

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

# La fotografía: un modo de visualizar la historia.

Niedermaier, Alejandra.

Cita:

Niedermaier, Alejandra (2009). *La fotografía: un modo de visualizar la historia*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1006>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **“La fotografía: un modo de visualizar la historia”**

Alejandra Niedermaier

**“La fotografía levanta una parte del telón negro que el olvido arroja sobre el pasado de las cosas”.**  
Robert Demachy<sup>1</sup>

### **Introducción**

La fotografía posibilita la realización de un proceso hermenéutico de lo perceptible al tornar visible el instante pasado y su resplandor. Se trata de una variable que une lo disperso y lo discontinuo y, por tanto, viabiliza la comprensión de la estructura que subyace en distintos acontecimientos.

En virtud de que estos textos visuales reflejan una construcción simbólica de sentido que produce un imaginario de prácticas sociales, políticas y culturales, se tomará, a modo de caso, el entramado visual en torno al Centenario.

Asimismo, se considerarán aspectos provenientes de la propia historia del medio y se adentrará también en particularidades inherentes a la memoria.

La fotografía es un dispositivo ideal para cepillar a contrapelo la historia tal como propone Walter Benjamin. Para poder desentrañar en todas sus dimensiones las posibilidades que estas estampas impregnadas en haluros de plata brindan, se hará hincapié, también, en la necesidad de construir una interrelación entre distintas prácticas de estudio e interpretación que contribuyan a su inteligibilidad.

### **Del orden de la memoria**

La mitología griega narra que Mnemosine, como madre de las nueve musas que patrocinan las artes y las ciencias, es la poseedora de la memoria. Una memoria que fluye en las cercanías de la fuente del olvido representada por la diosa Lete, ligada a Morfeo y a Hipnos, dioses del sueño y de la hipnosis. La fotografía se conforma así como una aliada de Mnemosine. En este mismo sentido, el museo aparece como morada de lo que Mnemosine recuerda y concibe.

Por otra parte, en *Por el camino de Swann*, primer tomo de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, la evocación infantil epifánica del protagonista, al tomar un té acompañado por una magdalena, se ha convertido en un mito. El recuerdo de su infancia y de sus veranos en Combray

---

<sup>1</sup> Robert Demachy (1859-1938) banquero, pintor y fotógrafo. Considerado uno de los mayores exponentes del pictorialismo francés, publicó, además, varios textos: *Photo aquatint*, *The gum bichromate process* y, en 1906, *Les procédés d'art en Photographie*.

regresan a través de los pedacitos de magdalena, humedecidos en té, que él come. Así, este episodio contiene, en su totalidad, la teoría proustiana sobre el espacio, el tiempo y la memoria, ya que su estilo se basa en la voluntad del autor de abarcar la realidad en todas sus dimensiones, adentrándose en distinguir la memoria voluntaria de la involuntaria. En este sentido, Proust interesado justamente por el carácter evocador del lenguaje fotográfico, al ver imágenes de su abuela opina:

El gran hecho que debemos reconocer no es que las fotografías (...) tratan de hacernos creer que ella todavía está aquí, sino que sucede lo contrario, lo que debemos recordar es que ella ya no vive.<sup>2</sup>

El arte es, de esta forma, para Proust “el medio de liberar esa parte incomunicable de nosotros mismos”.<sup>3</sup>

Por su parte, Roland Barthes acuerda con Proust, al plantear que a través de la fotografía se activa una simultánea y extraña percepción del aquí y del allá, del entonces y del ahora que conlleva a una melancolía caracterizada en sus textos como “esto ha sido”.<sup>4</sup>

Giles Deleuze y Felix Guattari distinguen una memoria corta y una larga. Consideran que la memoria larga (que es la que nos interesa en este caso) es “arborescente” y que se manifiesta a través de signos indiciales como el calco y la foto.<sup>5</sup> De este tipo de sistema se desprende que la significación que posee una fotografía convoca y organiza la memoria. La fotografía como huella de un suceso ocurrido adquiere un valor de testigo (el “yo estuve aquí”<sup>6</sup> del fotógrafo y de lo fotografiado) y, a su vez, de símbolo. Varios ejemplos dan cuenta de ello, incluso desde la literatura, como el personaje de *La máquina del tiempo* del escritor Herbert Georg Wells publicada en 1895 que se queja en estos términos de su imposibilidad de documentar su fantástico viaje al futuro: “Si tan sólo me hubiese acordado de mi Kodak”<sup>7</sup>

Pierre Nora realiza una distinción pero, a su vez, integra los conceptos de memoria e historia, en la medida que la historia es producto de un relato que surge de la memoria.<sup>8</sup> La memoria se torna, entonces, un elemento constituyente de la identidad de una sociedad. Por ello, la fotografía, que desde su aparición se instaura como representación de identidades, resulta un verdadero “operador de

---

<sup>2</sup> Brassai, *Proust in the power of photography*, The University Chicago Press, 2001 (*Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997), traducción de la autora.

<sup>3</sup> Brassai, *ibid*

<sup>4</sup> *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

<sup>5</sup> Deleuze Giles, Guattari Félix, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1996, pp. 21

<sup>6</sup> Se hace referencia aquí a la inscripción que Jan Van Eyck (1390-1441) introduce en su pintura “El matrimonio Arnolfini”, 1434 (National Gallery).

<sup>7</sup> En 1888, George Eastman lanza al mercado cámaras diseñadas para la esfera privada. De este modo, la fotografía ingresa al ámbito de los aficionados. Surge como lema de la marca Kodak la famosa frase “Ud. apriete el botón, nosotros haremos el resto”.

<sup>8</sup> Corradini Luisa, “No hay que confundir memoria con historia”, Entrevista en *La Nación* del 15 de marzo de 2006.

inscripción”<sup>9</sup> que contribuye al proceso de sedimentación de la memoria colectiva. Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía* señala que sólo a través de este lenguaje podemos percibir el “inconsciente óptico” del mismo modo que gracias al psicoanálisis estamos en condiciones de percibir el “inconsciente pulsional”.<sup>10</sup> Podemos inferir entonces, que el estudio histórico de la imagen fotográfica forma parte del estudio de la historia social y cultural. En virtud de que la memoria se apoya en discursos con valor de verdad (valor que conlleva el lenguaje fotográfico desde su nacimiento y que, a pesar de diferentes simulacros, sigue manteniendo) las imágenes imprimen efectos de verdad.<sup>11</sup>

Muchos pensadores de distintas generaciones tales como el ya mencionado Walter Benjamin, John Berger y Georges Didi Huberman reconocen en la fotografía la cualidad de convocar a la historia, a la memoria pero, al mismo tiempo, su capacidad de anidar el futuro. Las categorías de espacio y de tiempo, atributos inherentes al lenguaje que nos ocupa, conforman, tal como lo expresara Immanuel Kant, la estructura espacio/tiempo en el pensamiento humano para relacionarse con el mundo y se convierten, de este modo, en componentes de la memoria.

Una memoria que contribuye a elaborar una nueva mirada sobre el devenir.

### **Continente y contenido**

En virtud de que la fotografía se despliega tanto por dentro como por fuera de búsquedas artísticas, ésta conlleva, a través del tiempo, una especificidad histórica y cultural notable. Los diferentes campos de aplicación transitados aportan una historicidad que posibilita la comprensión de este lenguaje y facilita su deconstrucción en diferentes textos visuales. Cuando estos campos comenzaron a ser estudiados, los contenidos y los usos sociales de las imágenes pasaron a ser objeto de análisis.

La fotografía no pertenece a un espacio cultural único. Surge así la interrogación sobre si la fotografía de autor puede convertirse en un elemento de estudio de la historia. Walter Benjamin se interesa por el contenido de verdad de una obra de arte. En su texto *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* reconoce las imágenes de Eugene Atget como el inicio en el cual "las placas fotográficas comienzan a convertirse en pruebas del proceso histórico."<sup>12</sup> Esto alude a la

---

<sup>9</sup> Dubois Philippe, “Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general” en *Video, Cine, Godard*, Libros del Rojas, UBA, 2000, pp. 18

<sup>10</sup> Benjamin Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2007, pp. 187.

<sup>11</sup> Se volverá sobre esta particularidad en el apartado “Manifestación simbólica”.

<sup>12</sup> Benjamin Walter, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *op.cit.*, pp. 160.

propia historia del medio y a la circulación de las primeras imágenes, tanto a nivel internacional, como latinoamericano y nacional.

Con lo expresado surge la interrogación sobre si la imagen resulta continente o contenido de la memoria. Nos inclinamos a pensar que se ocupa de ambas facetas. En algunos casos, la imagen es conformadora de la memoria, en otros, la memoria está repleta de ella. Veamos algunos ejemplos:

En los años de constitución de las naciones latinoamericanas, los fotógrafos viajeros, de paso o inmigrantes a estos países, pudieron aunar (muchos de ellos en álbumes) el paisaje con la percepción de la marcha, del andar y el desandar por la vastedad. Convirtieron el territorio en un lugar de proyección, en un lugar de representación.

En este mismo sentido, el retrato, que es un signo de variada finalidad, comprende desde la descripción de un individuo hasta su inscripción en una deseada identidad social, pasando por muchas variables intermedias. Es decir, el retrato navega entre las esferas pública y privada conformando la historia colectiva e individual. Por otra parte, a pesar de que el contenido aparente de los distintos retratos de diversas ciudades nos parezca similar, no debemos olvidar que el significado, para cada ciudad, era una forma de autoreconocimiento y pertenencia. La vida de un pueblo o de una ciudad, además de sus atributos urbanos y geográficos, es la suma de las relaciones personales y del entramado social que lo vincula con el mundo. La sumatoria de cada uno de los retratos otorga un retrato comunal.

A través de los retratos se observa un traslado metonímico del deseo de compartir una imagen de crecimiento pujante entre las naciones nacientes.

Junto a un claro pensamiento positivista, ideario que atraviesa las distintas manifestaciones de la época, el pintor Eduardo Schiaffino sintetiza en una nota para el diario *La Nación* los elementos que se encuentran en toda expresión artística:

(...) La voluntad y el gusto más inveterado por el exotismo en arte no bastan a anular la influencia del medio, emancipar el tiempo, ni suprimir el espacio.<sup>13</sup>

Los textos visuales, incluyendo los que conllevan intención artística, contienen un "*Ethos cultural*"<sup>14</sup> que convoca a su interpretación y ayuda a la profundización de ésta última. Forman parte, por ello, de los documentos que permiten reconocer una época.

---

<sup>13</sup> Schiaffino Eduardo, "Cuestiones de arte. Réplica a Rafael Obligado" *La Nación*, el 29 de julio de 1884, pp.1

<sup>14</sup> Eduardo Grüner alude a que la estética de un texto artístico está impregnado de la ética y la política de su momento histórico en la Introducción de *Michel Foucault: Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, pp. 11

En algunos casos encontramos un efecto evocador, una activación intertextual traducida en imágenes alegóricas que provocan un efecto mnemotécnico. Nuestro interés está centrado en ambas: alegóricas y simbólicas. La diferencia entre unas y otras la explica Umberto Eco:

(...) La alegoría hace referencia a escenarios, a elementos intertextuales que ya conocemos. El modo simbólico, en cambio, pone en juego algo que todavía no había sido codificado.<sup>15</sup>

A lo largo de la historia de la fotografía documental encontramos muchos ejemplos de intertextualidad, entre los más conocidos: la foto de Eugene Smith<sup>16</sup> de la niña que sufre los efectos de la contaminación registrada en Minamata, Japón y que nos recuerda a la Piedad de Miguel Angel como así, también, la fotos de Freddy Alborta<sup>17</sup>, documentando la muerte del Che Guevarra que nos evocan al Cristo Muerto de Mantegna y a La lección de Anatomía del doctor Nicolaes Tulp de Rembrandt. De algún modo, los procesos de alegorización no sólo no permiten el olvido sino que también reinstalan, en el presente, temas que son permanentemente recurrentes en la sociedad. Es así como la creación y la constante renovación de los recuerdos se convierten en elementos de conservación de la memoria colectiva.

### **Manifestación simbólica**

Ignacio de Loyola en el manual *Ejercicios espirituales*<sup>18</sup> apoya sus instrucciones en la elaboración de imágenes entendiéndolas como un puente entre la religión y los fieles, un lugar donde poder visualizar metafóricamente el ejercicio de la espiritualidad. La Iglesia utilizaba imágenes dadas como recurso didáctico, por ejemplo, en los tímpanos de las iglesias e incluso atravesó un período de profundo debate acerca de la representación en estampas. Loyola, sin embargo, apelaba a una proyección imaginada por los fieles.

La construcción de un imaginario, ya sea a partir de una imagen real o vislumbrada continúa a través de los años y con diversas formas:

En el contemporáneo análisis acerca de la intervención israelí en la franja de Gaza, Osvaldo Bayer hace referencia a una foto histórica del siguiente modo:

Me acuerdo de una foto cuando en Buenos Aires se constituyó la Liga Patriótica Argentina: están allí el diputado radical Manuel Carlés, el almirante Domec García, el perito Moreno y monseñor De Andrea.<sup>19</sup>

La foto data de 90 años atrás.

---

<sup>15</sup> Eco Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1995

<sup>16</sup> Eugene Smith (1918-1978), Año de la toma: ca. 1972

<sup>17</sup> Freddy Alborta (1932-2005) Toma: 8 de octubre de 1967

Por su parte, David Viñas escribió sobre una fotografía donde aparece José Ingenieros:

Roca mira fijamente hacia delante en un gesto leporino fatigado y ecuánime, un poco más abajo, manteniendo cierta distancia, Ingenieros lo contempla: es una fotografía; los dos visten de levita, los dos están en Roma, pero el general ha sido dos veces presidente de su país y el intelectual se desempeña como secretario.<sup>20</sup>

Estos ejemplos demuestran que el relato de la historia no solamente da cuenta de los distintos sucesos que narra sino que también provoca imágenes de esos mismos sucesos, del mismo modo que lo hace la figura retórica de la metáfora. Esta figura retórica establece una conexión poética pero también transmite cognición. Friedrich Nietzsche dice al respecto:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes (...). (...) la ilusión de la extrapolación artística de un impulso nervioso en imágenes es, si no la madre, sí sin embargo la abuela de cualquier concepto.<sup>21</sup>

En base a lo mencionado se puede señalar entonces, que esta construcción simbólica de sentido produce un imaginario de prácticas sociales, políticas y culturales.

En relación al “valor de verdad” que contiene la imagen fotográfica, Gisèle Freund narra un suceso ocurrido en 1966.<sup>22</sup> La revista *Paris Match* había publicado un gran reportaje de ocho páginas titulado “Con los nazis 66” El reportaje se abría con una gran fotografía en color de un joven con un brazalete con la esvástica y que alzaba un vaso hacia otros tres jóvenes. En su interior, aparecían otras que reproducían jóvenes neonazis o antiguos nazis. Se apreciaba, también, una fotografía en blanco y negro impresa a doble página de unos jóvenes con el uniforme de la SS. El *Daily Express* de Inglaterra reprodujo la primer imagen descrita y ambas aparecieron, también, en la televisión soviética. Estas fotos habían sido escenificadas. Un gran número de artículos posteriores denunciaron este hecho pero las imágenes ya habían sido vistas por millones de franceses, ingleses y rusos e incorporadas al ideario visual. Indudablemente, subyacía una intención por parte del autor de las fotos por “rehacer” algo que había formado parte de la historia.

---

<sup>18</sup> De Loyola Ignacio (1491-1556): *Ejercicios espirituales* fue publicado en 1548 y conforma la base de su filosofía.

<sup>19</sup> Publicado en el diario *Página 12* del Sábado 17 de enero de 2009

<sup>20</sup> Viñas David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortazar*, Buenos Aires, 2da. Edición (1974), Editorial Siglo XX, pp. 193

<sup>21</sup> Nietzsche Friedrich y Hans Vaihinger, *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, pp. 25 y 27.

El lenguaje visual como verdadero vehiculizador de inscripción se basa, por lo tanto, en mecanismos metafóricos y metonímicos que establecen relaciones de semejanza y de contigüidad. La convocatoria a la visualización de imágenes es, entonces, un acontecer recurrente, cada vez que un suceso es relatado y/o recordado, las proyecciones reaparecen. Resulta de este modo, un mapa visual que capta una dialéctica existente entre un comportamiento que se torna significativo al ser comunicado y que es comunicado porque asume un sentido colectivo. En donde, y al mismo tiempo, se puede encontrar la subjetividad del individuo que obtura.

Es justamente la fotografía la que evidencia la emergencia de lo simbólico en los diferentes marcos visuales que se suceden en la historia. Un claro ejemplo de ello es el imaginario existente en torno al Centenario. La fotografía, al ser un signo indicial y en función del valor representacional y metonímico ya mencionado, desarrolló en aquellos años un ideario que favorecía la ilusión al estimular el contacto, lo vincular y lo fático. Esto lo evidencian las imágenes que aparecen en los álbumes especialmente publicados para la ocasión y en revistas tales como *Caras y Caretas*, *PBT* y *La ilustración sudamericana*.

### **Pruebas de procesos históricos**

De acuerdo a lo ya anticipado, y a modo de caso, se realizará una reseña de la construcción simbólica de sentido que constituyó el entramado fotográfico en torno al Centenario, considerándolo no solamente como una narración de los distintos acontecimientos sino como un modo de visualizar su estructuración.

Los textos visuales permiten adentrarse en cuestiones que muestran los aspectos únicos de una sociedad pero también los aspectos comunes.

En los años de constitución de las naciones latinoamericanas se puede observar, como un proyecto común, el deseo de construir una “nación”. La construcción de ese proyecto era, entonces, un objetivo a alcanzar que partía de las elites gobernantes pero que involucraba a todos los sectores de la sociedad. En sus celebraciones, los distintos países buscaban mostrar los ideales y proyectos de modernidad y progreso, propios del ideario positivista de la época. Son varios los elementos constitutivos de una simbología política entre los que se encuentran los ritos, las insignias, las imágenes y las ceremonias. Las imágenes resultaron entonces extremadamente ricas para comprender los modos de representación de esa sociedad y de la construcción discursiva. De este modo, se halla en todos, la elaboración de un imaginario que se asemejaba a un rompecabezas de

---

<sup>22</sup> Freund Gisèle, *El mundo y mi cámara*, Madrid, Editorial Ariel, 2008, pp. 33 y 34.



signos que el ciudadano decodificaba y armaba y como si, a través de éste, lograra percibir, elaborar y denotar la identidad de cada sociedad, buscando al mismo tiempo, connotarla.<sup>23</sup>

Antonio Gramsci consideraba que la clase dirigente no gobierna solamente por la fuerza sino también por la persuasión. En este mismo sentido, José María Ramos Mejía reconocía, en su texto de 1899 *Las multitudes argentinas*, la importancia que tenían las imágenes sobre la multitud, en tanto que los símbolos se tornan más significativos cuando aparecen configurados en imágenes. Encontramos, entonces, que predominaba una búsqueda de armonía que se hallaba ligada a conceptos de ética y estética, entendiendo que aquello que produce un goce visual oficiaba de elemento legitimador de una realidad. El mencionado Ramos Mejía expresaba en este sentido: “La multitud piensa por imágenes, no se deja impresionar sino por ellas, y sólo las imágenes la aterrorizan o la seducen, convirtiéndose en los únicos móviles de sus acciones.”<sup>24</sup>

Un ejemplo de color, es el que hallamos en el Álbum especialmente publicado para la ocasión titulado *La República Argentina en su primer centenario* editado por la Compañía Sudamericana de Billetes de Bancos en Buenos Aires. Este álbum, junto a otros<sup>25</sup> que aparecieron con el mismo objetivo de énfasis puesto en el proyecto de Estado-Nación, muestra imágenes de la ciudad capital haciendo el siguiente comentario:

¡París, soberana de las ciudades de la terrestre esfera, tu hermana muy joven aún, hasta hoy recatada, va a presentarse al mundo en Mayo de 1910! ¡Puedes sentirte orgullosa! La humanidad al contemplarla absorba ante su soberbia belleza, verá que pertenece a tu misma estirpe. En todo se parece a ti. Sólo os diferencia la edad.<sup>26</sup>

En Chile y en Colombia, los álbumes y revistas de la época se referían, a través de sus imágenes y textos, a Santiago y a Bogotá exactamente del mismo modo.

Podemos inferir entonces que la fotografía no solamente muestra aspectos comunes y diferentes sino también aspectos locales y globales.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> En varios de sus libros (*La cámara lúcida*, *La torre Eiffel* y *Cómo vivir juntos*) Roland Barthes se refiere al binomio denotación/connotación, entendiendo que la denotación aporta el aspecto referencial del mensaje mientras que la connotación tiene la facultad de provocar una segunda significación y ser generadora de relatos. La dinámica del signo reside precisamente en estos deslizamientos constantes entre el mensaje denotado y el mensaje connotado.

<sup>24</sup> Ramos Mejía J. M., *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Tor, 1899, pp. 158.

<sup>25</sup> *Álbum gráfico de la República Argentina en el primer centenario de su independencia*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Rosso; *Album Gráfico del Centenario*, J. Caffaro y Cía. y *Gran panorama Argentino del Centenario*, Ortega y Radaelli, entre otros.

<sup>26</sup> Chueco Manuel, *La República Argentina en su primer centenario*, pp. 615.

<sup>27</sup> En la investigación realizada sobre las primeras mujeres fotógrafas en Latinoamérica también llaman la atención los aspectos comunes encontrados en los distintos países. (Niedermaier Alejandra, *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 2008).

Encontramos también algunas discrepancias en la representación visual de la Argentina de 1910. Distintos sucesos de esta realidad enrarecen la atmósfera política y social. Estas diferencias tienen correspondencia con las relaciones de pertenencia, hallando así grupos “politéticos.”<sup>28</sup>

A partir de 1810 comenzaron a generarse sueños de una sociedad diferente. En los cien años que separan este comienzo del Centenario se puede apreciar la construcción de un imaginario visual basado en esa esperanza. No obstante, la palabra esperanza implicaba distintos fundamentos según los actores involucrados. Aparecieron así imágenes que representaban entidades diferentes, recuerdos verdaderamente inscriptos en la memoria colectiva y los que debían inscribirse, todos tendientes a proyectar los objetivos hacia el futuro.

Se puede apreciar, entonces, que el énfasis en el contenido de las fotografías del mencionado álbum, de otros y de las que aparecieron en revistas y diarios estaba puesto en el Estado-Nación, en el progreso y en la modernidad. Los álbumes y las revistas listadas que le dedican números especiales al 25 de mayo solemnizaron los distintos aspectos históricos, culturales, económicos y arquitectónicos, se constituyeron en libros ideados para coleccionar por los habitantes del país y verdaderos elementos propagandísticos para el exterior. Compartían, de alguna manera, cualidades de enunciación, flujos formales y semióticos.

De algún modo, los imaginarios inciden fuertemente en la producción de perspectivas futuras, donde se proyectan las ya nombradas esperanzas pero también los fantasmas que pueden ensombrecerlas. En virtud de que la premisa de revistas como *Caras y Caretas* y también *PBT* era ser una ventana por donde vislumbrar la realidad, ambas publicaron, en números anteriores y posteriores a la celebración, aspectos que mostraban la dualidad subyacente.

Juan Agustín García llamaba psicología social al “(...) espíritu público, las distintas agrupaciones que constituyen una nación, la resultante moral de todas las tendencias individuales, la cualidad común, predominante, que imprime su sello al conjunto.”<sup>29</sup>

Para ayudarnos a identificar ese “sello”, Eduardo Grüner en su libro *El fin de las pequeñas historias* hace referencia a que el “efecto identidad” se crea por un “efecto sujeto” cruzado con un

---

Lo mismo sucede en los análisis efectuados en torno al paisaje urbano y al paisaje rural, tanto en sus aspectos históricos como contemporáneos, donde lo que sucede globalmente es inseparable de lo local y, a su vez, lo local incide directamente a nivel global. (Niedermaier Alejandra, “Dos infinitos: del álbum de vistas a la identidad urbana contemporánea”, en AA.VV, Memoria del 3º Encuentro “La problemática del viaje y los viajeros”, Universidad del Centro y Universidad Nacional de Rosario, Tandil, 2008)

<sup>28</sup> Burke Peter, *Historia y teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2007, pp. 54.

<sup>29</sup> García J.A., *Introducción al estudio de las ciencias sociales argentinas*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía. 1907

“efecto historia” a través de distintos “juegos de lenguaje”<sup>30</sup>, en nuestro caso, de diferentes géneros discursivos: oral, escrito y visual.

Entrevemos así que muchas imágenes que circularon años antes, y aún en 1910, se basaban en mantener vigentes ciertos estereotipos ejerciendo, de este modo, lo que Pierre Bourdieu denomina “violencia simbólica”.<sup>31</sup> Es el caso de las fotografías que muestran a los inmigrantes en situaciones beligerantes, de pobreza aguda y de magra educación, entre otras. Todas muestran, de alguna manera, una situación de mutuo autismo y total ausencia de interacción.

La densidad de sentido que hallamos en las fotos relativas a este tema conlleva conceptos tales como exclusión, desarraigo, integración y pertenencia, entre tantos otros, y construyen un imaginario basado en la conformación de una entidad en la diversidad. La condición de desarraigo y marginación de un importante segmento de los trabajadores de comienzos de siglo, de origen inmigrante o migrante, ocasionaba esta intensa tensión donde abundaban opiniones y criterios diferentes, evidenciando que existía poca claridad sobre cómo proceder y cómo contener a estas personas que tenían cortados los lazos directos con sus pueblos natales, con sus familias, con sus tradiciones, que habían perdido la contención comunitaria y se encontraban en una sociedad hostil.

Encontramos entonces momentos de honda tensión en los cuales se pueden entrever conflictos ligados, por un lado, a la lucha de clases (la protesta obrera, el anarquismo, el socialismo) como así también a las demandas y presiones de las clases medias por democratizar el régimen político y los canales de acceso a las instituciones culturales. Permanentes sucesos de esta realidad enrarecieron la atmósfera política y social hacia 1910. Y una vez más, la fotografía permitió visualizar e interpretar los acontecimientos tendiendo a una permanente construcción y reconstrucción visual de la comunidad en el transcurso de los años.

En cambio las postales y los álbumes recogían la cualidad de conmemoración y daban cuenta también sobre la celebración en el centro y en la periferia.

La postal era, junto a otras formas de representación, una conformadora del imaginario visual del paisaje y de los habitantes de un país. Enmarcada en un proceso de modernización cobró, desde su aparición en nuestro país en el año 1897, un serio impulso y navegaba entre las esferas pública y privada. Pública, porque era un elemento democratizador de la imagen ya que circulaba por distintos lugares y sectores. Privada, porque se desarrolló dentro del ámbito del intercambio epistolar e,

---

<sup>30</sup> Grüner Eduardo, Capítulo “Literatura, arte e historia en la era poscolonial de la mundialización capitalista”, *El fin de las pequeñas historias*, Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 249.

<sup>31</sup> Bourdieu Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, 1972, pp.190

incluso, como un modo de coleccionismo, de acumulación objetual. De alguna manera, la postal se constituyó en un elemento significativo de consumo. Circulaban en formato postal imágenes paisajísticas y urbanas, de próceres, de personajes políticos contemporáneos y reproducciones de obras de arte. Todas poseían una estética despojada de conflictos y un perceptible carácter propositivo. Las postales provocaron un acercamiento entre la geografía y los habitantes y contribuyeron a un proceso de recepción y asunción de su naturaleza y de sus costumbres. Hallamos también postales realizadas especialmente para la ocasión. La temática de las mismas giraba alrededor de los monumentos levantados por las colectividades extranjeras residentes en el país, esculturas, fuentes y los pabellones de las exposiciones. En ese sentido, encontramos asimismo postales que muestran bellas damas enarbolando símbolos patrios, como por ejemplo, una tarjeta que muestra la Plaza San Martín de Córdoba, acompañada por una figura femenina sosteniendo una bandera y que se halla recostada sobre una columna que luce el escudo nacional. Exactamente la misma postal ha sido encontrada con el hospital de la ciudad de Rosario en el fondo indicando que el mismo formato había sido utilizado por distintas ciudades del interior. Otra tarjeta mostraba pequeños retratos de los próceres intervinientes en la Revolución de Mayo y la fotografía de una mujer con una antorcha, un chal celeste y el escudo a sus pies. Estas postales recuerdan que la figura femenina es portadora de una densidad simbólica que está adherida a su imagen. Las representaciones de la Justicia, la Libertad, la Victoria, la Fraternidad solían ser femeninas.<sup>32</sup>

De lo mencionado anteriormente se puede concluir que se manifiestan así dos expresiones visuales diferentes pero aunadas al mismo tiempo: por un lado, las que poseían la intención de introducir valores y símbolos tendientes al proyecto nacional y por otro, las de la memoria colectiva. Se puede señalar, entonces, que ambos entramados fotográficos nos colocan ante una red de significaciones en las que hallamos procesos que estructuran y articulan aspectos encontrados: legitimar/invalidar, evidenciar/soslayar, asegurar/desasegurar y, sobre todo, incluir/excluir.

### **Hacia una hermenéutica posible**

**“Conocer es ir descubriendo e inventando nuevas relaciones entre los distintos acontecimientos que nos afectan”**

---

<sup>32</sup> Son ejemplos de esto: Marianne, la figura de la República Francesa (las primeras representaciones de una mujer con gorro frigio como alegoría de la Libertad y la República aparecen durante la Revolución Francesa). En el cuadro de Eugene Delacroix (1798–1863) “La Revolución/Libertad conduciendo al pueblo”, la Libertad es una mujer perteneciente al pueblo que enarbola la bandera tricolor y que, también, lleva un gorro frigio.

En primer lugar, se debe explicitar la búsqueda hermenéutica en la que se sitúa este artículo. Para poder abordar la imagen en su totalidad creo profundamente en la importancia del análisis trasdisciplinario de la misma. Se deben considerar así, además de la perspectiva histórica, los enfoques que pueden aportar distintas disciplinas como la sociología, la semiología, la antropología, la filosofía y la psicología, sin dejar de lado los aspectos formales. Entablar un diálogo con cada una aporta un estrato de lectura diferente que, finalmente, confluye en una síntesis abierta y enriquecida.

Distintos itinerarios interpretativos circulan por diferentes binomios que habitan en la fotografía tales como: naturaleza/cultura, ciencia/arte, real/representación, original/copia, espacio/tiempo, retratista/retratado, autor/motivo, público/privado. Más adelante en el tiempo, estructuralismo y postestructuralismo mediante: denotación/connotación y punctum/studium. Análisis comunicacionales arrojan el duplo emisor/receptor, mientras que razonamientos filosóficos y posmodernos se ocupan del par veracidad/verosimilitud. Aparecen también variables binarias tales como identidad/otredad, paisaje urbano/paisaje rural, ligadas al deslizamiento de los géneros fotográficos.

Según Michel de Certeau, la palabra historia fluctúa entre dos polos: la historia que se cuenta, a la que denomina “Historia” y la que se hace, a la que llama “Geschichte”. Uno, al efectuar una investigación histórica, parte del primer término para llegar al segundo manifestando sus propios valores culturales y realizando, de alguna manera, una reescritura.

Siegfried Kracauer, el conocido estudioso del cine, decía que los historiadores al igual que los fotógrafos, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar así como Pierre Bourdieu hablaba de un encuentro selectivo entre el investigador y su objeto. Yo, al pertenecer a ambas pasiones, le agrego una tercera que igualmente realiza recortes y a la que también pertenezco: los docentes. Estos recortes comprenden, tras una apertura a nuevas ideas provenientes de distintas disciplinas, la adaptación a las búsquedas encaradas y la verificación de la validez de nuestras presunciones y extrapolaciones. El ejercicio de la historia por medio de la fotografía, entonces, consiste hoy en articular e interpretar todas las variables que nos permitan conocer las formas de expresión, de subjetivización del hombre en cada tiempo. Suponen, asimismo, la noción de que este lenguaje es el producto de una *tekné* y de una *praxis* que se ha ido modificando a través del tiempo.

---

En “La República” de Honoré Daumier (1808-1879), la República es representada por una mujer que sostiene una bandera en una mano, dos niños se alimentan de sus pechos y la otra mano sostiene a uno de ellos. Pintada en 1848,

En esta búsqueda hermenéutica nos encontraremos con fotografías en donde aparecen elementos desconocidos y remotos que se unen a otros que resuenan de un modo más familiar y cercano. En estos como en todos los casos, apelaremos a una lectura interdisciplinaria, abierta y receptiva que parta de un punto de vista abarcador. Henri Irenée Marrou afirmó en 1954<sup>33</sup>:

Muchas veces la existencia de la documentación se revela recién el día en que un historiador, el primero en interesarse por ese problema, la reclame, la busque, la haga surgir mediante procesos ingeniosos, imaginados con esa finalidad.

Las mismas imágenes conllevan y desarrollan un relato. Es tarea del investigador poder abrir el contenido de las mismas para extraer de ellas sus posibilidades enunciativas, las analogías, las contraposiciones y las simetrías.

Los ejemplos mencionados en los apartados anteriores evidencian que la fotografía resulta un instrumento de interpretación del entramado de una realidad inacabable. Posibilita nuevos análisis a lo largo del tiempo y muestra a su vez, el *continuum* de la historia, una sucesión de hechos que clama por ser interpretada. En este mismo sentido, Michael Baxandal mencionaba que el campo de la historia social y de la historia del arte constituye un *continuum*.<sup>34</sup> La búsqueda de una sustancia histórica contenida en una imagen fotográfica está dada por lo que se puede llamar el tiempo del papel, tomando en consideración la confrontación entre el momento de la toma y el momento en el que se está examinando la misma. Es decir, un tiempo de enunciación y un tiempo de interpretación. En el linde de ambos tiempos se encuentra la posibilidad de detectar los fragmentos de entramado presentes que condensan y cristalizan todo lo conocido hasta ese momento sobre un suceso dado. Existen dentro de una imagen elementos que son inductores de una asociación de conceptos y que se constituyen en objetos de significación dentro de la sintaxis.

Por otra parte, para comprender mejor la capacidad de las imágenes de constituir marcas acumulables en la memoria, es conveniente indagar sobre la relación suceso/interpretación.

El invento del caleidoscopio en 1815 por parte de Sir David Brewster suscitó comentarios encontrados. Karl Marx y Federico Engels opinaban en la década de 1840 que este objeto hecho con espejos era un truco que inducía al engaño y que, además, no hacía más que repetir una imagen en lugar de producir algo nuevo. Charles Baudelaire, por su parte, escribía que el caleidoscopio era un objeto identificable con la modernidad, un modelo de experiencia cinética de “la multiplicidad de la

---

representa una alegoría que simboliza a la mujer como la madre de los franceses.

<sup>33</sup> Marrou Henri Irenée, *El conocimiento histórico*, Barcelona, Editorial Labor, 1968

vida misma”. Hoy podemos concluir que ambas aseveraciones eran acertadas y aportaban una cabal descripción del fenómeno. Responden así, a un proceso de elucidación a través de encabalgamientos, de contigüidades y de acumulaciones.

Por todo lo recientemente mencionado, podemos inferir que la fotografía, al ser un elemento que mediatiza los sucesos que registra y, como dice Benjamin un elemento catalizador, propende al distanciamiento que una hermenéutica profunda solicita. Paul Ricoeur indica que a “toda conciencia de sentido pertenece un momento de distanciamiento, de poner a distancia lo vivido (...).”<sup>35</sup> La relación entre distancia y proximidad propia de la lectura histórica pero también de la actividad fotográfica se constituye así en un parámetro de interpretación.

No todas las fotografías visualizan la realidad de un modo transparente, es por eso que en algunos casos debemos hacer un análisis sobre su opacidad. Francois Recanati dice que el signo posee un carácter doble: puede ser opaco y transparente, puede descubrir pero también ocultar la cosa significada, es decir, trasunta una especie de paradoja. Tal vez, para nuestro exhaustivo estudio de la imagen, la solución de la paradoja consista en aceptar un tercer estado del signo: transparente y opaco a la vez, es decir, un signo que representa y refleja de distintos modos.

El carácter indicial del signo fotográfico contribuye a una visualización palpable de un suceso que realmente existió pero el modo en que se despliega el lenguaje explicita distintas intenciones. Umberto Eco hace referencia a las siguientes: la intención del autor, la intención de la obra y finalmente la intención del receptor. Con respecto a las publicaciones debemos agregarle, la intención del comitente. Es importante, al mismo tiempo, poder extraer el “excedente de significación”<sup>36</sup> que una imagen contiene y que va más allá de las intencionalidades mencionadas.

Otro aspecto que resulta importante considerar en nuestro análisis es departir no sólo de lo presente en la imagen, sino también de lo ausente. El fotógrafo inglés Roger Fenton, consignado como el primer reportero gráfico de guerra en la historia de la fotografía, realiza la cobertura de la Guerra de Crimea en 1855. La expedición fue financiada con la condición de que "no fotografiase los horrores de la guerra para no asustar a las familias de los soldados". La fotografía implica la existencia del objeto, consignando así que, al no fotografiar un aspecto, fingimos que ese aspecto no

---

<sup>34</sup> Baxandall Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978

<sup>35</sup> Ricoeur Paul, *Del texto a la acción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Ed. 2006, pp.56

<sup>36</sup> Bourdieu Pierre, “Introducción” en Bourdieu Pierre (comp.), *La fotografía: un arte intermedio*, Mexico, Editorial Nueva Imagen, 1980, pp. 23

existe y, de paso, ratificamos lo presente. A propósito, el teórico de cine Béla Balázs escribía: “No hay nada menos objetivo que un objetivo.”

En este tipo de análisis, importantes datos se manifiestan a través de un detalle, de una concentración de significación. En una fotografía, el detalle de mirar con detenimiento el calzado de los retratados, puede aportarnos los años en los cuales está inscripta esa escena. Roland Barthes, en su libro *El sistema de la moda*, define la fotografía de moda como “la fotografía de la vestimenta” que debe, necesariamente

(...) transmitir deseos, despertar envidias y hacer soñar a aquel que la ve, a través de las prendas. Para ser buena, una fotografía de moda tiene que hablar de moda y decir algo acerca del momento actual; mostrar tendencias, hábitos y hasta obsesiones colectivas. Una vez que los deseos que provoca estén satisfechos y olvidados, esta imagen se convierte en registro visual de la historia.<sup>37</sup>

Julia Kristeva designa con el nombre de “paragramatismo” la interacción entre dos tipos de textos que, de algún modo, dialogan entre sí formulando una nueva lógica. Para ello se debe recurrir a Roland Barthes que, entre 1961 y 1964, analizó las funciones del mensaje lingüístico respecto al periodismo y la publicidad en el marco del ya mencionado par denotación/connotación, describiendo que la palabra en estos casos, tiene dos funciones principales: anclaje y relevo. El texto ancla la imagen a uno de sus sentidos posibles quitándole la ambigüedad y su natural polisemia, es decir, deteniendo el proceso de connotación. Por otra parte, la función de relevo es la relación de complementariedad entre texto e imagen y refuerza la denotación. Con respecto al anclaje, se puede tomar como ejemplo una anécdota proveniente de la propia historia de la fotografía. Gisèle Freund relata en sus libros que tras tomar unas fotos de un agente de bolsa que gesticulaba enfáticamente en la zona de la Plaza de la Bolsa de París (actividad que se desarrollaba al aire libre en ese entonces), las envió a distintos periódicos europeos con el título “Instantáneas en la Bolsa de París”. Poco tiempo después descubre que la imagen fue utilizada por un diario belga con el título “Alza en la bolsa de París. Las acciones alcanzan un precio fabuloso.” Días más tarde, encuentra la misma foto en un periódico alemán con el epígrafe: “Pánico en la Bolsa de París. Se desmoronan fortunas, miles de personas arruinadas.”<sup>38</sup> En estos casos, se debe realizar una consideración epistemológica que englobe al texto que ancla y al texto anclado.

---

<sup>37</sup> Barthes Roland, *El sistema de la moda*, Barcelona, Paidós, Ed. 2003

<sup>38</sup> Freund Gisèle, *op.cit.*, pp.29 y 30



Para completar cualquier análisis es preciso tomar en consideración los modos de circulación de la/s fotografía/s objeto de estudio. Una imagen adquiere distintos significados si es exhibida en un museo o en una galería de arte. Lo mismo sucede si es publicada en un diario, en una revista de interés general, en una revista especializada o en un libro. Estas diferenciaciones hablan del uso social de las imágenes y de sus modos de recepción.

Es así como permanece abierta la construcción de una profunda y totalizadora comprensión posible. Un procedimiento que incluya lo que Heidegger denominó “círculo hermenéutico”, es decir, un análisis que contenga la totalidad de la significación de una imagen por medio, también, de sentidos parciales que convoquen a una lectura integradora.

La fotografía navega entre dos mitos: el mito de relatar una verdad absoluta y, a partir de la contemporaneidad, el mito de realizar exactamente lo contrario. Tal vez sea por eso que resulte importante establecer un diálogo con ambos mitos y leerlos como variables e indicadores de una realidad tan contradictoria como estos mismos signos.

Benjamin cita una frase de Johann Wolfgang Goethe con la cual se puede cerrar esta exposición:

"Hay una experiencia delicada, identificada tan íntimamente con el objeto que se convierte por ello en teoría."<sup>39</sup>. En todos los casos, el rol de la imagen fotográfica es doble: ayudar a comprender, por un lado, y a problematizar e interrogar, por otro.

## **Bibliografía**

Arendt Hannah, *Introducción a Walter Benjamin*, en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar Ediciones, 2007

Baczko Bronislaw, *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005

---

<sup>39</sup> Benjamin Walter, *op.cit*, pp. 196

- Barthes Roland, “El discurso de la historia” en *Barthes, Todorov, Dorflès- Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971
- Benjamin, Walter, *Pequeña historia de la fotografía*, Madrid, Taurus, 1973.
- Benjamin Walter, *Sobre el concepto de la historia*, en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar Ediciones, 2007
- Bourdieu Pierre (comp.), *La fotografía: un arte intermedio*, Mexico, Editorial Nueva Imagen, 1980
- Burke Peter, *Historia y teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2007
- Calvino Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Editorial Siruela, Ed. 2007
- Crary Jonathan, Capítulo IV de *Techniques of Observer, Vision and modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1992, traducido por Teresa Riccardi, Fac. FF. y LL. (UBA)
- Deleuze Giles, Guattari Félix, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1996
- Edwards Steve, *Photography, a very short introduction*, Oxford University Press, 2006
- Freund Gisèle, *El mundo y mi cámara*, Madrid, Editorial Ariel, 2008
- Grüner Eduardo, Introducción de *Michel Foucault: Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto
- Joly Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002
- Muñoz Miguel Angel, *Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario* en AA.VV., Wechsler Diana (comp.) *Desde la otra vereda*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 1, Ediciones del Jilguero, 1998
- Niedermaier Alejandra, *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 2008
- Niedermaier Alejandra, “Dos infinitos: del álbum de vistas a la identidad urbana contemporánea”, en AA.VV., Memoria del 3° Encuentro “La problemática del viaje y los viajeros”, Universidad del Centro y Universidad Nacional de Rosario, Tandil, 2008
- Niedermaier Alejandra, *La memoria fotográfica de un acontecimiento*, en AA.VV. *Construir Bicentenarios Latinoamericanos en la Era de la Globalización* a ser publicado por el Observatory on Latin America (OLA) de la New School University, New York en el transcurso de 2009.
- Nietzsche Friedrich, Hans Vaihinger, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998
- Recanati Fracois, *La transparencia y la enunciación*, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1981
- Ricoeur Paul, *Del texto a la acción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Ed. 2006
- Terán Oscar, *José Ingenieros, pensar la Nación*, Buenos Aires, Alianza Bolsillo, 1986

Vernant Jean Pierre, *Atravesar fronteras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008