia crítica. La fotografía decididamente ha provocado la ruptura con la realidad, esa realidad ausente por lejana que se hacía asequible al espectador. Aquella técnica que revolucionara precisamente por su "inmanipulable" realismo, ha desvirtuado este concepto que ahora adquiere sentido en tanto que opción ideológica y política porque, también el contexto modifica el significado de la imagen al inscribirla en una plataforma institucional que la dota de sentido y, en ocasiones, lo tergiversa¹⁵. Hasta tal punto, que una imagen puede no responder al suceso, el archivo puede ofrecer otra que, bien anclada, ofrece al espectador otra verdad pero semejante persuasión.

Por esta razón, y retomando la cuestión de la mimesis se observa como ésta se desplaza hacia otras consecuencias teóricas que sí se mantienen vigentes levantada la losa de la semejanza analógica que la fotografía ha llevado a costas desde sus orígenes: la fotografía atestigua y designa reproduciendo la singularidad. En palabras de Barthes, "...una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos¹⁶". Encuentra su sentido ante todo en su referente aunque su carga simbólica exceda su peso referencial, aunque sus valores plásticos, sus efectos de composición, etc. la conviertan en mensaje autosuficiente, su valor testimonial sigue primando. En el momento mismo en que observamos una fotografía nos remite a la existencia del objeto del cual procede. La foto pues, necesariamente testimonia, atestiguan-do ontológicamente lo que muestra. Ahora bien, el hecho de que certifique no implica necesariamente que ella misma signifique. Pero aún más, como huella de

14. Fontcuberta, Joan. *Op. Cit.* p. 154

15. Poco después del 18 de julio, Franco concedía una entrevista a ABC. Al finalizar la entrevista, el general dijo al periodista: "Le voy a enseñar a usted unas fotografías de Guernica" El periodista las describió como unos tirajes magníficos, positivados sobre papel satinado, que reproducen las ruinas de una ciudad destruida por la metralla. Dijo Franco "Horrible. A veces las necesidades de una guerra o de una represión pueden conducir a tales horrores. Esta consideración es una de las razones que me han movido a no utilizar estas fotos que me enviaron hace unos días. Porque, fíjese, no son de Guernica.

Fontcuberta, Joan. *Op. Cit.* pp. 141-144

16. Barthes, Roland. *Op. Cit.* p. 34

ese referente nos obliga a posar la mirada sobre él, designándolo. Un referente, por otro lado único porque, si bien la fotografía abre una nueva era por la reproductibilidad de los signos, la unicidad no recae sobre la relación entre signos, sino sobre la relación de cada uno de estos signos con el objeto que denotan. La fotografía entonces es necesariamente singular.

Derivado de esta unicidad singular puede concluirse que la fotografía una vez tomada "muere" porque si su sentido lo encuentra en el referente, éste se desvanece una vez queda apresado en el celuloide muy acertadamente sensibilizado. Ya nunca se podrá tomar ese instante "decisivo" que queda para engrosar los archivos de una Historia, que se escribe en presente desde el nacimiento de la fotografía porque la verdadera inmortalidad y actualización no se encuentra en los referentes que se pudren y corrompen, sino en la imagen fotográfica que nos muestra al vivo, vitaminado e inoxidable por acción de la plata metálica convenientemente fijada. El fotógrafo no sólo *fotografía*, sino que *biografía* para la Historia, no en vano hay quien afirma que "La verdadera vida está en una imagen ficticia, no en el cuerpo real¹⁷".

17. Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1994. p. 24