

LOS RUMBOS HISTORIOGRÁFICOS DE LA FOTOHISTORIA DE ESPAÑA: PASADO, PRESENTE Y FUTURO*

Lee Fontanella
Historiador de la fotografía

RESUMEN

Con más de un cuarto de siglo de perspectiva de la historiografía de la fotografía en España, gozamos de una visión considerable de lo que se ha logrado, de las tendencias fotohistóricas actuales, y de cuál pudiera ser la dirección más constructiva a emprender para el futuro. Lo que sigue pone énfasis en que tanto el tema fotográfico como la fotohistoria con frecuencia están enfocados en lo local, y así merecen revalorarse en otros términos, para que la fotografía de España y la realizada por españoles figuren de modo significativo dentro de las fotohistorias globales. La actual estructura política del país ha ejercido en contra de dicha finalidad, mientras ha promocionado muchos resultados francamente buenos a nivel regional. Sin embargo, no es ni obligatorio ni aconsejable que se mantenga dicha norma historiográfica.

PALABRAS CLAVE: Historia de la fotografía, fotografía en España, historia local, metodología, historiografía.

ABSTRACT

«The Historiographic Path of Spain's Photohistory: Past, Present, and Future». With over a quarter-century of the historiography of photography in Spain behind us, we now have considerable perspective on what was achieved, what are current historiographic trends, and what might be the constructive direction to take at this point. The following underscores the fact that both photographic subject and photohistory are often locally focused and merit re-evaluation in different terms, in order for the photography of Spain and by Spaniards to figure more meaningfully in global photohistories. Spain's current political structure has worked against this end, while it has fostered many excellent results on the regional level, but this need not persist, nor is it advisable that it persist, as Spain's historiographic norm.

KEY WORDS: History of photography, photography in Spain, local history, methodology, historiography.



Lo que sigue primero es una especie de memoria, por lo menos aquéllos en las que yo haya figurado personalmente en la formulación de la historia de la fotografía en España. Más de un cuarto de siglo atrás, no existía ninguna formulación de su fotografía antigua. Lo que sí había eran unos cuantos breves relatos dispersos, los cuales casi siempre se encontraban en fuentes locales, y la mayoría de las veces se dirigían a un público local o regional, acerca de temas locales. Existía además un número, nada amplio por cierto, de publicaciones periódicas y artículos sobre la fotografía antigua, pero éstos eran escasos. Bastantes de estos escritos periodísticos, como los relatos dispersos, se han tomado en cuenta, si no en la *Historia...* que escribí en 1981¹, al menos en las fotohistorias escritas por otros después. En el XIX era extraordinario que se tropezara con cualquier perspectiva comprensiva fotohistórica, y, como ejemplo de aquello, señalaría las «Noticias sobre la historia de la fotografía», por el conde de Benazuza², que yo usaba de vez en cuando como recurso antes de 1981.

A decir verdad, la fotografía tenía sólo una veintena de años de edad cuando el conde de Benazuza escribió su relato, y así era demasiado esperar que existieran en su tiempo perspectivas varias formuladas y publicadas. Sin embargo, alrededor de 1970, uno sí lo hubiera esperado de un país como España, que había figurado de modo tan importante a nivel internacional. En ese momento, yo ya había realizado una investigación suficientemente apreciable en el tema, como para atender a un comentario que me dirigió nada menos que el difunto fotohistoriador Beaumont Newhall. Con ocasión de una conferencia que él dictó³, me comentó que España era «uno de los dos países de importancia en el mundo sobre los cuales no se había escrito la historia de su fotografía» (Turquía el otro). A pesar del asesoramiento, seguramente demasiado precipitado acerca de qué países podían o no calificarse de «importantes», mi encargo lo dejó explícito: puesto que había hecho el trabajo preliminar, tenía la obligación de atarme al escritorio y dar forma a esa inexistente

* Las observaciones a continuación se dieron en otra versión, como parte de un simposio patrocinado por el Centre d'Estudis i d'Investigación del MuVIM valenciano, la tercera semana de diciembre de 2006. En dicha ocasión, el Centro tenía como intención exponer cuáles han sido las distintas etapas de la fotohistoriografía en España, vista con ojos de los mismos historiadores que han escrito sobre el tema. Aquel simposio fue organizado a instancias del profesor Pep Benlloch (Univ. Politécnica de Valencia) y coordinado por Vicent Flor (MuVIM). Como corresponde al MuVIM, fundado con la Modernidad en mente, los organizadores de estas discusiones han sido valientes en su esfuerzo de entablar temas no sólo rememorativos, sino que también colocaron delante conceptos que pudieran dar lugar a futuras discusiones por el estilo. Conforme con esta visión, mi intervención abarcó esas dos facetas de la recapitulación y, por otra parte, el lanzamiento de conceptos diferentes, a fin de unas discusiones para el porvenir de lo que viniera a ser la historiografía de la fotografía en España.

¹ FONTANELLA, Lee (1981): *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso.

² *La América*, III, 15, 8 oct. 1859, p. 14.

³ Sobre el tema: Alfred Stieglitz, en Princeton University, hacia finales de 1969 o principios de 1970.

la historia de la FOTOGRAFIA en España

desde
sus orígenes
hasta 1900



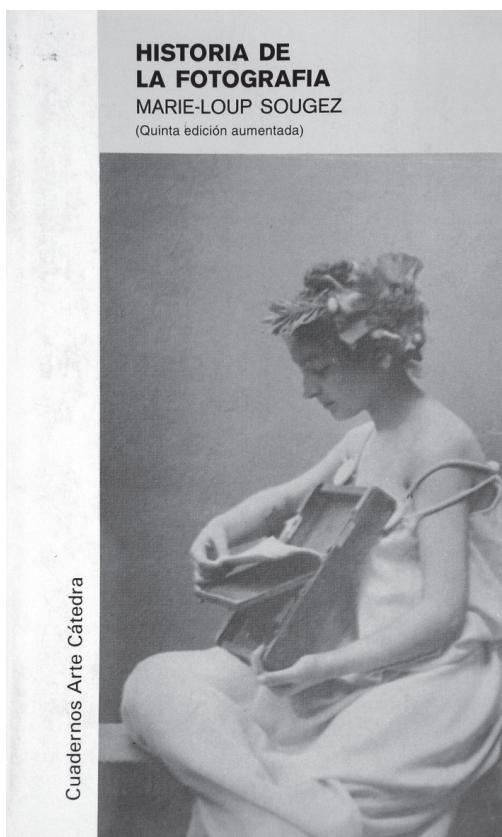
Lee Fontanella

EL VISO

Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Ediciones El Viso, 1981.

fotohistoria. La acumulación de los datos tardó años; escribir la historia fue cosa de menos de cuatro meses, bajo un sol tejano estival que pegaba.

Además de las investigaciones que progresivamente llevaba a cabo en EEUU entre 1968 y 1973, investigué intensamente sobre el tema durante mes y medio en el verano de 1974, en Madrid. Entre enero y noviembre de 1978, acompañado de mi esposa e hija de catorce meses, con fondos parciales del gobierno norteamericano y una excedencia que me habían concedido en la University of Texas, donde era profesor, pude realizar investigaciones en muchos lugares de España: Barcelona, Madrid, Bilbao, Córdoba, Sevilla, Granada, La Coruña, Santander, San Sebastián, Pamplona, Cuenca, Valencia, Cádiz, Santiago de Compostela, Tarrasa, Lérida, Zaragoza, Alicante, Murcia, Málaga, Elche, Ávila, Salamanca y Lugo (espero no haber saltado ninguno). A algunas de estas ciudades regresé una o más veces a seguir investigando, o porque había notado otras posibilidades de investigación. Usé como punto de partida un listado de suscriptores a *Arte Fotográfico*, revista dirigida entonces por I. Barceló; luego, dentro de las ciudades respectivas, solía seguir las pistas con la ayuda de algún representante de las agrupaciones fotográficas (cuando las había), y con la ayuda de los coleccionistas particulares. Desde luego, éstos resultaron ser en muchos casos las fuentes más interesantes, puesto que las agrupaciones por lo general no andaban en aquel entonces muy estrechamente estructuradas. Hacia el final de 1978, conocí a Santiago Saavedra (antes de iniciarse Ediciones El Viso, editorial que él dirige), y este editor se puso en contacto conmigo en abril de 1981, para que le escribiera durante el verano el manuscrito de la *Historia...* ya mencionada. La primera semana de mayo 1981, nos pusimos de acuerdo en Austin, Texas, con respecto al formato, y la tercera semana de noviembre me encontraba en El Viso corrigiendo las galeras en cuatro días. Al terminar el manuscrito, me di



Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, 5ª ed.

cuenta de que alguien más, Marie-Loup Sougez, hija del renombrado fotógrafo Emmanuel Sougez (1889-1972), estaba preparando a la vez su fotohistoria mundial, en la que incluía datos sobre la historia de la fotografía en España. Ella publicó entonces su libro⁴, que ha gozado de múltiples ediciones. Si no se podía llamar una fiebre, por lo menos un interés grandísimo sí se había despertado en aquel momento, pues la historia de la fotografía en España jamás, ni en el más mínimo grado, habría merecido ese comentario, tan inolvidable para mí, que me había dirigido Newhall hacía una década.

El interés en el área de la fotohistoria de España vino en forma de una explosión, en contraste con la manera hermética en que se trataba la fotografía en España hace más de treinta años. (Esto mismo se debe en parte al temor por parte de los archiveros de que uno anduviera en busca de documentación visual sobre la

⁴ SOUGEZ, Marie Loup: *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981.

Guerra Civil. Habiéndome dado cuenta de esto muy temprano, como norma yo me declaraba, de entrada, desinteresado en dicha época, lo cual seguramente me facilitó el proceso en más de una ocasión.) Y me complació ver que fue una explosión en muchos sectores: en lo teórico, histórico, práctico y museológico. Y la hubo en el campo editorial además. En este mismo respecto, la revista *PhotoVision*, que había comenzado a aparecer en el verano de 1981, de entrada habló de la fotografía con una perspectiva global, mientras también trataba la fotografía en España, tanto la antigua como la actual, lo que representaba una aproximación mucho más inclusiva de lo que fuera la norma aún en los años después. Se comentaba en mayo de 1982, cuando montaron una exposición de fotografías en la Biblioteca Nacional, que este acontecimiento marcó la primera vez que un gobierno español había patrocinado una exposición de fotografía —y entendí por ello que por «gobierno» no se limitaba el comentario a gobierno nacional. Volveré a este tema, implícito en *PhotoVision* y en el asombroso dato del gobierno como mecenas de la fotografía, dentro de poco.

Es tentador echarle la culpa de esa aversión o desgana historiográfica a una economía de postguerra, a la censura bajo Franco, luego al tumulto que supondría el fallecimiento de Franco y el cambio radical del gobierno. Eso me parece demasiado fácil, dado el hecho de otros países que sufrieron situaciones económicas de gran necesidad y sus respectivas alteraciones gubernamentales. Yo, en cambio, insistiría en la necesidad psicológica por parte de España de informarse acerca de un aspecto amplio e importante de su propia cultura: la fotografía que se había realizado dentro de este país tanto por extranjeros como por españoles. Me pareció el encargo que uno debía asumirse al emprender la realización de una ftohistoria de España. De ahí la urgencia en aquel entonces —porque por dondequiera, en privado u oficialmente, se iban echando a perder los recursos fotográficos del país— que eran la urgencia de demostrar, de algún modo ordenado y bien presentado, cuáles las características de aquellos recursos.

Es importantísimo, creo, poder afirmar el mismo historiógrafo/a, a fin de cuentas y con cierta claridad, qué es lo que ha logrado y cómo lo ha conseguido; e igualmente, qué es lo que no ha logrado hacer. En mi propio caso, intenté estructurar una ciencia rudimentaria —porque ciencia fue: un sistema más o menos lógico— para la historia de la fotografía en este país. Tal vez porque pisaba unos terrenos que no fueron míos, aquella sistematización y aproximación científica podían ser máximas. La lógica que se requiere para tales casos puede ser disminuida —pero no tiene que serlo— por una aproximación localista o sentimental, en sentido más completo de estar atado a sentimientos propios. Otra vez, abordamos, aunque de modo indirecto, el tema que mencioné antes: la subvención de los estudios ftohistoriográficos por parte de los gobiernos.

Apoyándose en la idea de que una amplia perspectiva de la fotografía en España no se podía lograr individualmente, la rama sevillana de la entonces recién estructurada Sociedad de Historia de la Fotografía Española organizó un congreso en terreno propio en mayo de 1986. Uno de los dos fundadores principales escribió sus comentarios introductorios, en oposición a lo andado: «En primer lugar, diremos que la mayoría de los ftohistoriadores actuales participan del criterio de la absoluta imposibilidad de que un solo autor pueda abordar con rigor y seriedad





esta parcela del conocimiento de España»⁵. Si uno sigue leyendo sus afirmaciones, ve —y no tan entre líneas— un verdadero toque de resentimiento hacia los que habían llevado la delantera hacía más de un lustro: «...lo que sí representa este volumen es un primer intento de metodología mínima no inductiva, es decir, que no recurre a explicaciones por medio de enunciados generales». Aquel congreso tenía como meta algunas cosas admirables, luego tuvo algunos resultados buenos, como otros dañinos en comparación. Mientras allí se jactaba de que Sevilla cumpliera una misión de ser promotor eje de la fotohistoria de España, esta ocasión servía también como una especie de campo de pruebas para algunas voces que llegarían a ser significativas en aquella área de estudios. Si uno escaneara el listado de ponentes, se fijaría en por lo menos catorce nombres que continuaron sus investigaciones fotohistóricas, entre los cuales figuraron: Carmelo Vega de la Rosa, Alfredo Romero, Francisco Crabifosse Cuesta, Bernardo Riego Amézaga, Carlos Teixidor Cadenas, Ricardo González, Rafael del Cerro, José Joaquín Arazuri, María José Mulet, Juan Pando Despierto, José Luis Cabo Villaverde, Aleixandre Porcar, José Manuel Torres y María Manzanera.

Entre las intervenciones de mayo 1986, encontramos muchas que tenían su enfoque regional, si no hasta local, como si estuvieran todos de acuerdo con el principio de que una sola persona no podía emprender la tarea de una perspectiva con seriedad suficiente como para rendir un resultado riguroso. En efecto, ha venido a ser una característica de muchísimas historias de la fotografía en España el que estén escritas con semejante proposición en mente. Hasta asociamos, a pesar nuestro, nombres de historiadores con pueblos, como si éstos tuviesen propietarios, lo que me parece mala señal para el propósito de la nacionalización (ni hablar de globalización) de la fotohistoria de España. (¿Se lo han asumido los escritores, o es posible que falten escritores?) Sevilla no fue causa de esto, aunque Sevilla sí mostró una preferencia filosófica a favor de la particularización. (Lo que es más, la agenda de la Sociedad sevillana anunció futuras publicaciones de tema fotográfico, sólo que en consonancia con la estética de su agrupación.) Dicha mentalidad llegó a tanto que en 1985 alguien que no era madrileño me acusó de escribir sólo historias de Madrid; es decir, de no haber hablado en términos de España.

Sospecho que la reestructuración de España en autonomías creó circunstancias de apoyo económicas, tal que las distintas regiones se interesaban —era de esperar— en fomentar las culturas particulares que figuraban bajo sus rúbricas. La formación de los gobiernos autónomos apoyó la cultura en sus respectivas partes y distintos aspectos. Por el lado positivo, apoyaron estos aspectos regionales con un entusiasmo jamás imaginable antes de las autonomías. La fotohistoria, habiendo recibido su impulso durante los años relativamente tempranos en este

⁵ La cita es de Miguel Ángel Yáñez Polo (*Historia de la fotografía española, 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986, p. 9), él mismo historiador de la fotografía andaluza. Sin embargo, la política de la agrupación promotora parecería llevarla igualmente José Manuel Holgado Brenes.

proceso político, vino a ser, por consiguiente, un beneficiario más del nuevo empuje gubernamental autónomo, que abogaba por la identidad de sus respectivos seres regionales.

Lógicamente esto prestaba cierta forma a la fotohistoria española; una visión de la historia de la fotografía en España que no se compaginaba con la de otras naciones. Tarde en recibir la ciencia de su fotohistoria —si creemos lo que dijo Newhall—, España tuvo sus primeros ejemplos en forma de unas perspectivas globales; luego procedió en dirección de una particularización de aquellas perspectivas relativamente amplias. De modo paralelo, Newhall y el otro gran fotohistoriador de entonces, Gernsheim, junto con su esposa Alison, habían intentado visiones internacionales de la fotografía, cuando poquísimos podían llegar a la altura de sus esfuerzos⁶. Y por consiguiente se iban desarrollando las fotohistorias particulares de las naciones individuales, las cuales rellenaban las lagunas que hubiera dentro de las amplias perspectivas de los Gernsheim y Newhall. Más recientemente, se han dado casos de intentos de volver a escribir fotohistorias globales, y éstas se benefician, naturalmente, de los infinitos datos que han venido apareciendo a lo largo de las últimas décadas. Pero que no se nos escape el que se benefician también de los tempranos armazones que los fotohistoriadores como Newhall y los Gernsheim ya les habían facilitado hacia décadas, aunque fuesen en algún grado necesariamente inductivos.

De un modo muy curioso, esta expansión y comprensión kantianas, esta visión del todo a partir de sus partes, estas síntesis y análisis, suponen —todas ellas— un proceso sin fin, mediante el cual comprendemos más y más acerca de nuestro tema predilecto. En base a esta lógica, sería contraproducente que los gobiernos autónomos —o también los gobiernos municipales— siguieran en la práctica el costear, de modo exclusivo, aquellos aspectos de la cultura de interés más inmediato a estos gobiernos. Sin embargo, me detengo en afirmar tal cosa, por el hecho de que se ha realizado mucha investigación informativa bajo los escudos de gobiernos regionales. Hasta me quito el sombrero ante el congreso de Sevilla (mayo 1986), porque bastantes participantes en él llegaron a ser reconocidos en conexión con la fotohistoria de las regiones que, precisamente, uno por uno representaban. Tampoco ha sido la nota dominante en todos estos casos el sentimiento regionalista, en contraste con lo que se hubiera esperado; más bien, y visto en su totalidad, los estudios parecen haber aumentado en objetividad al paso que crecían en número dentro de sus regiones. De hecho, España ha desarrollado, en parte considerable, una aproximación —un *modus operandi*— para la formulación de su fotohistoria.

Lo que me preocupa es que demasiadas fotohistorias por venir queden dentro de la visión puramente localista. Si así fuera, sería no sólo porque los historiadores lo quisieran así, sino también por estar ellos demasiado vinculados económica-

⁶ El primer esfuerzo de Newhall fue en 1937, cuando el MOMA montó una exposición centenaria. España estaba en plena guerra civil. Helmut y Alison Gernsheim publicaron su *Historia...* en 1955, con Oxford Univ. Press.



mente a las bolsas de las autonomías o de los municipios. Éstas son algunas de las cuestiones con las que necesariamente se encaran los fotohistoriadores en la España de hoy. Para apreciarlas bien, uno tiene que imaginarse un contexto sin que figure el factor financiación. Ya hemos visto que una de esas cuestiones involucra lo global o universal, frente a lo regional o local. Dicho enfrentamiento de posturas en la práctica, implica además postura filosófica.

A saber, ¿vamos a ensanchar nuestras perspectivas de la fotografía, o vamos a reducirlas? Paralelamente, ¿miraremos hacia fuera, o miraremos sólo hacia dentro al investigar y escribir? En otras palabras, ¿voy a estudiar mi ciudad y región o la provincia de todos? Porque si la contestación es «la provincia de todos», estamos hablando de algo bastante más grande que el *contenido* de la imagen fotográfica; es decir, más grande que lo que se aprecia como datos dentro de las fotografías. Esto es clave. De hecho, el factor principal que nos induce a tratar de una fotografía como si fuera un documento por encima de un hecho artístico es esa arraigada dependencia en el contenido —fenómeno psicológico y perceptivo que facilita, a propósito, que permanezcamos en el ámbito de lo ya conocido, por no decir familiar; en lo sentimental; y dependiendo de las bolsas de los gobiernos como consecuencia natural de lo anterior.

Cada fotografía es, más bien, una manifestación de ese inmenso universo del arte fotográfico en todos los sentidos, y tanto técnico como estético. El propósito de la fotografía no es fundamentalmente documental, sino una expresión más o menos artística de la persona que saca la foto. Al fin y al cabo, la fotografía, como otras expresiones artísticas, es una especie de mentira, como lo es todo arte (como diría Oscar Wilde), sólo que una mentira que refleja algo que tenemos en común, y que en ocasiones hace referencia a la realidad exterior. Visto así —es decir, la fotografía como expresión—, la fotografía tiene bastante de romántico y subjetivo. La razón por la que lo discutimos en estos términos más de siglo y medio después de su descubrimiento recae precisamente en que la fotografía tiene una doble cara: por un lado confirma la realidad que vemos; por otro la remodela, la reinventa, la reconstituye, la reemplaza. Quedar ahincados en el concepto de la fotografía como documento muy fundamentalmente equivale a rendirnos ante la natural influencia de unas fuerzas económicas que, aparte de los varios buenos resultados que han fomentado, nos influyen (queramos o no) en cómo vemos, y nos inducen (quieran ellos o no) a quedar en lo sentimental más que en la consideración de la fotografía tomada como conjunto universal.

Dicho de otro modo, en la galaxia de imágenes que ha habido y que en creciente número se producen, es difícilísimo que estén las «de mi pueblo» a la altura de la fotografía universal. Son imágenes importantes para el archivo histórico de ese pueblo. Lo más probable es que no sean grandes fotografías, y no deben figurar dentro de las perspectivas globales de la fotografía. Suele divertirnos la historia personal que late tras ellas; el gusto no suele ser por la Fotografía como fenómeno multifacético universal. Suelen ser unos documentos de lo más humildes y sin pretensión a más que hacer constar la existencia de aquellos locales. Es difícil que pasen el umbral de las grandes fotografías, las que pudieran acabar en un museo un siglo después de realizadas. Son para archivar, eso sí, en parte por su intención original



AA.VV., *Historia de la fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

fundamentalmente documentalista; y de hecho enriquecen enormemente ese archivo, pero para museo no suelen ser. Es una distinción sobre la que he conferenciado en tres ocasiones significativas: en Pamplona (noviembre de 1999); en un simposio en Barcelona (mayo de 2004); y en la Telefónica de Madrid (noviembre de 2005)⁷. Las grandes fotohistorias suelen constituirse en base a fotografías museísticas, aunque por cierto puede darse el caso de imágenes con las dos posibilidades, y cuando esto ocurre, suele enriquecer tanto más la calidad historiográfica.

Al confeccionar fotohistoria, es absolutamente necesario saber distinguir entre el relato que el contenido (los datos visuales) de una fotografía puede haber sugerido, y la fotografía en todos sus aspectos (su contenido, su técnica, la historia de su realización, etc.), que es lo que la califica dentro de la galaxia de fotografía realizada a través de los tiempos. Lo que menos se deber hacer, escribiendo fotohistoria, es tergiversar la imagen de modo que su sentido se convierta en una narrativa

⁷ Respectivamente: «¿En qué consiste el valor de una fotografía o de una colección fotográfica?»; «Criterios para el estudio de una colección fotográfica museística»; y «Criterios museísticos para el estudio de una colección fotográfica». La primera de éstas apareció editada en VV.AA. (2002): *Historia de la fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 21-46.

en base a contenido, sobre todo cuando esa narrativa se confecciona en apoyo de unas consideraciones ético-sociales y/o personales. La base sobre la que mejor se aprecia una imagen fotográfica suele derivar de la imagen misma, no mediante narrativas u opiniones extra-fotográficas superimpuestas desde fuera, es decir, por parte del historiador. La fotohistoria, para que ésta le sea sumamente útil a una mayoría de personas, debe tener la Fotografía en primer término, y las anécdotas y opiniones éticas personales en segundo término, y no viceversa.

Como regla general, cuando una fotografía se aplica para poner en claro otra rama del saber, tomando la fotografía como cosa secundaria, o para establecer paralelo con otra forma de expresión, algo pierde de su estatus. Debería siempre retener su nivel de imagen fotográfica y no ser tratada primariamente como si estuviera al servicio de otras disciplinas. Demasiadas veces algunos historiadores han abusado así de la fotografía, hablando, parecería, de foto, pero haciéndolo en realidad del tema de su predilección, sea éste la antropología, la política, la historia, la arquitectura, etc. A propósito, la fotografía no dependía de la política tanto como llegáramos a creer, a juzgar por algunas historias, aun cuando hubiera reflejado una política dominante en su contenido. Es verdad que ha habido manifestaciones de contenido obligadas por un gobierno —y en otros países muchísimo más que en España— pero que el gobierno haya controlado manifestaciones estilísticas es mucho menos probable. Con respecto a España, hubo ciertas manifestaciones estilísticas tan amplias y significativas como lo era el pictorialismo, que tanto tiempo duró en este país, pero no se debe vincular a ninguna línea política para explicarlo. De hecho, cuanto más reflexiono sobre el pictorialismo de España, tanto más convencido estoy de que fue uno de los estilos fotográficos más autóctonos de los que han cultivado los españoles, por lo arraigado que era psicológica y estéticamente —y de tanta duración, pero no siempre bajo las mismas circunstancias políticas, ni mucho menos.

Así que España en cierto momento iba cazando los datos de su propia fotohistoria, mientras se sintió más libre que nunca de realizar fotografías; tendencia esta última que ya había comenzado veinte años antes de la aparición de las fotohistorias de 1981, gracias a las actividades del grupo AFAL (la Agrupación Fotográfica Almeriense), que alcanzó, como bien se sabe, muchos sectores del país, no sólo sureste. Mientras al nivel de la realización fotográfica AFAL suponía una especie de afirmación icónica del sentido del nuevo ser español, las fotohistorias de 1981 no significaron esto. Ni en lo más mínimo, pues fueron escritas por forasteros, y en sus perspectivas pretendieron ser universales, en contraste con regionales o locales. Sin embargo, lo que iba apareciendo en la estela de esas fotohistorias creció de manera tal que la Fotohistoria de España, como género, de hecho vino a ser una forma de la expresión del nuevo ser español recién hallado a través de descubrimientos parciales; partículas que iban saliendo a la superficie. El asombroso brote de interés y, en algunos casos, buenisima metodología al respecto de la nueva ciencia, ha sido más notable en el caso de España que en el de cualquier otro país que se me ocurre, y siento una verdadera satisfacción de haber estado involucrado por lo menos en alguna parte en dicho fenómeno. La región que no haya conseguido incursiones notables en este campo es una excepción, y se realizan investigaciones



continuas en archivos, que siguen rindiendo grandes sorpresas aun después de un cuarto de siglo. La abundancia de datos bien ordenados que ha surgido durante los últimos veinte años es tanta que el formato de este texto no admite que haga mención de todos los casos. Estas informaciones iban apareciendo en forma de monografías, otras en forma de historias locales. Álava, Albacete, Alicante, Alcoy, pueblos aragoneses, Astorga, pueblos asturianos, Barcelona, pueblos de Castilla y León, Granada, La Granja y Valsaín, Guadalajara, Huelva, León, Lorca, Lugo, Lleida, Madrid, Málaga, pueblos de La Mancha, Murcia, Pamplona, Pontevedra, Oviedo, Salamanca, San Sebastián, Santander, Segovia, Sevilla, Toledo, Trujillo, Valencia, Valladolid y Zaragoza son algunos de los lugares que me vienen a la memoria así, sin indagar más. Son lugares que han sabido recopilar datos, algunos en más de una sola ocasión, y muchas veces en un formato significativo, acerca de su fotografía antigua.

El izar banderas a favor de un lugar geográfico y su propia actividad fotográfica puede acabar en la exaltación subjetiva de ejemplos y asuntos locales, aunque no siempre pasa esto. No pretendo denigrar esa actividad, más bien señalar sus características. Dicha situación nos coloca delante el enorme problema filosófico de cómo incorporar —es más, de cómo estudiar y asesorar— todos los datos visuales e históricos que han surgido durante estos últimos veinte años. Irónicamente es en cierto grado el problema propuesto por Sevilla en 1986, a la inversa. Sevilla abogaba por más análisis particularista, y negó que pudiera tener valor ninguna perspectiva sintética realizada por una persona. Presenciamos nosotros hoy en día el momento cuando se requiere una de dos cosas: o la perspectiva amplia y sintética que hiciera caso de todo lo que ha venido apareciendo anteriormente; o una revisión de las perspectivas de 1981, la cual se basaría en todo el análisis particularista que se ha producido a lo largo de los últimos veinte años. Para cualquiera de las dos aproximaciones, el cuerpo sintetizador tendría la obligación intelectual (y moral) de ventear debidamente, de separar del trigo lo que sea barba. Se necesita saber qué será de valor, fohistóricamente hablando, y qué lo será relativamente menos.

Que uno —o unos— se aproxime como quiera, lo que sugiero supone emprender una tarea inmensa; una que requeriría una entrada de asesoría valorativa verdaderamente aguda... y bastante valiente. Requeriría, por encima de todo, el saber cómo a nivel intelectual respaldar dichas valoraciones, ni hablar de la habilidad de lograr una expresión nueva para la inmensa síntesis que llama a nuestra puerta en este punto crucial dentro del proceso fohistóricográfico ya vigente. En cierto sentido, el dinamismo que resultó de las explosiones de interés en 1981, necesita ahora encontrarse otra compuerta mediante la que pueda canalizarse al nivel de fohistoria de conjunto. Para poder hacerlo, España necesita encararse con la cuestión que más nos suele intimidar: a saber, Valor, o valor relativo, trátase de la fotografía antigua o la moderna. Un factor en apoyo de lo segundo, en la valoración de la fotografía moderna, es el hecho de que España ha sabido validar ya su posición dentro de un contexto internacional.

El mundo no-español anticipa unas visión e identidad nacional españolas en sus fohistorias, más que unas visiones de una España dividida en regiones o municipios. Me acuerdo de que en 1983, cuando escribía el texto para una exposi-





ción de fotografía española antigua en Estados Unidos, un galerista espónsor quiso conocer cómo etiquetar la supuesta «visión española»⁸. Fue imposible contestarle en aquel momento por razones varias: por las restricciones cronológicas de aquel catálogo, que trataba de mediados del XIX; y porque gran porcentaje de la fotografía más notable en la España de Isabel II fue realizada por extranjeros, y, como era natural, llevaba la estampa estilística —hasta la estampa técnica— de otros países. No obstante, la pregunta por parte del galerista sería perfectamente legítima, sobre todo si habláramos de la fotografía española, en lugar de la fotografía *en o de* España realizada por forasteros.

El otro concepto que late tras la pregunta del galerista es que, visto desde fuera, se busca la perspectiva nacional, no la regional. El concepto de ninguna manera desacredita que se cultive la visión más reducida, puesto que el público no-español no es el único ansioso de tener conocimiento de la totalidad fotográfica española. Sin embargo, la perspectiva más amplia es la que colocará la fotografía española dentro del contexto internacional. Los de fuera tienen hambre de saber qué es lo que ha sido la imagen fotográfica en España; qué es lo que ha significado; por qué se hacía; cuál ha sido su motivación en el pasado; etc. El no-español desea saber de la fotografía española a fin de poder completar una definición de la fotografía mundial; de completar esa definición para que la perspectiva de la fotografía acabe siendo más rellena, más rica. A la inversa, el beneficio para el español sería el de saber mejor situar y valorar su propio legado fotográfico, dentro de un contexto mundial cada vez más completo.

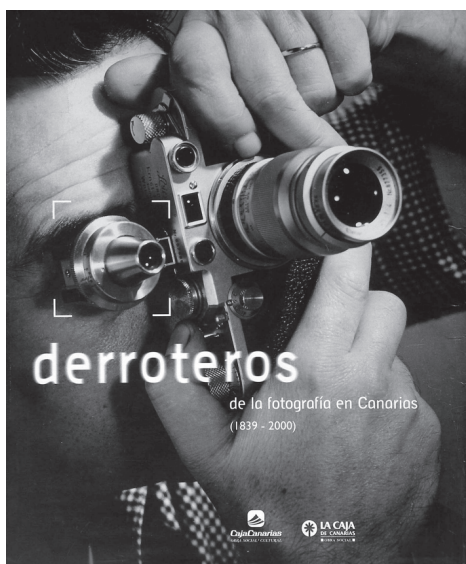
Así que uno puede comprender que los términos como Estilo, Visión, Sensación Física —aun cuando sean términos escurridizos en el momento de tener que aplicarlos— vienen a ser puntos de interés supremo dentro de las consideraciones más amplias de la galaxia que es la imagen fotográfica. Por el contrario, se comprende que lo que está arraigado en el tiempo y en el espacio —arraigado histórica y geográficamente— es de un interés iconográfico especial para lugares en particular. Este contenido iconográfico y los contextos que lo encierran —anuncios periodísticos locales y otros datos impresos, como los que encontramos litografiados en las *cartes de visite* (que yo iba apuntando antes de 1981, tarjeta por tarjeta, a fin de los varios apéndices de mi *Historia...*), los datos de la imagen misma, la información socio-histórica que puede proveernos una imagen, etc.—, ese contenido y sus contextos rápida e irremisiblemente vienen a constituir la base de interés en la historiografía local. Por ello, la financiación por parte de los modernos gobiernos autónomos en España ha facilitado la recopilación de estos datos, mientras ha fomentado un interés en la imagen fotográfica cuyo contenido puede reflejar cultura local y regional. Estos gobiernos han sido el cohete por el que la actividad fotohistórica española ha podido penetrar en órbitas que hace un cuarto de siglo habrían sido inimaginables; tampoco prevemos el final.

⁸ *Photography in Spain in the Nineteenth Century* (noviembre de 1983), Dallas/ San Francisco, Delahunty/ Fraenkel, 1984.

La gran atracción del estudio monográfico suele ser el contenido fotográfico que pertenece al sitio local del mismo fotógrafo, lo que rinde una manera de «historiar» (de situar en la historia) la cultura inmediata de cada cual; tema evidentemente meritorio, desde el punto de vista de un gobierno regional. Ahora, muchas de las monografías y estudios regionales son sofisticadas, vistas metodológicamente, y en su mayoría hacen avanzar la fotohistoria española. No obstante, suelen tener su enfoque en el contenido «literal», puesto que a su público receptor más inmediato le pica la curiosidad por ese contenido: los monumentos desaparecidos, los paisajes urbanos alterados, detalles antropológicos acerca de la gente y objetos que están fuera de uso, etc. En cuanto procedimiento, yo personalmente no veo nada mal en esto, con tal de que se entienda precisamente qué es al fin y al cabo la idea que uno desea transmitir: ¿será el contenido visible en las fotos, o la Fotografía? Porque las dos cosas no son equivalentes, y la Fotografía abarca más —es muchísimo más grande que— el mero contenido. Diría yo que cuanto más empeñados estamos en leer toda fotografía por el contenido sólo, tanto más difícil se hace el poder intercalar semejantes estudios locales y regionales dentro de un contexto más amplio, sea nacional o internacional, y a pesar de que la mayoría de las imágenes reclamen que las «leamos» de esta manera.

Aun cuando una exposición o una edición tiene su aspecto regional, todavía puede ser nacional, hasta internacional, en cuanto metodología y punto de vista. Desde luego, España ha producido ejemplos tales, sólo un caso de los cuales sería el de *Derroteros...* de Carmelo Vega⁹. Me parece que por regla general: cuando menos se puede «narrar» el aspecto literal de un conjunto de imágenes —es decir, las historia y geografía específicas de su contenido— entonces menos le tienta al fotohistoriador «historiar», o «romantizar» las imágenes (inventar y elaborar historias acerca de ellas). Las fotografías individuales, al fin y al cabo, no contienen narrativas, y por cierto no son narrativas lógicas en sí, aunque puede que apunten hacia momentos dentro de una trayectoria de imágenes que incite una narrativa. Por ejemplo, la importantísima serie realizada por Antonio Cosmes y Martínez Sánchez en el puerto del Grau, en junio de 1858, cuando la Reina iba a visitar Valencia, aprovechando su viaje en tren para inaugurar la nueva línea Madrid/Alicante. La serie es histórica no sólo como registro del acontecimiento, sino también doblemente, por cómo figura dentro de la fotohistoria mundial. Primero, desdice (con razón) las primeras fotohistorias mundiales por ser un reportaje en serie más antiguo que los pregonados como tales en aquellas fotohistorias. Segundo, que yo sepa, la serie contiene las primeras tomas de un amanecer. Cosmes y Martínez Sánchez, seguramente sin darse cuenta, fueron ellos mismos dos veces fotohistóricos, además de haber registrado un acontecimiento histórico. Constituye quizá el ejemplo más abarcador, fotohistóricamente, de todas las fotografías jamás realizadas en Valencia. Éstas, sí, definitivamente, deberían de acabar incluidas en las fotohistorias mundiales. Para mí su cabi-

⁹ Se aprecia en el tomo publicado en la ocasión de la exposición: *Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000)*, Santa Cruz de Tenerife, Caja Canarias y La Caja de Canarias, 2002. La razón de mi opinión se encuentra en mi reseña: «Por esos mundos...», *Latente*, 1, 1, La Laguna, 2003.

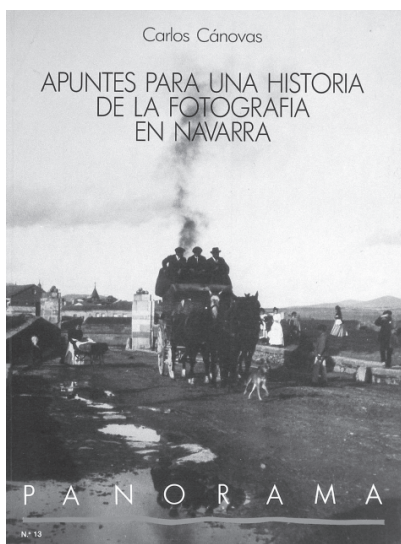


Carmelo Vega, *Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000)*, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias/ La Caja de Canarias, 2002.

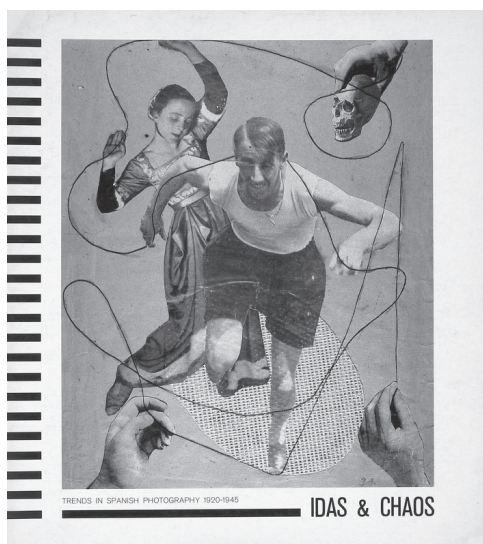
da y situación dentro del panorama universal fohistórico significa más de lo que pueda significar su relación con el hecho real, su punto de referencia.

Como norma, y de modo análogo, las fotografías de la vanguardia (años 1920 y después) evitan el punto de referencia histórico, y pregonan, si no el personalismo y hermetismo del surrealismo, entonces el alcance universal que se presume como consecuencia de éste. Tal vez por esta razón, los críticos e historiadores que tratan sobre imágenes vanguardistas miran aquéllas con un ojo relativamente universalizante. Esto fue evidente bastante temprano en el libro histórico-crítico del fotógrafo Joan Fontcuberta y de Marie-Loup Sougez, del fotógrafo Carlos Cánovas, de Marta Gili y de Cristina Zelich, quienes todos colaboraron con Fontcuberta en la exposición *Idas y caos* (1984), y se evidencia semejante salutífera tendencia en la obra histórico-crítica del profesor Enric Mira Pastor, que apunta hacia el mismo dominio sobre el gran panorama. Las obras fotográficas por el estilo de las que acabo de referir, nos hacen pensar en una de las mejores pruebas posibles de una obra monográfica que cae dentro de un marco de internacionalismo: la fotografía del brillante y malogrado artista Nikolas Lekuona (1913-1937).

Uno puede cultivar la fohistoria local y la monografía, y realizar éstas tomando en cuenta a la vez el panorama universal. Ha sido bajo semejantes criterios que Gerardo Kurtz ha escrito la mayoría de sus estudios. En todos estos casos que acabo de mencionar, el interés es la Fotografía; la fotografía como fenómeno de la cultura, pero no las fotografías tomadas una por una, como ejemplares con sus implícitas narrativas. La habilidad de ver el todo y sus partes constituyentes a la vez no es un don; es algo que tenemos que desarrollar sistemáticamente. Esa habilidad ayudará a considerar los sectores respectivos de la fohistoria de una España-nación, y luego ésta dentro de una perspectiva global.



Carlos Cánovas, *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra*, Panorama, núm. 13, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.

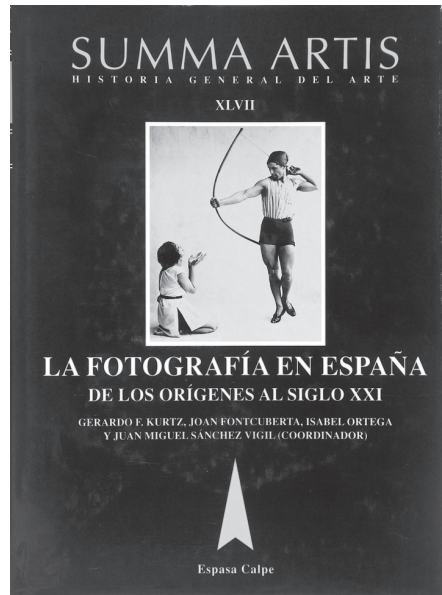


AA.VV., Catálogo de la exposición *Idas y Caos: aspectos de las vanguardias fotográficas 1920-1945*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

Abogo por la interferencia de la fotografía con otras ramas del saber cuando se habla de aquella, con tal de que una tenga siempre en mente que la Fotografía (como fenómeno de la cultura, repito) es el objetivo de la discusión, por encima de esas otras ramas del saber que se traigan a colación. Por ejemplo, en una discusión de las artes gráficas del XIX que tuviera como objetivo elucidar la Fotografía como fenómeno, no debería olvidarse de que las artes gráficas constituyen un contexto para el tema que interesa: la Fotografía. No sorprende a nadie el que yo opine que las ftohistorias más ricas son las más expansivas; abarcan más que la fotografía como objeto, con lo cual doy a entender que una fotografía es mucho más que el contenido literal de tal, enmarcado. Pero... cuando la interpretación expansiva mejor se lleva a cabo, no se hace como interpretación subjetiva, sino haciendo referencia a otros hechos concretos que se pueden comprobar.

A primera vista, parecería paradójico que lo particular mejor se aprecia cuando tenemos conciencia sólida de su contexto. Éste es el mejor modo —quizá el único— de lograr el sentido correcto de la importancia relativa de lo particular. Visto de cierta manera, hemos entablado una discusión del historicismo *versus* universalismo; de estar afincado en ciertos tiempo y espacio, *versus* pertenecer a unos tiempo y espacio indefinidos. Se comprende que es difícil para cualquier país —y para España, que está todavía en trance de autodefinición en lo que respecta su ftohistoria— saber de entrada, sin experimentación alguna, exactamente en qué grado debe pregonar lo nacional en proporción con lo regional o lo local. Parece increíble que seamos el eco de las disputas filosóficas de la pre-Generación del 98;





AA.VV., *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis, vol. XLVII, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

de los pronósticos de Ganivet y de Giner de los Ríos, en contraste con el (después) aferrado tradicionalismo de Menéndez y Pelayo y Ramiro de Maeztu. Yo presento que España esté casi al final de tal recorrido empírico, y que pronto experimente cierta acomodación natural —una especie de equilibrio— entre lo universal y lo particular. Al presentir este equilibrio los mismos fotohistoriadores de España, la fotohistoria de este país se incorporaría cómodamente dentro de una perspectiva más amplia; dentro de un contexto que jamás hubiera permitido que Newhall lanzara ese comentario a principios de 1970. Creo que estamos muy cerca del punto en que seremos capaces de hablar con respecto a España en términos de estilo nacional, o de «visión», etc., lo que habría satisfecho a ese galerista a quien mencioné antes.

Las afirmaciones antedichas no se pueden sobreponer, punto por punto, a un país cualquiera. No sirven de proyecto detallado para la fotohistoria de todo país. Sin embargo, están sentadas en asuntos comunes a muchas culturas, queramos o no, puesto que la expresión de la cultura de cuando en cuando forcejea por situarse muy particularmente dentro de una perspectiva más amplia. Yo no pretendo proponer recetas para la historiografía; sólo que el investigador tanto como el escritor tenga la obligación moral, opino yo, de saber de antemano las probables consecuencias de sus labores respectivas, tanto en escala internacional como nacional o local. Pues España se ha esforzado durante años ya, y por toda la extensión de la península (e islas, sin lugar a dudas), por rellenar lagunas que aún acabado el año 1981, existían a docenas, y lo ha conseguido en grado muy admirable por su cantidad y calidad. ¿Qué otro país puede con razón jactarse de más? Yo me fío de los esfuerzos por venir. Sólo que veo urgente esa toma de conciencia respecto a cómo España vaya a figurar dentro del panorama universal, al nivel de su propia fotohistoria.