

Las fotografías de archivo y sus (im)posibilidades al contar la historia

Magdalena Broquetas San Martín¹

Centro de Fotografía de Montevideo / Universidad de la República

La extendida idea de que una imagen vale más que mil palabras encubre al menos dos grandes supuestos que podrían sintetizarse del siguiente modo: las imágenes poseen la capacidad intrínseca de contar y/o explicar, a lo cual se suma su carácter objetivo en tanto prueba indiscutida de lo que ha sido. La también frecuente comparación de las imágenes con “espejos” o “ventanas” que reflejan -cuando no develan- fragmentos del acontecer ratifica esta percepción. Estas impresiones han tenido su correlato en emprendimientos comerciales (como las series fasciculares de historias gráficas en las que las fotografías se ofrecen como representaciones generales del pasado), deslizándose a su vez al campo de la historia académica en el que las imágenes han sido utilizadas mayoritariamente como ilustraciones o “instantáneas” decorativas, insertas en un carril paralelo al de las fuentes documentales. En este sentido, partimos de una escasa o inexistente crítica de los testimonios visuales que, al igual que los textos escritos, plantean problemas específicos y características intrínsecas.

Si a la falta de una cultura visual y de actitud crítica en relación a las imágenes se suma la situación de dispersión, escasa documentación y falta de políticas de conservación de los archivos fotográficos, puede concluirse que el valor documental de las imágenes se reduce de manera considerable. Lourdes Roca y Fernando Aguayo plantean para el caso mexicano algunos de los aspectos más alarmantes en lo que refiere a la situación de los acervos de imágenes, en buena medida extrapolables a la realidad uruguaya. Entre ellos se destaca la incorporación tardía y pro-

1 Licenciada en Ciencias Históricas por la Universidad de la República y Doctora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Investigadora y docente en el Departamento de Historia del Uruguay de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar). Coordinadora del Área de Investigación en el Centro de Fotografía de Montevideo.

blemática de la fotografía a los archivos (a lo que podría agregarse su separación arbitraria de los corpus documentales escritos), las dificultades para su localización, la dispersión de fondos y colecciones sin que existan mecanismos de reintegración y fácil ubicación de los mismos y la falta de personal especializado en catalogación y análisis de archivos audiovisuales o en su conservación preventiva y restauración.²

En suma, muy alejadas de esa supuesta locuacidad, las relaciones entre imágenes técnicas y tiempo pasado (o las posibilidades de conocerlo a través de ellas) son bastante más complejas, ameritan varios recaudos metodológicos y demandan algunos saberes específicos. A través de algunos ejemplos concretos en este artículo se trabajará sobre esa complejidad, con la intención de brindar un panorama muy general sobre las condiciones necesarias para que las fotografías de archivo puedan ser utilizadas como fuentes primarias para la Historia y para el conocimiento más profundo de lo social.

Una primera distinción a través de las categorías de uso: archivos públicos y privados

Procurando cambiar el prisma bajo el cual apreciamos las imágenes fotográficas, como punto de partida consideremos estar ante objetos mudos que requieren de apoyaturas de diversa índole para abrir camino al pasado en ellas representado. Reflexionando sobre este aspecto John Berger afirma que la única evidencia irrefutable ante una fotografía es que lo que estuvo delante del objetivo alguna vez existió, aunque esa imagen por sí misma no nos dice nada sobre el significado de dicha existencia. Es en este sentido que las fotografías pertenecen al pasado puesto que fijan, recortan y aíslan coordenadas espacio-temporales concretas, preservando el aspecto de lo representado pero siendo incapaces de transportar su significado a través del tiempo. Esto responde a la distancia -el abismo dirá Berger- que media entre el momento registrado y el momento de mirar, pautada por la discontinuidad en el tiempo y en el espacio.³

Desde esta perspectiva las fotografías están signadas por una ambigüedad intrínseca que se presta a múltiples y contradictorias interpreta-

2 F. Aguayo y L. Roca, "Imágenes e investigación social. Estudio introductorio", México, Instituto Mora, 2005 [en línea: http://durito.nongnu.org/docs/Aguayo_Roca_2.html]

3 J. Berger y J. Mohr, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 89-91.

ciones, dependiendo del momento y las condiciones de lectura de quien las mira. Así pues, lejos de “hablar” por sí mismas, las fotografías cobran sentido siempre y cuando podamos reconstruir su contexto de producción o, en otras palabras, dependiendo del grado de discontinuidad entre el pasado registrado y el presente del observador. Una primera y sustancial distinción entre las fotografías que se conservan en el ámbito privado y aquellas que, por distintas vías, desembocan en archivos públicos, nos ayudará a comprender mejor la noción de discontinuidad y las variaciones en su intensidad. Veamos dos ejemplos sobre este punto.

*Fotografías íntimas:
el rol del custodio y la multiplicación de significados*

En primer lugar imaginemos que en nuestra pesquisa de archivo nos enfrentamos a la *imagen I** sin datos complementarios, lo cual recrea una posibilidad frecuente en la práctica de los investigadores habituados al trabajo con imágenes. ¿Qué podemos saber de ella y en qué medida una imagen fotográfica en estas condiciones adquiere carácter documental? Según puede deducir un observador occidental, un grupo de jóvenes se retrata en lo que parece ser una ceremonia de casamiento. Esto último se infiere por la vestimenta de la pareja central (en particular el traje de novia) que levanta la copa en señal de celebración. El tono monocromático, junto a cierto desvanecimiento en la imagen, proporcionan algunas pistas sobre la fecha aproximada de toma que parecería ser anterior a la década de 1980, cuando se popularizó la fotografía familiar en color. Los atuendos y el aspecto general de los fotografiados abonan esta hipótesis, aunque no posibilitan un acercamiento hacia una década en concreto. Además desconocemos el lugar en que se realizó la toma, así como las identidades de los retratados y no contamos con ningún indicio para descubrir quién la hizo y por qué motivo. Tras un diagnóstico con tan escasa información particular resulta difícil aprovechar esta fotografía para lograr un acercamiento fidedigno a algún acontecimiento pasado. La lectura de esta imagen sin más pistas que la información gráfica visible arroja un testimonio dudoso e incierto, lo cual limita su capacidad evocadora así como su potencial uso como prueba o documento.

* Por razones editoriales las imágenes reproducidas en este artículo figuran en blanco y negro, lo cual impide reconocer el color y la tonalidad original.



Imagen 1⁴

En suma, a pesar de ser una foto familiar que -de comprobarse nuestras inferencias- registra un acontecimiento privado, su localización aislada en un archivo impide avanzar en la reconstrucción del contexto. Ahora bien, esta situación cambia radicalmente cuando nos enfrentamos a archivos privados que permanecen custodiados por familiares o personas que mantienen algún vínculo con su contenido o bien cuando su permanencia en un archivo público va acompañada de información complementaria que facilita el acceso a su entorno original. Ha llegado entonces el momento de revelar que la *imagen 1* forma parte de un archivo familiar e integra un fondo privado de una institución pública. Veamos a continuación en qué medida las posibilidades de lectura y aprovechamiento cambian sustancialmente. Tal como inferimos al interrogarla inicialmente, esta fotografía es testimonio de un casamiento celebrado a comienzos de la década de 1970: el de Elena Lerena y Alberto Corchs (quinta y sexto de izquierda a derecha), ocurrido en el mes de abril de 1972 en la Iglesia Conventuales en la ciudad de Montevideo.

4 Los datos de archivo de esta fotografía figuran al final del artículo

Tomada por Marcos Caridad Jordán (amigo de la pareja aficionado a la fotografía y compañero de estudios de Alberto), en el momento de su creación esta fotografía capturó un acontecimiento privado, generando una imagen de un rito social ampliamente extendido en la época, destinada a integrar un álbum familiar particular. Sin embargo, un acontecimiento posterior y definitorio en la vida de ambos incidió en su significado original y diversificó los usos posibles. Luego del golpe de Estado del 27 de junio de 1973 se prohibió la actividad política y gremial. En el mes de octubre estalló una bomba en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República por lo cual se responsabilizó a los *Grupos de Acción Unificadora* (GAU), organización en la que militaban Alberto y Elena, quienes, ante el recrudecimiento de la represión estatal, inmediatamente decidieron abandonar el país y radicarse en Buenos Aires, donde en 1974 nació su hijo Alejandro. El 21 de diciembre de 1977 Alberto fue secuestrado en plena calle por un grupo de hombres armados que lo llevaron a su apartamento para esperar la llegada de Elena. Ambos fueron detenidos en centros clandestinos y desde ese entonces permanecen desaparecidos. En el presente esta fotografía forma parte del álbum familiar custodiado por Alejandro quien encuentra en ellas soporte material para elaborar su historia familiar así como sostén simbólico para su propia identidad. Como suele ocurrir con las fotografías de uso privado, en la medida que exista un narrador-transmisor, se desdibuja el abismo al que aludíamos antes entre su creación y el momento en que se mira. En tanto es posible restituir su contexto, la imagen mantiene su sentido original y en simultáneo propicia el recuerdo y contribuye a la construcción de la memoria de un colectivo reducido.

Sin embargo, también las fotografías familiares pueden adquirir carácter documental y constituirse en huellas de interés social, trascendiendo el círculo íntimo y restringido del que provienen. La fotografía del casamiento de Elena y Alberto integra un fondo privado en una institución pública y, junto a otras, conforma un “álbum familiar” (el de Alberto) organizado por su hijo Alejandro ante la posibilidad de la donación.⁵

5 Este corpus pertenece al acervo del Centro de Fotografía de Montevideo y está integrado por una veintena de álbumes de similares características en los que se reconstruye la biografía de otros detenidos desaparecidos. Véase el proyecto “Álbum de familia”: <http://cdf.montevideo.gub.uy/investigacion/35>. La descripción detallada de este fondo puede encontrarse en el “cuadro de clasificación de fondos” del CdF: <http://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/fondoscdf.pdf>

La selección incluyó fotografías representativas de distintos momentos de la vida de sus padres: varias de ellas testimonian ritos socialmente extendidos e hitos en sus biografías; otras muestran a sus protagonistas en contextos familiares o de amistades. En paralelo a esta dimensión, las fotografías son a su vez testimonio de dos historias de vida que adquirieron dimensión pública luego de sus secuestros y desapariciones. Son, por lo tanto, testimonio de las trayectorias vitales de dos militantes de una organización de izquierda que, como otras, fue ilegalizada durante la dictadura durante la cual varios de sus miembros fueron encarcelados o desaparecidos. Por su naturaleza se oponen a la foto de búsqueda en la que el rostro se transforma en símbolo trocando la identidad individual por la de un colectivo homogéneo.⁶

Como resultado de la explosión de octubre de 1973 en la Facultad de Ingeniería, falleció el autor de esta imagen que pasó a ser reivindicado por el movimiento estudiantil como uno de sus mártires, por lo que este hecho azaroso le otorgó una nueva capa de sentido a una fotografía cuyo itinerario fue enriqueciendo su significado original.

*La ambigüedad de las fotografías públicas:
el peligro de la arbitrariedad en los “objetos muertos”*

Las posibilidades de atribuir valor documental a las fotografías concebidas para su utilización pública (archivos de diarios, repositorios de organismos públicos, entre otros) son aún más complejas. Con frecuencia los grandes archivos estatales o de prensa permanecen en depósito, acompañados de escasas o nulas referencias a sus contenidos. Sin una historia particular que devuelva la imagen a su entorno, la fotografía se presta a usos arbitrarios: puede en tal caso contar *cualquier* historia, dis-

6 El uso de fotografías exhibiendo los rostros de las víctimas fue (y continúa siendo) una de las herramientas de denuncia utilizadas por los movimientos sociales opositores a las dictaduras del Cono Sur de América Latina, entre cuyas modalidades represivas figuró la desaparición forzada de personas. Montadas sobre pancartas, estas fotografías en las que se borra toda la información que trasciende al rostro del desaparecido -ya que cada imagen simboliza al colectivo en su conjunto- pasaron a formar parte del corpus de elementos y prácticas de protesta que caracterizaron el accionar de estos movimientos. Sobre los usos de las fotografías de rostros por parte de los movimientos de derechos humanos y la complementariedad de la fotografía familiar véase: M. Broquetas, “Fotografía y desaparecidos. Proyecto álbum de familia”, en: A. Rico (comp.), *Historia reciente. Historia en discusión*, Montevideo, CEIU-FHCE, pp. 121-139.

tinta o incluso opuesta a su significado original. Así pues, separadas de su contexto original, estas fotografías equivalen a “objetos muertos”⁷

Veamos a continuación una serie de imágenes pertenecientes a un fondo compuesto por fotografías producidas por una agencia que trabajó durante los últimos años de la dictadura en Uruguay. En un contexto marcado por una fuerte censura a los medios de comunicación, el colectivo *Camaratres* generó fotografías que interpelaban la imagen oficial de la dictadura con la finalidad de nutrir a la incipiente prensa opositora. Entre los negativos formato treinta y cinco milímetros que componen el archivo de *Camaratres*⁸, figuran once fotogramas que parecen constituir una serie en la que se distinguen efectivos de seguridad en una situación de represión. Los observadores que en su bagaje de conocimientos posean nociones espaciales de la ciudad de Montevideo, reconocerán la Biblioteca Nacional (ubicada en la céntrica avenida montevideana 18 de Julio) como escenario de los hechos. El período en que los fotógrafos de *Camaratres* desarrollaron su actividad (1983-1985), proporciona fechas extremas que contribuyen a la datación de esta serie, aunque al tratarse de fotografía de prensa conviene no descartar la utilización de imágenes de archivo. Ante la falta de anclajes más específicos, esta serie (o cada uno de los fotogramas que la componen) podría testimoniar un acto cualquiera de represión dictatorial, configurando una especie de uso metonímico en el que una imagen alusiva a la práctica de castigos violentos infligidos a la población acaba representando “la represión” como práctica usual en las manifestaciones públicas. Sin embargo, no hay nada más alejado de la generalidad que una fotografía, tomada en un instante, respecto a una situación y de un modo específico.

7 J. Berger, “Usos de la Fotografía”, en: J. Berger, *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, pp. 67-84.

8 El archivo de *Camaratres* pertenece a dos de sus integrantes -Cyro Giambruno y José Luis Sosa- y fue digitalizado parcialmente para una exposición realizada en el Centro de Fotografía en el año 2008.



*Represión de una manifestación
antidictatorial. 4 de junio de 1984.
Agencia: Camaratres.*

En este caso, una vez más, podemos resolver el misterio que rodea a las fotografías en cuestión. La mayor parte de los fotogramas analizados fueron publicados en el diario *Aquí* el 5 de junio de 1984 en calidad de testimonio de la brutal represión ocurrida el día anterior durante una marcha antidictatorial en las inmediaciones de la Universidad de la República. Una de las fotografías, en la que miembros del cuerpo de Granaderos avanzan con vehemencia a pesar de la presencia de una persona caída, fue portada de la edición con el siguiente titular “*La hora de la represión. Marchas pacíficas disueltas a palos*”. También en tapa se anuncia la publicación de “*fotos exclusivas*”, lo cual alude a la inusual aparición en la prensa de la época de este tipo de registros gráficos que, por otra parte, suponían un riesgo para sus autores y editores que, como puede

verse en el ángulo superior izquierdo, venían siendo objeto de frecuentes censuras. En el interior de la publicación, seis de las once fotografías que componen la serie fueron publicadas, levemente reencuadradas, a modo de secuencia centrada en narrar la brutalidad desatada por las fuerzas de seguridad contra un joven manifestante. De este modo, el texto que acompaña la serie enfatiza sobre la crueldad policial lo cual es ratificado por las imágenes seleccionadas. No en vano, entre los pocos fotogramas que no fueron publicados figura la captura de un instante en que un policía apoya su mano en el hombro del joven castigado que se incorpora luego de haber quedado tendido en plena calle. Resulta significativo que en la secuencia de archivo esta imagen preceda a la identificación del fotógrafo por parte del *granadero* fotografiado, que podría haber cambiado su actitud interpelado por la cámara. Sin embargo, no debe dejarse de lado la direccionalidad del mensaje emitido por los editores del diario, en función del cual se realizó una selección de imágenes que ratificara gráficamente el carácter inhumano de la represión policial. Una foto ambigua, en la que la mano sobre el hombro es pasible de ser interpretada como un rasgo humanitario, no tuvo lugar en la secuencia publicada. Desde luego, esta reflexión no apunta a señalar el costado humano de los cuerpos represivos de la dictadura, sino a hacer notar la compleja dialéctica entre la fotografía original (en este caso integrando una secuencia) y el material édito.

Una impresionante secuencia



Una impresionante secuencia tomada frente a la Universidad. El joven cayó en mitad de la avenida. Fue alcatrazado primero por un Granadero, que lo golpeó hasta dejarlo en el piso y luego

por otros, que se sumaron con bastones y puñales. Después se lo llevaron, arrastrándolo, mientras un grito surgía de las gargantas de los presentes. Su cara estaba enangrentada

cuando se lo vio ser subido a uno de los vehículos, y también manaba sangre luego, cuando se lo vio bajar del carro. El joven desconocido, uno de los más afectados, descendió del

carro y pese a sus heridas, pese a la sangre que manaba de su cara y sus manos, levantó ambos brazos y caminó de nuevo hacia la gente haciendo obstinadamente la señal de la victoria.

Detrás, en el lugar donde cayó por primera vez, quedó una mancha borrosa por el continuo pasar de automóviles, camionetas y carros de aulto.



Portada e interior de diario Aquí, 5 de junio de 1984.

A su vez, la descontextualización y el uso arbitrario de las imágenes suelen ser características inherentes de las historias gráficas, nombre que alude a las series fasciculares ilustradas, construidas a modo de crónicas y compuestas por gran cantidad de imágenes, por lo general concebidas como emprendimientos comerciales desarrollados al margen de los centros de producción de conocimiento histórico e investigación. En ellas la función de las imágenes consiste en ilustrar textos que han sido escritos

al margen de sus contenidos. En este sentido, el historiador John Mraz ha señalado que las historias gráficas “muestran poco respeto por lo que las fotos podrían decirnos del pasado”.⁹ Un ejemplo tomado de las “*Mil fotos olvidadas de El País*” confirma esta tendencia a nivel local. De acuerdo a una estructura en la que se presentan los grandes hitos políticos, sociales y culturales del Uruguay del siglo XX, el apartado dedicado a “*Luis Batlle y los colegiados colorados*” está compuesto por dos columnas de texto que contienen información biográfica sobre el político colorado y una fotografía. En ella el entonces Presidente Luis Batlle se encuentra en una lujosa mesa, ataviado con la banda presidencial, participando de un banquete y acompañado por comensales desconocidos. El breve texto que funciona como pie de imagen informa que se trata de “*Luis Batlle en una cena de gala*” y agrega:

El Presidente en una elegante cena diplomática en el Palacio Taranco, sentado junto a una dama peruana. La guerra de Corea permitió al Uruguay vivir un último momento de expansión, pero acabada la misma comenzaron a experimentarse las consecuencias de una crisis económica que en pocos años multiplicó el costo de vida y llevó al estancamiento de la producción nacional, por lo que debieron aplicarse economía de gastos que en tiempos de esta foto todavía no se apreciaban¹⁰

De acuerdo a estos datos nada podemos saber sobre la identidad de los retratados, así como el motivo y la fecha de la foto que representa “una” de las tantas “cenas diplomáticas” ofrecidas por la Presidencia, en este caso en el Palacio Taranco. Como es usual en las historias gráficas, tampoco aquí se proporciona información sobre el autor o el fondo del que procede esta fotografía. Y tampoco debe pasar desapercibido el efecto generado al volver a mirar la foto, ya que la ostentación lujosa de la escena contrasta con el centro de atención del texto que es la mención a la crisis económica del período.

9 J. Mraz, “¿Fotohistoria o historia gráfica?. El pasado mexicano en fotografía”, *Cuicuilco*, vol 14, Núm. 41, septiembre-diciembre 2007, Escuela Nacional de México, México, p. 27.

10 *Mil fotos rescatadas del olvido*, tomo VI, Montevideo, El País, 2008, pp. 6-7

tintos a los de otras manifestaciones iconográficas. En este sentido, una valoración rigurosa de sus contenidos debería partir de la contemplación de los siguientes aspectos: las técnicas fotográficas que dieron origen a las imágenes, el contexto de creación de las mismas, sus usos de época y sus posibles relaciones con textos lingüísticos u otras imágenes.

La dimensión técnica

Desde la aparición de los primeros procedimientos comerciales en 1839, fueron muchas las técnicas fotográficas desarrolladas en lo que se transformó en una búsqueda científica a la vez que un negocio que se extendía a numerosos ámbitos de la vida humana. Sin embargo, tan solo unos pocos procesos se consolidaron comercialmente y de ellos deriva la mayor parte de la producción fotográfica conservada en los archivos.¹¹ En la medida que cada proceso fotográfico incide en la apariencia visual de las imágenes y aporta información sobre las condiciones en que fue realizada, esta es una de las primeras particularidades a desentrañar si se emplea una fotografía en tanto fuente documental.¹²

En su estudio sobre la fotografía como recurso didáctico para la Historia, Gerardo Kurz ha sintetizado el carácter indisociable de la imagen y el proceso que le dio origen aludiendo al “binomio constituido por el contenido y el continente”.¹³ Retomando estas expresiones digamos que la valoración adecuada del continente en cuanto a sus posibilidades y limitaciones, evitará juicios anacrónicos o interpretaciones equivocadas en relación a su contenido. A modo de ejemplo, pensemos que el descono-

11 Sobre los primeros procesos fotográficos y su llegada a Uruguay véase: C. Von Sanden, “Una nueva tecnología, un nuevo negocio, un nuevo arte. Llegada del daguerrotipo a Montevideo y su primera década en Uruguay. 1840-1851”, en: M. Broquetas, *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones Cdf, 2011, pp. 18-39.

12 El análisis documental de fotografías constituye hoy en día un campo complejo que involucra saberes de diversas disciplinas. En este artículo, dirigido a un público amplio, se mencionan solo algunos aspectos de la crítica externa e interna. Por panoramas detallados véase: F. Del Valle Gastaminza, “Dimensión documental de la fotografía”, Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social, México D. F., Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2002 [en línea: <http://www.fcif.net/estetica/dimensionfotografia.htm>] y P. Amador, “La imagen fotográfica y su lectura”, en: P. Amador, J. Robledano, R. Ruiz (eds.), *Segundas Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Editorial Archiviana, 2004, pp. 225-239.

13 G. Kurtz, *La fotografía: recurso didáctico para la Historia. Desarrollo, entendimiento y práctica*, Cuadernos de Ciencias Sociales de Andorra, Consejería de Educación de la Embajada de España en el Principado de Andorra, 1994, p. 19.

cimiento de una característica fundamental del daguerrotipo (primer proceso fotográfico comercializado) como lo es la incapacidad para registrar el movimiento debido a los largos tiempos de exposición requeridos para la formación de la imagen dentro de la cámara oscura, podría inducir a afirmaciones erradas en relación al contenido gráfico observado. Aunque en una proporción mucho menor, la ausencia de instantaneidad fue una constante hasta el último cuarto del siglo XIX, cuando se expandió el uso de negativos más sensibles, capaces de capturar el movimiento en milésimas de segundo.

En archivos con escasa información el discernimiento de la apariencia externa de los procesos fotográficos más comunes contribuirá a la datación de las imágenes y a generar una alerta en el uso de reproducciones. Ante la observación de la *imagen 2* sin conocimiento de los procesos fotográficos, podría pensarse que se trata de una fotografía de época tomada en el espacio actualmente ocupado por la Plaza Cagancha, donde en 1867 se construyó la Columna de la Paz. No obstante, para un conocedor de los principales procesos, la tonalidad de esta copia fotográfica revela una antigüedad mucho menor. Contendida en un papel de gelatina y plata por revelado, empleado en Uruguay recién en las primeras décadas del siglo XX, la fotografía en cuestión es una reproducción posterior. Esta distinción importa puesto que cambia el foco de interés: no es el objeto el que nos permitirá despejar incógnitas, aunque la imagen transporta en el tiempo la apariencia de un lugar emblemático en el centro de Montevideo.



[Imagen 2] Plaza Cagancha antes de iniciarse la construcción de la “Columna de la Paz”. Año 1865. Reproducción posterior. (Foto 23B/ Centro de Fotografía de Montevideo).

Intencionalidad y punto de vista

Al hecho de que la técnica incide históricamente en las posibilidades de representación debe sumarse que el producto final es también resultado de ciertas convenciones e intencionalidades asociadas a los diferentes usos de las imágenes y a aspectos del orden de lo simbólico y las mentalidades. Un buen ejemplo de esta yuxtaposición puede encontrarse en la fotografía de guerra decimonónica, un campo en el que se entremezclan las limitaciones de la técnica con la finalidad política de los registros. La Guerra de Crimea, uno de los primeros episodios bélicos fotografiados, ha quedado representada en las imágenes realizadas por Roger Fenton como un friso de la vida cotidiana al margen de los campos de batalla, compuesto por fotos dirigidas y en las que los retratados posan simulando desarrollar actividades rutinarias. Durante los meses en que transcurrió su trabajo, Fenton fotografió el entorno y la vida cotidiana de los oficiales y la tropa al aire libre, excluyendo del registro las escenas de combate y las

consecuencias trágicas que traía consigo la guerra.¹⁴ En gran medida, estas ausencias respondieron a limitaciones tecnológicas, dado que, además de voluminosas y pesadas cámaras, en la época se utilizaban negativos de vidrio al colodión húmedo, una técnica que requería la sensibilización artesanal de las placas en el momento previo a la toma y su inmediato revelado. No obstante lo cual, el tipo de registro se debió fundamentalmente a las condicionantes políticas y comerciales que rodeaban dicha empresa.¹⁵ Fenton tenía instrucciones precisas del Ministerio de Guerra en cuanto a evitar las fotografías de soldados muertos, mutilados o enfermos y contaba con el apoyo financiero de una firma que tenía interés en vender sus fotos siempre y cuando estas diesen una imagen favorable de la participación británica en el conflicto. A propósito de esta restricción suele decirse que las de la Guerra de Crimea son imágenes censuradas de antemano.

El primer reportaje fotográfico bélico de América del Sur fue el de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), en la que Uruguay, Brasil y Argentina invadieron Paraguay. Animados por el éxito comercial logrado meses antes a través de la venta de imágenes que registraban la destrucción edilicia de la ciudad de Paysandú luego de ser bombardeada por el ejército brasileño en diciembre de 1864, los dueños del estudio fotográfico *Bate y Ca.* gestionaron la aprobación del gobierno uruguayo para enviar un fotógrafo a la zona en guerra. Las imágenes realizadas por el fotógrafo comisionado Javier López, que entre junio y setiembre de 1866 realizó dos viajes a Paraguay, representan, en clave análoga a las de Fenton, a los jefes militares de las fuerzas aliadas y los soldados durante su tiempo libre. A su vez, el registro comprende campamentos, paisajes y retratos de las poblaciones indígenas y los prisioneros paraguayos, así como los cadáveres de sus combatientes.¹⁶ Presentadas como registros

14 Por un panorama de la fotografía de guerra en el siglo XIX véase: el apartado “War and photography” en: M. Warner Marien, *Photography: a culture history*, Laurence King publishing, 2006, pp. 46-49 y H. Pérez Gallardo, “El reportaje gráfico”, en: M.L. Sougez, *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006.

15 Un punto de vista diferente puede encontrarse en la cobertura fotográfica de la guerra de secesión estadounidense, realizada pocos años después de la de Crimea (1861-1865). En esa oportunidad no fue el gobierno el que envió comisionados a registrar la guerra -con las condicionantes mencionadas- sino que se trató de un emprendimiento privado, con fines comerciales, que no ocultó las desastrosas consecuencias del conflicto.

16 M. Bruno, “Fotografía militar. Guerra e identidad a través de las imágenes. 1865-1910”, en: M. Broquetas, *Fotografía en Uruguay ...*, op. cit., pp. 72-81.

objetivos, las imágenes de *Bate y Ca.*, constituyeron el soporte visual de un discurso heroico sobre la participación oriental en el conflicto. Estas consideraciones nos recuerdan que el uso de una imagen como fuente de información debe abordar, en primer lugar, el estudio del objetivo por el que fue creada por su autor, sin descuidar que con frecuencia la clave para su interpretación radica no tanto en las elecciones de su creador, sino en los propósitos de quien la encargó.

Las imágenes como reflejos

Los usos de época de las imágenes nos remiten, a su vez, a las convenciones en la representación. Al margen de la condicionante técnica, estas normas tácitas han ido variando históricamente en función de cuestiones culturales e ideológicas determinantes en la condición social y la visión del mundo de los sujetos fotografiados. Esto queda en evidencia a través de los retratos fotográficos que, lejos de ser “espejos” de las cualidades físicas o el carácter del retratado, devienen “reflejos” de los valores, las aspiraciones sociales y las mentalidades dominantes.¹⁷ Por lo tanto, al igual que en la fotografía de guerra, al examinar retratos fotográficos debería evitarse la “tentación de realismo” que suele invadir al observador desprevenido.¹⁸ Asimismo, en lo que refiere al retrato decimonónico, conviene tener presente la herencia de las convenciones del género pictórico puesto que, debido al carácter pre-industrial de las primeras dos décadas, exigía profesionales con competencias específicas, entre los que figuraban artistas, miniaturistas y retratistas al óleo que incursionaban en esta novedosa forma de representación.¹⁹ A través de un nuevo ejemplo y del análisis por capas descubriremos datos que *a priori* podrían pasar

17 Las nociones de “espejo” y “reflejo” son empleadas por Peter Burke para referirse a las fuentes visuales en general. Cfr. P. Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 37.

18 Ibidem, p. 25.

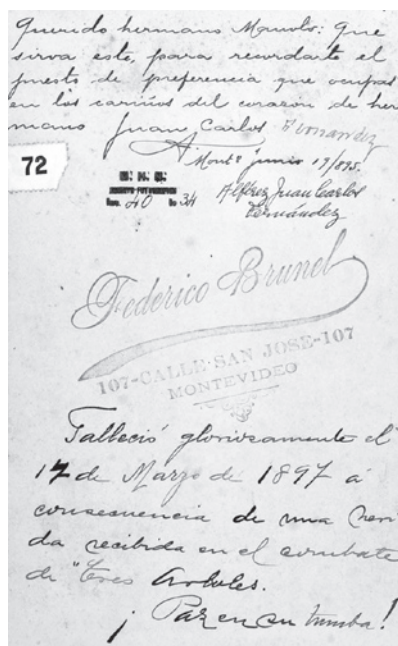
19 Por un panorama sobre los orígenes del retrato fotográfico y sus desarrollos durante el siglo XIX y primeros años del XX, véase: M. García Felguera, “Expansión y profesionalización”, en: M. Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 69-113; A. Roullié, “La expansión de la fotografía”, en: J.C. Lemagny y A. Roullié (dirs.) *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 28-51; J. Sagne, “Al kind of portraits. The photographer’s Studio”, en: M. Frizot (ed.) *A new history of photography*, Köln, Könemann, 1998, pp. 102-129 y G. Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, pp. 29-35.

desapercibidos, procurando siempre potenciar el uso de las imágenes en la investigación social.

El aspecto externo y la pose del retratado de la *imagen 3* se asemeja a otros cientos de retratos sobre papel que, al igual que este, integran el acervo fotográfico del *Museo Histórico Nacional* (según indican las marcas institucionales), compuesto mayoritariamente por imágenes del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX. Aunque el dorso de la fotografía arroja información sobre el retratado y la fecha de realización, veamos en primer lugar qué elementos podrían darnos pistas para la datación y la interpretación de su contenido. Algunos indicios derivados de la crítica externa (o análisis del “continente”) -como el tipo de papel muy fino, montado sobre un soporte secundario de cartón y la tonalidad marrón- permiten inscribir la fotografía-objeto en el universo de representaciones del siglo XIX o primeros años del XX. Esta suposición cobra fuerza si recordamos las características generales y fechas extremas del acervo que integra.



[Imagen 3] Juan Carlos Fernández.
19 de junio de 1895.



(Caja 40 - foto 34/ Museo Histórico Nacional).

Aún sin datos concretos, el contenido remite a una práctica social muy extendida desde los primeros tiempos de la fotografía -la del retrato fotográfico- y a una estética vigente hasta comienzos del siglo XX, caracterizada por el predominio de la pose y el uso de elementos de utilería. Siguiendo el patrón dominante en la producción fotográfica decimonónica, en la que son escasas las representaciones en espacios abiertos, se trata de una fotografía de estudio dotada de elementos escenográficos. Estas composiciones comenzaron a ser frecuentes a partir de la década de 1860, aunque no fue hasta el decenio siguiente cuando los estudios fotográficos se transformaron en establecimientos amplios, distribuidos en varias piezas y bien pertrechados de objetos y decorados que reproducían ambientaciones arquetípicas, en las que se adoptaban criterios estéticos derivados de las tendencias en boga en el campo pictórico.²⁰ Este tipo de estudios acompañó el proceso de popularización de la fotografía que, aunque no comprendía a los sectores sociales más bajos, por primera vez en su corta historia trascendía el carácter de objeto de lujo, demandado exclusivamente por las clases altas.

Los primeros procesos fotográficos como el daguerrotipo o el ambrotipo, habían generado imágenes únicas, en soportes costosos (metal y vidrio), encerradas en delicados estuches o marcos y en las que el foco apuntaba al rostro del retratado, lo cual las emparentaba con la miniatura pintada.²¹ Esto cambió a partir de la adopción comercial de los procesos negativo-positivo (que posibilitaba la obtención de muchas copias a par-

20 Sobre los desarrollos del retrato fotográfico decimonónico en Uruguay véase: M. Broquetas, “El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX. Negocio y medio de autorepresentación social. 1840-1990”, en: M. Broquetas, *Fotografía en Uruguay ...*, op. cit., pp. 40-68.

21 Desde 1824 Louis Jacques Mandé Daguerre (escenógrafo, pintor, conocido por haber decorado la Ópera de París) venía desarrollando investigaciones sobre procedimientos fotográficos. En 1829 se asoció con Joseph-Nicéphore Niépce, quien ya había logrado captar en una placa de metal imágenes producidas por la cámara oscura. Fallecido Niépce en 1833, Daguerre continuó investigando y perfeccionando la técnica, hasta que en 1838 anunció públicamente que había descubierto cómo fijar esas imágenes de manera definitiva. Este nuevo procedimiento, bautizado por su autor con el nombre de “daguerrotipo”, dio como resultado imágenes únicas sobre placas de cobre pulidas con plata -a las que se sometía a la acción de vapores de yodo antes de ser expuesta a la luz- que presentaban gran nitidez y muy buena definición. En la década de 1850 surgió una nueva técnica llamada “ambrotipia”. En apariencia y presentación los ambrotipos se asemejaban a los daguerrotipos, aunque los primeros se realizaban sobre vidrio y a partir del principio del colodión húmedo, presentando un costo más reducido. El daguerrotipo llegó a Uruguay en 1840 y el ambrotipo tres lustros más tarde, en 1856.

tir de un negativo original) y la generalización del uso del papel como soporte de las copias. Como suele ocurrir con las novedades técnicas, estos cambios incidieron directamente en el público objetivo y en las costumbres de fotógrafos y retratados. Así, los retratos de esta segunda época se distinguen por presentar composiciones estereotipadas en las que los individuos eran retratados de cuerpo entero, posando en función de su condición social u otras marcas de identidad. Estas representaciones otorgaban especial importancia a los símbolos externos constitutivos del universo burgués, en desmedro de los rasgos individuales de los sujetos fotografiados. Sobre este aspecto cabe puntualizar que no solo se perdió la cercanía del rostro, sino que se instauró de manera predominante el uso del retoque con el objetivo de homogeneizar y “embellecer”, de acuerdo al gusto de la época, a los retratados. En suma, las decisiones estrictamente fotográficas (como el encuadre, empleo de la luz, profundidad de campo), así como el empleo de objetos simbólicos, telones pintados y otros elementos escenográficos apuntaban a la creación de un retrato funcional al imaginario de los sectores que lo demandaban.

En el ejemplo comentado, la información contenida en el dorso de la fotografía permite avanzar en su contextualización. En ella se superponen textos y temporalidades diversas a partir de las cuales es posible acceder a los contenidos específicos y profundizar sobre las funciones sociales de este tipo de representaciones. Como prueba de afecto, Juan Carlos Fernández obsequió esta fotografía a su hermano Manolo, el 19 de junio de 1895, en Montevideo, inmortalizado con atuendo y escenografía militar por el estudio de Federico Brunel. El intercambio y la entrega de fotografías como prenda de cariño o amistad, fue otro de los usos más extendidos de los retratos fotográficos desde los últimos años del siglo XIX, que se potenciaría aún más con el boom de las postales. Así, esta imagen, testimonio de una vida y emblema de afecto, reproduce un tipo de uso personal y privado que se superponía al de la fotografía como símbolo de estatus.

Sin embargo, las fotografías suelen recorrer caminos inciertos y, como ocurre a menudo, el significado de esta imagen-objeto excede el valor que pueda tener un intercambio fraternal. Haciendo las veces de muro abierto, dos años más tarde, esta misma fotografía actuó como soporte material del duelo transitado por su dueño ante la pérdida del hermano, muerto en la guerra civil. Depositaria de sentimientos íntimos, adquiere

a su vez una dimensión conmemorativa que evoca el carácter glorioso de esa muerte ocurrida a causa de “*una herida recibida en el combate de Tres Árboles*”.

Equiparando las fotografías con el universo más general de representaciones iconográficas, Peter Burke sostiene que “a cierto nivel, las imágenes son una fuente poco fiable, un espejo deformante”. No obstante, “compensan esa desventaja proporcionando buenos testimonios a otro nivel, de modo que el historiador puede convertir ese defecto en una virtud”.²² Esto ha quedado demostrado a través de la decodificación de información oculta en un retrato considerado en tanto fuente privilegiada para el estudio de las transformaciones en los valores sociales y en las mentalidades dominantes. Como hemos visto, la reposición del contexto original -lo cual supone una operación de historización de la fotografía-objeto- y la lectura entrelíneas de sus temas posibilitan incursiones más complejas en los contenidos de las fotografías, volviéndolas herramientas con sentido y valor en el amplio universo de los archivos.

BIBLIOGRAFÍA

- ROUILLÉ, André, “La expansión de la fotografía”, en LEMAGNY, Jean Claude, ROUILLÉ, André (dirs.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 28-51
- AGUAYO, Fernando, ROCA, “Imágenes e investigación social. Estudio introductorio”, México, Instituto Mora, 2005 [en línea: http://durito.nongnu.org/docs/Aguayo_Roca_2.html]
- AMADOR, Pilar, “La imagen fotográfica y su lectura”, en AMADOR, Pilar, ROBLEDANO, Jesús, RUIZ, Rosario (eds.), *Segundas Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Editorial Archiviana, 2004, pp. 225-239.
- BERGER, John, *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998.
- BERGER, John, MOHR, Jean, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- BROQUETAS, Magdalena, “El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX. Negocio y medio de autorepresentación social. 1840-1990”, en BROQUETAS, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones CMDF, 2011, pp. 40-69.
- BROQUETAS, Magdalena, “Fotografía y desaparecidos. Proyecto álbum de familia”, en RICO Álvaro (comp.), *Historia reciente. Historia en discusión*, Montevideo, CEIU-FHCE, pp. 121-139.

22 P. Burke, op. cit., p. 38