

# Históricas Digital

Ruggiero Romano

“La historia y la fotografía”

p. 55-64

## *Reflexiones sobre el oficio del historiador*

Gisela von Wobeser (coordinación)

Primera reimposición

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

1999

252 p.

(Serie Divulgación, 2)

ISBN 968-36-44-84-8

Formato: PDF

Publicado en línea: 13 de abril de 2018

Disponible en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiador\\_reflexiones/301a.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiador_reflexiones/301a.html)



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

DR © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



## LA HISTORIA Y LA FOTOGRAFÍA

RUGGIERO ROMANO

Se dice que toda fotografía, sin excepción, es un documento. Por ejemplo, la que el padre de familia toma a su hijo el domingo en el bosque de Chapultepec es un documento; un documento para la persona y también puede constituir un documento histórico. Pero antes de afirmar que una fotografía es un documento se necesitan dos datos fundamentales: conocer el año y el lugar, porque una fotografía sin tal información empieza a ser un documento muy discutible y puede prestarse a una serie de confusiones. Desde el momento en que se toma esa fotografía se pueden obtener algunos elementos.

Si en una fotografía de 1880 aparece un señor o una señora vestidos de cierta manera, esto aporta algunos elementos: a qué clase social pertenecen por el tipo de zapatos, corbatas o botones, así como por la forma de peinarse. Si la imagen de esas personas está en el contexto de una casa, es posible detectar otros elementos por el estilo de los muebles o, por lo menos, de los muebles de cierta etapa histórica. En fin, todos estos elementos dan una idea bastante precisa de lo que, en otro ejemplo, fueron las tiendas de una ciudad en cierto momento. Si pensamos en la relativa falta de imágenes de tiendas en los siglos XVII y XVIII, o en la primera mitad del XIX, y comparamos la abundancia, por el contrario, de imágenes de tiendas después de que se inventó la fotografía, nos daremos cuenta de que con su llegada se impone cierta imagen de la ciudad, con detalles que antes eran absolutamente inimaginables.

La fotografía de exteriores brinda elementos sobre la circulación de peatones, automóviles o caballos. Hay algunas antiguas fotografías de París que nos permiten conocer la circulación, esencialmente, de carros tirados por caballos que llegaban a congestionar el tránsito de esa ciudad. Se trata, entonces, de elementos de reconstrucción de algunos momentos que no tendríamos de otra manera.

Hay una diferencia muy interesante y divertida entre hacer una fotografía en México o tomarla en Londres: es más fácil hacerla en esta última ciudad por dos razones; la primera, la luminosidad de México es muy apreciada, pero para los fotógrafos resulta muy dura, muy difícil de manejar, razón por la cual, y a pesar de ello, el cine mexicano y los fotógrafos mexicanos nos han dado probablemente las imágenes más bellas de cielos de toda la historia del cine y de la fotografía. La segunda es muy banal: si deseamos fotografiar la catedral o cualquier otra iglesia de México seguramente encontraremos un paisaje lleno de cables de electricidad o de teléfono, pero no así en Londres o París.

Hasta 1930-1940, en París y Londres también se encontraba toda una trama de cables de teléfono o electricidad, y fue sólo después de la Segunda Guerra Mundial que se decidió, por razones estéticas, que todas estas instalaciones externas en las ciudades se ubicaran en el subsuelo. Esta persistencia de los cables habla de que México todavía no ha podido hacer pasar los cables de teléfono o electricidad por canales subterráneos. Lo sé porque en alguna ocasión tomé una serie de fotografías en Popayan y fui violentamente criticado porque en esas fotografías (que, si me permiten decirlo, eran bonitas, nada extraordinarias, pero decentes) siempre aparecían cables. Yo había tratado, sin éxito, de eliminarlos, pero, aparte de subir a una escalera y cortarlos, no había otra solución. Nada que hacer. Estaban ahí. Hay elementos, mínimos si se quiere, que al ver con cuidado una fotografía traducen o expresan también algo de los problemas generales de un país.

Es así que se inició el empleo, muy interesante, de la fotografía para la historia de las revoluciones. En el caso de la Revolución Mexi-

cana están los volúmenes de la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* de Gustavo Casasola, todos muy importantes y muy bien hechos. Constituyen una verdadera mina para la historia de la cultura campesina y para muchos temas más. En ese sentido, la fotografía es un documento y es posible obtener todavía más de lo que hasta ahora se ha logrado.

No tengo ninguna capacidad para hacer un estudio psicológico; sin embargo, me gustaría reunir todas las fotografías de Zapata y de Pancho Villa, para estadísticamente calcular cuántas veces Zapata y Villa ríen o sonríen. Zapata casi nunca ríe en las fotografías, siempre está triste; Villa, por el contrario, siempre sonríe, siempre está contento; es muy raro observar una fotografía con un Pancho Villa serio y todavía menos, triste.

Sería una manera de aventurarme en un terreno en el cual no sé moverme, aunque creo que hay posibilidad de obtener algo. Pero, insisto, hay un aspecto fundamental de la fotografía como documento, que es saber dónde y en qué fecha estamos. Un ejemplo específico: el 1° de mayo de 1959 estaba en Varsovia. Transcurría entonces el gran desfile del Día del Trabajo y conseguí una invitación para presenciarlo desde la tribuna oficial. Esta tribuna era muy vertical y muy alta. En primer plano estaban las autoridades, detrás otras personas y en las últimas filas, semivacías, me ubiqué. Desde allí tomé alrededor de 200 fotografías de un desfile muy pacífico y cordial.

Atrás de la tribuna sólo estaban algunos milicianos que hacían guardia y en un banco del jardín cercano una pareja dándose besos y, claro, también hice una fotografía de esa pareja. Imaginen que debo publicar estas fotografías. En 1959 era un asunto, en 1985 o 1979, otro. En 1959 el tema de las 200 fotografías podría ser el siguiente: Ayer se festejó el 1° de mayo con el espontáneo entusiasmo colectivo de la población de Varsovia, a excepción de algunos asociales. Sí, porque en 1959 la pareja eran, simplemente, dos “asociales”. En ese año la población polaca, no quiero decir que era socialista, simplemente digo que entonces los polacos creían en la alternativa socialista, estaban orgullosos de la reconstrucción, de las

cosas que se estaban haciendo y la gente que asistía al desfile en 1959 lo hacía de verdad espontáneamente, no había ninguna coacción. Pero en 1979 se trataba de un país en el cual se podía poner, a las mismas fotos, cuando menos el siguiente comentario: “Entre la población de Varsovia, obligada a desfilar el 1° de mayo sin ninguna gana, vemos una forma de resistencia: dos muchachos que hacen el amor en lugar de participar en el desfile. ¡Vivan los dos héroes!” Sencillamente, si no sé de cuándo es la fotografía ni dónde se tomó, este famoso documento no significa nada en absoluto, o puede significar también cosas opuestas.

Naturalmente, en la fotografía, como en todos los documentos históricos, hay que tomar la precaución elemental de comprobar que no se trate de una falsificación. Si la donación del emperador Constantino a la Iglesia fue falsa, imagínense si no hay falsificaciones en la historia de la fotografía. Es lamentable que en las universidades no se imparta más esta materia fundamental.

Respecto de la famosa foto de Lenin ubicado en una tribuna, en la cual está con el cuerpo y el brazo tendido hacia adelante. En la foto completa hay un palco, una pequeña escalera y, al pie de ésta, un personaje de barba y bigote. Este personaje era Trotsky, quien a partir de cierto momento, en la iconografía oficial de la antigua Unión Soviética, desaparece. Está la escalerita, pero Trotsky desaparece por completo.

Esto se llama falsificación que es, a su vez, significativa. Pero es necesario saber que es una falsificación. Ésta empieza a ser significativa porque constituye una prueba más del hecho que del panteón del imaginario revolucionario ruso, un cierto personaje con barba y bigote tiene que desaparecer completamente. Entre fotos falsas, hay una italiana muy famosa: es la foto del 20 de septiembre de 1870, cuando Roma cayó ante las tropas italianas, y es una falsificación porque no fue tomada en la fecha mencionada sino el 21 de septiembre, un día después, cuando del otro lado no había más resistencia, pero aun así el fotógrafo hubiera podido tomar la foto sin demasiados riesgos. Finalmente, en la medida en la cual se quiere identificar la foto como documento (sí, la foto se puede considerar

como documento), hay que manejarla de manera distinta y con más precauciones que al clásico documento escrito que encontramos en los archivos.

En cierta medida, el mismo problema se plantea con la pintura como documento histórico. Mi maestro Braudel, por ejemplo, tenía un gusto muy marcado por la pintura como documento histórico. Si se revisan sus libros sobre el Mediterráneo o el capitalismo, las fotografías no fueron puestas como ornamento, ni tampoco fueron elegidas por las editoriales. Son fotografías que Braudel tomó de pinturas, cuadros, objetos artísticos, etcétera, que él mismo y su señora seleccionaron en función del texto preparado. De este modo, los libros de Braudel, esas pinturas y esos cuadros u objetos —anillos, vasos, tenedores— constituyen una parte integral del libro. Pero hay que tener mucho cuidado porque, en una pintura cualquiera, ¿hasta qué punto se hace una reproducción fiel del tema que se está presentando y hasta qué punto, por el contrario, posee un aspecto creativo y, por tanto, en cierta medida se presenta el carácter inventivo del autor? Entonces, la pintura es un documento, pero hay que estudiarla con mucha cautela, pues de lo contrario se seguirán usando ciertas formas, en historia social del arte, en las que se hace decir a los cuadros cosas que ni los cuadros (que no hablan) ni, menos aún, el pintor quisieron decir.

En la foto-documento hay otra posibilidad, que es considerar la fotografía no tanto como documento, sino como monumento. ¿Cuál es la diferencia? La palabra documento viene del latín *docere*, que significa enseñar; es decir, cuando estamos frente a un documento, presenciamos algo que nos enseña algo. Monumento se deriva de otro verbo latín, *memini*, que significa recordar. Un monumento nos recuerda cierta cosa, pero no enseña nada, sólo recuerda algo. Simplemente dice que existió esto o pasó aquello. No muestra la diferencia que hay entre recordar-recordarse y enseñar-enseñarse.

La mejor fotografía como documento es la tomada por el historiador o, al menos, la fotografía de la cual fue testigo cuando fue tomada por otra persona. En esta situación, la fotografía no es sólo

un documento, sino también monumento, cuando menos para el autor de la foto y, en el caso específico, para el historiador.

Describiré a continuación algunas experiencias personales. Soy autor del libro *Memoria de un país. Los Andes* y, modestamente, no creo que mis fotos sean extraordinarias, sólo son buenas. Hay centenares como las mías. El interés del libro, considero, es que yo sabía exactamente dónde y cómo estaba tomada cada fotografía. La construcción del libro, entonces, podía ser de una manera específica. Por ejemplo, hay un capítulo sobre sombreros, porque el mundo andino tiene una especie de obsesión por los sombreros. Si se conocen bien algunas regiones de esta zona, se puede identificar muy bien el origen de algunos grupos étnicos simplemente por el sombrero que usan. Puede identificar que la señora que porta cierto tipo de sombrero viene de determinado pueblo. Esto es indiscutible sólo porque se conoce que esta fotografía fue tomada en cierto lugar y en cierto momento, por lo tanto, este sombrero dice mucho más ahí, que en alguna otra fotografía en la cual apareciera el mismo. Esa fotografía ya no sólo es un documento, sino también monumento. No es sólo algo muy general sobre el sombrero, sino algo que en forma particular trae recuerdos específicos. Entonces se puede escribir un comentario que acompañe a esa imagen o a esa serie de imágenes, que de otra manera no se podría hacer.

Hace algún tiempo se me solicitó que me encargara de una exposición internacional de fotografías sobre las ciudades del Mediterráneo. Se me preguntó si aceptaría montar la exposición con fotografías de otras personas. No acepté porque las fotografías que me llegarían de otros autores serían, sin duda, mejores que las mías; sin embargo, el problema no era si estéticamente eran mejores, la cuestión era otra: el capítulo de la exposición sobre el problema de las luces y las sombras en el Mediterráneo, ¿podía presentarse con conocimiento de causa y efecto en relación con el momento en el que se tomaron las fotografías? Otras fotografías de grandes artistas me daban sombras y luces, pero yo no sabía en absoluto si estas sombras y luces eran efectos del arte del fotógrafo o el reflejo de una situación real de sombras y luces en el contexto mediterráneo.

Este problema no es nuevo. El fenómeno muy particular y bastante estudiado que es el *gran tour* —el gran viaje— de los jóvenes de las grandes familias, en particular ingleses, pero también algunos franceses y alemanes que desde el siglo XVI se considera que para su formación tienen que dar una “*vuelta*”, hacer un viaje. Los ingleses van de Inglaterra a Francia, Suiza, Italia y regresan. Son jóvenes de 15, 16, 17 años, que salen, viajan, miran el mundo clásico; en Suiza ven la organización política, la democracia directa; observan la agricultura de distintos países. La experiencia es un capítulo casi indispensable en la formación del joven de buena familia. Finalmente, el viaje constituye una forma de doctorado en investigación que se hace en otros países.

A finales del siglo XVIII el “viaje” se amplía hasta el sur de Italia. Primero se llega a Sicilia y luego viene la conquista o, si se quiere, la integración de Grecia en el *gran tour*. Si al comentar de fotografía, les hablo de un “*gran viaje*” es porque éste nos ofrece un magnífico ejemplo de la relación entre la imagen y las cosas, aquello de lo que nos hablaba W. Goethe. El connotado alemán realizó un viaje por Italia entre los años 1786 y 1788. Goethe era, además, un excelente dibujante; sin embargo, consideraba que sus dibujos eran poco precisos, poco exactos. Es por ello que después de su paso por Roma recurrió a un dibujante “profesional”, Christoph Heinrich Kniep, quien lo acompañó en su viaje por Sicilia y realizó para Goethe una serie de dibujos.

El libro *Italienreisen* es uno de los textos más bellos que he leído en mi vida. Pero me parece que la lectura se vuelve más atractiva y comprensible, es decir, más inteligente e impactante cuando se acompaña de los dibujos.\* Las estampas de Goethe no sólo pueden calificarse de bellas (comúnmente se establece una relación entre Goethe y Dürero), sino también hay que entenderlas en función del texto para así otorgar a ambos elementos su verdadero valor.

Para el autor, estos dibujos desempeñan una función en el texto, el cual puede compararse con un libro de fotografías que haya

\* Cfr. *Le Corpus der Goethezeichnungen*, 10 v., Leipzig, 1958-1973.

sido construido inteligentemente, o con una serie de fotos que reúnen un viajero inteligente ante lo que observa. Por desgracia no ha habido, ni hay aún, me parece, un gran poeta que al mismo tiempo sea un fotógrafo de este tipo. Hay “parejas” formadas para lograr este objetivo, como es el caso de Strand-Zavattini, por ejemplo, pero se trata de dos personas distintas, y por ello creo que estamos muy lejos de lograr lo que Goethe obtuvo. Esta experiencia me parece ejemplar e importante, tomando en cuenta que él realizó su viaje entre los años 1786 y 1788, pero el texto lo escribió hasta 1816. Es cierto que fueron los dibujos los que desempeñaron un papel importante en la redacción del libro, y no a la inversa. Pero, ¿cuál fue ese papel, el que puede ser propio al revisar un documento cualquiera? O más exactamente, el que apreciamos al observar un monumento, porque considero que Goethe no tenía necesidad de esos dibujos, en tanto que meras muestras, sino que recurría a ellos para recordar hechos ocurridos 20 años antes.

Quiero agregar que no es necesario ser fotógrafo, a veces es suficiente acompañar a alguien que tome una fotografía para ver cosas que de otra manera no vemos. Por ejemplo, imaginemos que se conoce muy bien una ciudad, así como sus iglesias, sus edificios... También imaginemos que se hace un viaje a esa ciudad y que, como historiador, se está acompañado de otro colega. Considero que el conocimiento que ambos tienen de esa ciudad no se enriquecería de manera particular por este viaje con otro historiador.

Por el contrario, si se realiza un viaje a esa misma ciudad con un químico o un físico, las preguntas que ellos le formulen al historiador lo obligarían a realizar otro esfuerzo, a un tipo distinto de atención. Si se va a esa ciudad bien conocida y se toman muchas fotografías o simplemente se acompaña a alguien que las haga, después se observará una gran cantidad de cosas que nunca se habían visto. En este sentido, el ojo del aparato fotográfico, a condición de estar al lado o detrás (mejor detrás), es algo revelador de cosas que no se ven, que el ojo del historiador (estamos hablando de historia) no ve. A esta altura, la fotografía empieza a ser verdaderamente una mezcla de documento y monumento. Del documento, porque es

documento, y del monumento, porque hace recordar cosas que antes, en el simple documento, no habíamos visto.

Hay un problema más: las fotografías al plural, la serie. Al principio teníamos una fotografía y eso ya es importante, pero lo más relevante son las series de fotografías. No quiero aquí introducir el debate de historia cuantitativa-historia cualitativa, pero en cierta medida es más o menos el mismo asunto. Una fotografía indica ciertas cosas; en cambio una serie de tomas sobre el mismo monumento, el mismo edificio, la misma persona, los mismos contextos, al final indica otra cosa. Las series fotográficas, a pesar de que introducen cierto elemento de dinamismo, cierto elemento de cinemática, no es cine. El discurso del cine es otro completamente distinto, que poco tiene que ver con lo que hasta ahora he mencionado.

