

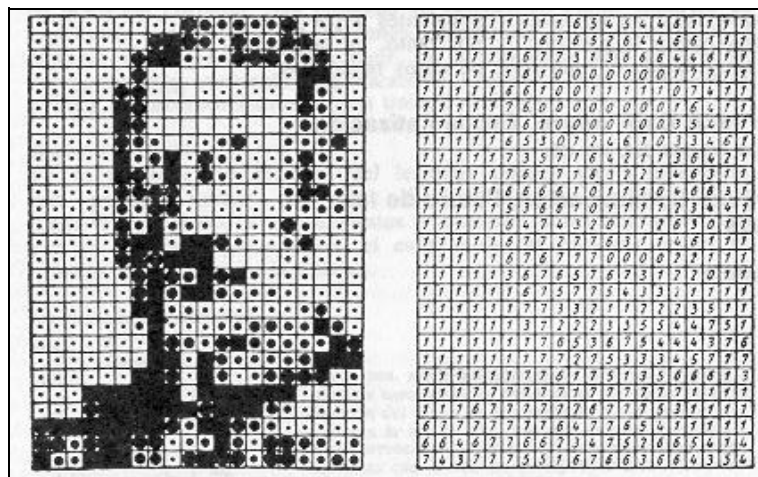


## EL IMAGINARIO FOTOGRÁFICO Y SUS FUNCIONES SOCIALES: DE LA IMAGEN QUÍMICA A LA IMAGEN DIGITAL

Bernardo Riego  
(Universidad de Cantabria)

Los nuevos modos de acceso y manejo de la información y las nuevas pautas de comunicación que se están creando con la revolución digital, se perciben, cada vez con más intensidad, como un fenómeno en la que está afectada nuestra vida cotidiana. Comienza a existir una conciencia generalizada de que tarde o temprano tendremos que saber manejarnos en las técnicas digitales si deseamos mantenernos al día. En la década de los años setenta, cuando se hablaba de imágenes y computación, se visualizaba este concepto de un modo complejo, como una especie de arcano que recordaba mucho a los jeroglíficos. Apenas tres décadas después, cualquiera podemos adquirir en una gran superficie por una cantidad irrisoria un escáner de sobremesa que, con escasa dificultad, nos permite introducir imágenes en un ordenador personal. Hace tan solo cinco años estaban en pleno apogeo los escáneres de rodillo, una solución entonces económica que a muchos nos permitió un primer contacto con las características de este nuevo tipo de imágenes. En estos momentos proliferan en el mercado las denominadas “*cámaras digitales*”, que acostumbran a comercializarse con sencillos programas *de retoque fotográfico*, cumpliendo la función de introductores en nuevas formas de uso de las imágenes fotográficas. Unas imágenes que hasta este momento solo podían contemplarse en papel o proyectadas como diapositivas en una pantalla. Aunque es evidente que en estos momentos existe una gran confusión conceptual respecto a

las potencialidades que inaugura esta nueva forma de imágenes que ya no son fotoquímicas, cada vez hay más personas que las usan en su ámbito profesional, y la demanda irá en aumento. No hace tanto, mentar este tema en los ámbitos especializados fotográficos era garantía de una fuerte controversia ya que “*foto-*



Un grabado publicado en un libro de 1971 en el que se muestra la posibilidad de digitalizar imágenes para su uso en el ordenador. Reproducido de A. Moles. "Art et ordinateur". París.

*grafía digital*” era sinónimo de desaparición de la “*fotografía química*”, y las incertidumbres técnicas despertaban inquietud en muchos profesionales que veían amenazados sus conocimientos sobre la técnica fotográfica. De cuando en cuando, salta a la prensa alguna noticia que habla de usos espúreos de la imagen digital en el ámbito de la información gráfica; y hay algo en lo que todos estamos bastante de acuerdo: la sensación de encontrarnos en los comienzos de una nueva época cuyas consecuencias futuras hoy desconocemos. Existe un consenso en la creencia de que el mundo por el que vamos a transitar en los años venideros será muy diferente al que hemos conocido hasta la fecha. Internet y sus desarrollos, la omnipresencia de la información digital en cualquier proceso, ya sea productivo, cultural o de ocio, apuntan en esa dirección. Hasta hace bien poco se podían enumerar sin dificultad los libros que en el mercado nacional reflexionaban sobre estas cuestiones. Se trata, sin embargo, de una temática que va ganando espacio editorial. Recientemente, dos publicaciones nacionales han dedicado sendos monográficos, coincidentes en el tiempo, sobre la nueva cultura digital y sus consecuencias <sup>(1)</sup>. Al tiempo han comenzado a traducirse algunas obras de divulgación de estas cuestiones que, hasta ahora, quienes estábamos interesados en ellas teníamos que recurrir a lo que se publicaba en el ámbito anglosajón <sup>(2)</sup>.

Mi experiencia con la tecnología digital aplicada a la imagen fotográfica es ambivalente. En la actualidad, el desarrollo de un proyecto de investigación que intenta poner en pie una experiencia piloto en la Comunidad Autónoma de Cantabria, destinado a la creación de un banco de datos digital sobre imágenes históricas accesibles a otros investigadores, me obliga a pasar muchas horas frente a un equipo informático, a experimentar diversas aplicaciones y a pensar en la facilidad o dificultad de su funcionamiento para quienes las usarán una vez que las hayamos elaborado y puesto en circulación. Cuando ya sus resultados estén en manos de otros, y, al igual que ocurre con los textos impresos, ya no nos pertenezcan. Este contacto con la tecnología informática, con la toma de decisiones sobre el uso de una determinada aplicación o la adquisición de un equipo concreto permite apreciar cuales son las posibilidades, y sobre todo, las enormes carencias que aun tiene la informática de consumo. Es decir, la informática practicada por profesionales de una determinada especialidad que renuncian a la intermediación de un experto informático y desean poner en práctica soluciones para otros profesionales con sus propios y exclusivos medios. Por otro lado, es constatable en el ámbito de las ciencias sociales la existencia de un cierto complejo que impide que muchos intelectuales intenten abordar la construcción de un discurso coherente, sobre las transformaciones culturales que implica la nueva sociedad digital. Este espacio está siendo cubierto por diversas aportaciones a veces muy interesantes, pero en ocasiones muy espontáneas y en algunos casos concretos muy ignorantes de las pautas culturales en las que se ha conformado históricamente la organización social del poder a través del control del discurso y de las formas de escritura<sup>(3)</sup>. Como historiador no puedo olvidar que estamos ante un fin de siglo y de milenio, y que, ese tipo de circunstancias

cronológicas, desencadenan en algunos autores visiones sublimadas de un futurismo que no deja de ser una forma de proyectar los fantasmas y las aspiraciones de nuestro propio tiempo. Existen a la vez quienes extasiados ante las nuevas posibilidades tecnológicas, olvidan que cada época es deudora de proyectos realizados en el pasado, y exhiben una especie de triunfalismo tecnológico de barraca de feria. Cuando un *gurú* de los nuevos tiempos, declara en un programa de televisión que la tecnología digital es lo más importante que ha ocurrido en la historia de la Humanidad desde la invención de la rueda, no puedo dejar de pensar en el coronel Aureliano Buendía, aquel personaje de la magistral novela de García Márquez, que se quedaba fascinado por las innovaciones que traía cada año el gitano Melquiades a Macondo, pero que carecía de una cierta visión de conjunto que le hubiera permitido entender la importancia relativa que en sí mismas tenían cada una de estas novedades que le mostraban. En la nueva cultura digital también existen los Melquiades y quienes trabajamos en estos ámbitos tenemos que esforzarnos para que no se extienda demasiado el discurso ingenuo de los Aureliano Buendía.

Como tantas otras personas, vengo de la prehistoria informática de consumo, y he cumplido fielmente los pasos que la fragmentaria industria de los primeros tiempos nos impuso. Entré en el mundo informático a comienzos de la década de los años ochenta con el “Dragon”, y tras una breve experiencia con el sistema “MSX”, tuve mi primer PC gracias al “Amstrad”, y hasta la actualidad he ido mudando de equipo (o *migrando*, como se dice en jerga de los iniciados informáticos) en esta carrera sin final que el mercado nos exige. Como tantos otros aprendí el *latín* del “Basic” y me aburre y abruma la *liturgia* publicitaria a la que nos somete el marketing informático, que parte del discutible principio de que todo lo que aparece es mejor que lo antiguo, porque funciona más rápido. Mi experiencia en el mundo universitario, en el que me muevo cada día, me indica que año tras año los alumnos llegan a las aulas con unos mayores conocimientos en el uso de la informática. Se trata de unos conocimientos poco estructurados e integrados, pero la mayor parte de las veces son muy superiores a los que poseen algunos de sus profesores que, sobre todo en los ámbitos de las ciencias humanas y sociales, siguen usando el ordenador como una extensión de la máquina de escribir y poco más.

Existe una cadencia en la que hoy nos movemos todos los que usamos con regularidad los ordenadores, que nos obliga a estar sujetos a unas reglas de juego impuestas por el mercado informático que son muy diferentes a las que teníamos con otros sistemas técnicos que hemos utilizado en el pasado. Por ejemplo, cuando uno se compraba una cámara réflex con la intención de que le durase un extenso período de tiempo, las expectativas se centraban en aumentar el equipo en la medida que los recursos económicos lo permitiesen, pero no se pensaba en sustituirlo completamente al cabo de dos o tres años, y del mismo modo, se adquiría una máquina de escribir pensando en que serviría “*para toda la vida*”. Hoy cuando salimos de la tienda con el ordenador de última generación recién comprado, tenemos la paradójica sensación

de que nuestro equipo ya está obsoleto, porque sabemos por experiencias anteriores que a los pocos meses comienza a anunciarse alguna innovación, que, casualmente, no será compatible con el equipo que acabamos de adquirir. Pero a pesar de los inconvenientes que es preciso sortear como usuarios de unas nuevas tecnologías que aun están en una evidente fase de depuración y mejora <sup>(4)</sup>, creo que desde las ciencias sociales tenemos que dar respuestas que se alejen de esa fascinación de barraca de feria que ciertos *gurús* y visionarios del mundo digital (en ocasiones con fuertes intereses económicos en su desarrollo) están propiciando, alejándonos a la vez de las posiciones de rechazo que la emergencia e implantación de una nueva tecnología, de tanto calado como ésta, produce en sectores del cuerpo social que se sienten agobiados por la incertidumbre que supone el aprendizaje de nuevos sistemas de trabajo, y que, a pesar de las resistencias saben que están imponiéndose de un modo irreversible y por este motivo, finalmente tendrán que rendirse a la evidencia<sup>(5)</sup>.

Por todas estas razones este texto va a plantearse desde la Historia, algo que puede parecer a priori un contrasentido. *¿Cómo nos puede explicar la Historia un fenómeno que tiene que ver con el futuro?* El reto que me propongo -al igual que lo hago en mi actividad docente- es explicar las implicaciones que tiene la revolución digital en lo referente a la imagen, viendolo en sus aspectos de continuidad cultural con el pasado y estudiándolas desde la perspectiva de la conformación de dos imaginarios sociales sucesivos, uno ya en fase de evidente disolución y otro en período de formación. Es cierto que solo podemos hablar de computadores con propiedad desde la creación de la ENIAC a finales de la segunda guerra mundial, y que la informática personal, como tal, solo existe a partir de 1981 cuando IBM lanzó su primer Personal Computer del que son herederos prácticamente todos los ordenadores que hoy usamos en nuestras casas y en nuestro trabajo, con sus ventajas y sus muchas limitaciones derivadas de un diseño no excesivamente imaginativo<sup>(6)</sup>. Es cierto también que nunca hasta este momento la Humanidad había contado con un sistema tan perfecto de transmisión de información. El *bit*, además de no estar sometido a los procesos de degradación y *ruidos* en su transferencia y conversión, que son ineludibles en la cultura *analógica* de la que venimos, es al mismo tiempo capaz de representar textos, sonidos e imágenes en un nuevo espacio, con una ubicuidad desconocida hasta hoy, y con una economía de recursos que permite reenfocar algunos de los problemas que el almacenamiento de la información requiere y que conlleva un consumo intensivo de determinados recursos naturales. Estamos ante una nueva tecnología informativa y de comunicación que presenta un amplio alcance, que se está capilarizando en la red social, que tiene muchas ventajas económicas, y que va a propiciar la transformación de muchos de los usos y procedimientos que hoy nos resultan habituales.

Pero esta evidencia no puede oscurecer una realidad que atañe al mundo occidental, y que, por poner un marco cronológico de referencia que nos resulte operativo, se hace muy evidente desde el siglo XIX: el continuo contacto social con

nuevas tecnologías que transforman las pautas sociales de relación con el medio cotidiano. El telégrafo, el ferrocarril y la fotografía fueron, en la primera mitad del siglo pasado un buen ejemplo de este contacto, y al igual que ocurre hoy, también entonces produjeron entusiasmos, rechazos, añoranzas y sobre todo expectación. Antonio Flores escribía a mediados del siglo pasado sobre lo que suponía la irrupción del ferrocarril en la vida cotidiana, distinguiendo entre el viaje tradicional, penoso y cansado pero en el que el viajero conocía los pueblos por donde pasaba la renqueante diligencia, y lo comparaba con los que se comenzaban a practicarse con el tren, en los que solo podían verse desde la ventanilla pasar a gran velocidad los pueblos que estaban en el trayecto. *“Hoy los viajes se han acabado- escribía- ahora somos transportados”*. Del mismo modo, el telégrafo que en fechas casi paralelas al ferrocarril había logrado el establecimiento de una red de comunicación casi instantánea entre ciudades y países, tenía para Antonio Flores un aspecto intrusivo en la pacífica vida cotidiana de las ciudades a las que alteraba con sus noticias inmediatas, Flores no duda en tildarlo de *“murmurador del siglo”*:

*“Conmueve y trastorna a media Europa anunciando que ha estallado una gran revolución en la otra media, y al día siguiente se rectifica así propio diciendo que no ha existido semejante revolución. Asegura que ha habido una gran batalla en la cual han quedado vencedores los blancos y se refiere al considerable número que han perdido los negros, y luego repite la noticia enteramente a la inversa. El telégrafo es un rey constitucional verdaderamente irresponsable”* (7).

Si para los literatos la introducción de las nuevas tecnologías en la sociedad española decimonónica era objeto de añoranza, de tensión y de escepticismo más o menos velado, y así lo transmitían a los lectores, para la élite científica la situación era inequívoca: el *Progreso* era sinónimo de mejora material de la Humanidad. Sin duda estos fragmentos de la conferencia que impartió en la Universidad Central de Madrid en 1853 uno de los introductores de la Fotografía en Barcelona, el Dr. Pedro Felipe Monlau, resumen una posición, no exenta de fascinación que compartían sus colegas allí presentes:

*“Para negar el Progreso científico sería preciso negar la Historia (...) Paralelo con el de las Ciencias ha corrido el progreso de las Artes. La brújula, la pólvora, la imprenta, que parecían a nuestros abuelos el non plus ultra de las innovaciones, han tomado mil nuevas formas en los tiempos posteriores y recibido el poderoso refuerzo del vapor y de la electricidad. En el siglo pasado Franklin arrebató el rayo a las nubes (...) pero nosotros hemos hecho mas; hemos cogido en nuestras manos aquel rayo, y lo vibramos inofensivo para transmitir instantáneamente el pensamiento de uno al otro confín de la tierra. (...) y no contentos con haber amansado el eléctrico, hemos mandado a la luz que puntualizase sus reflejos, excusando-*

*nos de errores y ensayos en la reproducción de las imágenes, y hemos sido obedecidos; cualquiera de los primores fotográficos que desde Niepce y Daguerre se vienen sucediendo todos los días bastaría para inundar de gloria a todo un siglo" (8).*

Es evidente que los cambios tecnológicos cuando alteran la vida cotidiana no dejan indiferentes a quienes se enfrentan a esta situación. El minucioso estudio de Lily Litvak nos muestra con claridad las influencias que la presencia del ferrocarril tendrá en la literatura y la pintura realista española<sup>(9)</sup>. La Fotografía, orgullo del siglo para científicos como Monlau, se convirtió para los tardo-románticos españoles en un ejemplo de lo que no podía ser el arte moderno en manos de las nuevas corrientes realistas que lentamente se estaban introduciendo. Una tecnología no podía sustituir a la expresión humana<sup>(10)</sup>. Del mismo modo es posible interpretar el famoso y archirrepetido texto de Baudelaire contra la Fotografía en el Salón de 1859 en esta misma clave de rechazo de lo tecnológico y los cambios que introduce. La aparición e implantación de una nueva tecnología que implica la institución de nuevos usos sociales lleva aparejadas estas posiciones. Y resulta muy interesante estudiar los primeros momentos de la existencia social de un nuevo dispositivo, para comprobar como algunos usos y funciones que se predicen no coinciden luego con los que realmente se implantan. Ocurrió con la fotografía que en sus orígenes fue definido como un sistema de dibujo automático para usos técnicos y científicos. Cuando apareció el teléfono, se exploraron con él funciones que más tarde desarrolló la radiodifusión, como los denominados “*conciertos telefónicos*” o los boletines de noticias a través del teléfono, entre otros<sup>(11)</sup>. Y el gramófono se presentó como una especie de portero automático, un sistema para aprender idiomas fácilmente, y, por tanto, con muchas posibilidades educativas<sup>(12)</sup>. Cuando aparecieron las primeras noticias sobre su invención se predijo que instauraría nuevos modos de intercomunicación comercial que sustituiría a las cartas manuscritas por su mayor capacidad de almacenamiento. Así difundía las potencialidades del gramófono la prensa en 1878 cuando acaba de conocerse su existencia:

*“En vez de dictar una carta al amanuense, se comunicará de viva voz al aparato. (...) Teniendo en cuenta que en cada hoja de papel de estaño se graban unas cuatro mil palabras (...) El fonógrafo permite grabar dos hojas a la vez, con lo cual el que escribe conserva el duplicado de su carta; recibida esta, aquel a quien va dirigida no necesita saber leer, sino aplicar la hoja en otro fonógrafo, que le repetirá en voz alta, o baja si el asunto es reservado, lo que su amigo o socio quiere decirle. El acento del correspondiente probará si la carta es auténtica. La escritura actual, ¿quedará reducida algún día al uso que hoy tiene el alfabeto de los mudos?”<sup>(13)</sup>.*

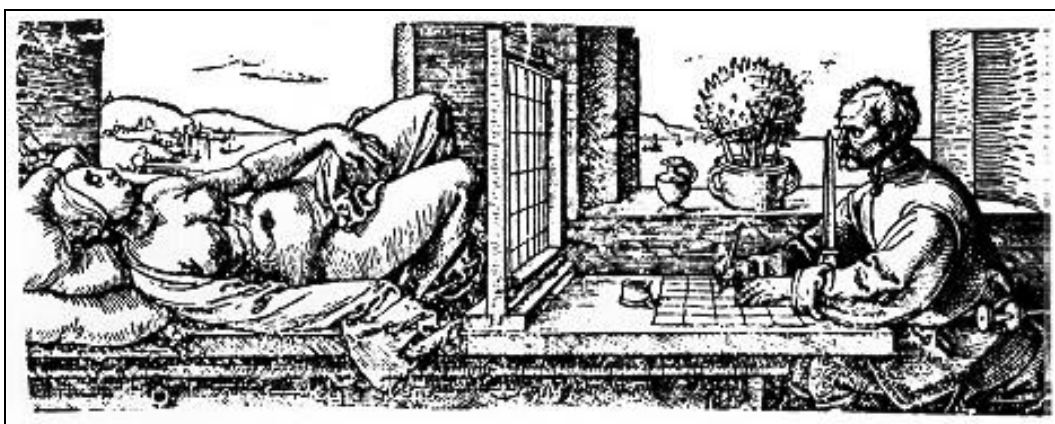
¿Cómo podemos entender aspectos que tienen que ver con el próximo futuro y que son consecuencia de los cambios tecnológicos? Desde luego si descartamos las

fantasías literarias, que tienen otro espacio diferente al que nos ocupa, una de las estrategias más adecuadas consiste en observar las posiciones que se produjeron en el pasado reciente ante una nueva revolución tecnológica. Es un método que sirve, entre otras cosas, para comprobar como toda tecnología nueva inaugura aspectos totalmente inéditos e imprevisibles, pero se presenta siempre o casi siempre como un sistema que modifica o mejora otros que están en uso en el momento de su aparición. Recordemos el caso del ordenador personal que en su primera difusión, aparecía para sus potenciales usuarios como una mejora de la máquina de escribir y un almacén de información menos engorroso y de más fácil acceso que los sistemas manuales de fichas de cartón. Hoy ya aparece como una máquina compleja que permite la intercomunicación y es un sustitutivo de otros sistemas de imagen y sonido y se predice como un sistema integrado de información y entretenimiento que sustituirá a muchas de las máquinas que ahora usamos para estos fines.



Un grabado de 1694 en el que se muestra a un viajero embutido en una cámara oscura, un instrumento de intermediación con la realidad.. (Tomado de John. H. Hammond. "The Camera Obscura". Bristol 1981)

Otra buena estrategia ante las innovaciones es contemplarlas no como algo aislado del pasado y con sentido en el mundo futuro, sino como frutos de una tendencia que en muchos casos tiene un largo recorrido. Pongamos algunos ejemplos concretos: la *realidad virtual* es un sistema técnico de nuestro tiempo y no tiene, como tal, un pasado histórico, pero su existencia se inscribe en un largo y complejo proceso cultural que tiene que ver con la búsqueda de sistemas de intermediación ante la realidad. O, por utilizar un término muy bien explicado por Antonio Rodríguez de las Heras, en el uso de *interfaces* o dispositivos de navegación entre los humanos y la información, adopten la forma que adopten <sup>(14)</sup>. La imagen de una persona explorando mundos virtuales a través de un casco en el que se sumerge, puede contrastarse con el grabado de un viajero británico de finales del siglo XVII embutido en una cámara oscura que le sirve como interfaz entre el paisaje y la descripción gráfica que él está elaborando. Entre una cámara oscura y un casco de realidad virtual



Un conocido grabado de Durero en el que se muestra la técnica del dibujo por medio de la rejilla y la cuadrícula en el siglo XVI.

no hay relación tecnológica pero si existe una conexión cultural evidente. Ambos sistemas se inscriben en una misma tradición en la que la representación realista del mundo visible se logra por medio de *instrumentos de intermediación*. La cámara fotográfica es otro ejemplo; la *percepción especular* que adquirieron las imágenes fotográficas desde su nacimiento en 1839, no alteran el hecho de que una fotografía es básicamente una representación de una escena captada por este dispositivo, pero, a pesar de lo que se pensaba en el siglo XIX, una imagen fotográfica no es la realidad capturada en forma de luz, sino una representación del mundo visible de acuerdo a unas pautas físico-químicas. Podemos, por tanto, afirmar que *realismo* y *virtualidad* forman parte de un mismo proceso histórico, aun cuando sus usos y funciones sociales se inscriben en marcos de comunicación social y política bien diferenciados.

Algo similar podríamos decir de la estructura gráfica que soporta la imagen digital. Si el *punto* y la *línea* son los elementos mínimos que articulan la estructura gráfica de un dibujo, o la *microestructura* química de una imagen fotográfica <sup>(15)</sup>, el *pixel* es la unidad de referencia de la estructura de una imagen digital. ¿Pero el pixel es algo extraño a nuestra cultura anterior a la información digital, la que se define como *cultura analógica*? Si y no. Como soporte gráfico, el pixel, es algo totalmente nuevo y sin precedentes técnicos. Sin embargo, como sistema de articulación gráfica no deja de ser una persistencia de lo que ha sido la creación de las imágenes desde que se adoptó en Occidente el sistema de representación en perspectiva. Una imagen digital está constituida por una *rejilla de píxeles* de mayor o menor tamaño que en su conjunto articulan y forman una imagen con todas sus características de calidad y tamaño (o, si se prefiere, de resolución), crominancia, luminancia, posición espacial, etc., etc.. Y no conviene olvidar que la *rejilla* o cuadrícula ha sido el método tradicional usado por los dibujantes para elaborar y representar en perspectiva matemática una imagen dibujada. Es evidente que una parte sustancial de los elementos técnicos que definen a la imagen digital, más allá de la jerga técnica al uso,



puede ser entendida con mucha más eficacia si se comprenden los métodos establecidos desde finales del siglo XIX para crear las imágenes en la imprenta por medio del *tramado* o *apantallado*, que son una aplicación de la rejilla a los sistemas de reproducción fotomecánica. Conceptos como el de “*resolución*”-verdadero nodo de todo lo que supone el uso de las imágenes digitales- son fácilmente extrapolables si conocemos los mecanismos de reproducción de las imágenes fotográficas en la imprenta. La resolución de la trama, esto es, la capacidad de convertir en puntos cuantificables en una unidad de medida, una determinada imagen, que en el soporte del papel se restituye con la sensación de luces y sombras y por este motivo adquiere la sensación de analogía con el original para el lector, sirve muy bien para entender lo que es el pixel en el soporte digital, que es nuevo como vehículo de información gráfica, pero parte de los mismos principios constructivos que los sistemas anteriores.

Otro de los aspectos que me gustaría destacar en estos planteamientos iniciales, es la diversidad de conceptos y denominaciones que aparecen en los textos que reflexionan sobre la nueva cultura digital que se está instituyendo. El hecho de que las reflexiones se estén construyendo ahora mismo, es la razón que motiva que existan diferentes conceptos intentando explicar los mismos procesos. A veces la jerga deviene ininteligible, y ese mismo oscurantismo lo que puede ocultar es una fascinación acrítica por las nuevas tecnologías y sus consecuencias. En otras ocasiones, llama la atención que la terminología que comienza a establecerse no tiende a enlazar con el pasado cultural de todos nosotros. Aunque hay notables excepciones como el de Barbara María Stafford, una profesora de Arte de la Universidad de Chicago que explora de un modo muy sugerente y documentado las conexiones culturales de la nueva sociedad que se está fraguando y las pone en relación con los retos que planteó el movimiento ilustrado en los modos de ver y representar la realidad en el siglo XVIII, que también fue un período de intensa ruptura con el pasado (<sup>16</sup>). A pesar de autoras como la que nos ocupa, que es una afortunada excepción a la regla, la tónica general es entender el mundo digital como algo totalmente nuevo y cuyas consecuencias mentales e ideológicas no tienen precedentes en las sociedades en las que convivimos. Sin embargo este planteamiento no deja de ser una verdad a medias (<sup>17</sup>). Tomemos de nuevo algunos ejemplos: cuando se alude a las redes cibernéticas como Internet, que ciertamente están estableciendo nuevas formas de comunicación y de acceso y difusión de la información, y están creando, a velocidad vertiginosa, un nuevo espacio económico, una de las definiciones que más se repite es que se ha creado un nuevo territorio, sin precedentes, que es socialmente compartido, que no tiene raíces físicas, y al que se le conoce con el nombre de “*comunidad virtual*”. Y es totalmente cierto que ningún sistema de intercomunicación social en el pasado tuvo estas características que hoy tiene la Red de Redes. Pero no deberíamos obviar que las comunidades virtuales, posibilitadas por un nuevo sistema tecnológico de intercomunicación digital, no son sino una variedad de lo que autores como Benedict Anderson denominan las “*comunidades imaginadas*”, un concepto que es clave para entender problemas tan cruciales como

el de la formación del sentimiento nacionalista <sup>(18)</sup>. Las consecuencias sociales y políticas que tendrán estas nuevas comunidades que se están formando en el ciberespacio aun no pueden ser evidentes, pero forman parte de un proceso cultural que ya ha sido advertido con anterioridad en otros ámbitos. Algo similar ocurre con una de las mayores innovaciones que aporta la representación virtual en la cultura digital, que es sin duda una de las verdaderas revoluciones que mayor calado presenta en todo este proceso al que estamos asistiendo, y que se define con un término que a primera vista parece contradictorio: *la telepresencia*. Es decir, la posibilidad de poder participar a distancia en un proceso estando a la vez dentro y fuera del mismo. El mejor ejemplo de telepresencia que conozco, lo proporciona un video propagandístico del ejército norteamericano que muestra como en una contienda en un país alejado de los Estados Unidos, un cirujano sin moverse de su propio hospital interviene quirúrgicamente a un soldado herido, en el mismo escenario del conflicto, valiéndose de un robot que reproduce los movimientos virtuales que este cirujano hace a miles de kilómetros. La telepresencia nos introduce en otro de los puntos centrales de esta revolución futura y es la constatación de que la *posición del observador* frente a la contemplación de la realidad ha cambiado de manera irreversible. El observador ya no se encuentra situado mental y físicamente frente a lo que sucede en una *posición panóptica* que ha sido durante mucho tiempo la relación acostumbrada y cuyas consecuencias respecto al modo de entender lo que se ve, es expresado en un autor como John Berger con extrema claridad:

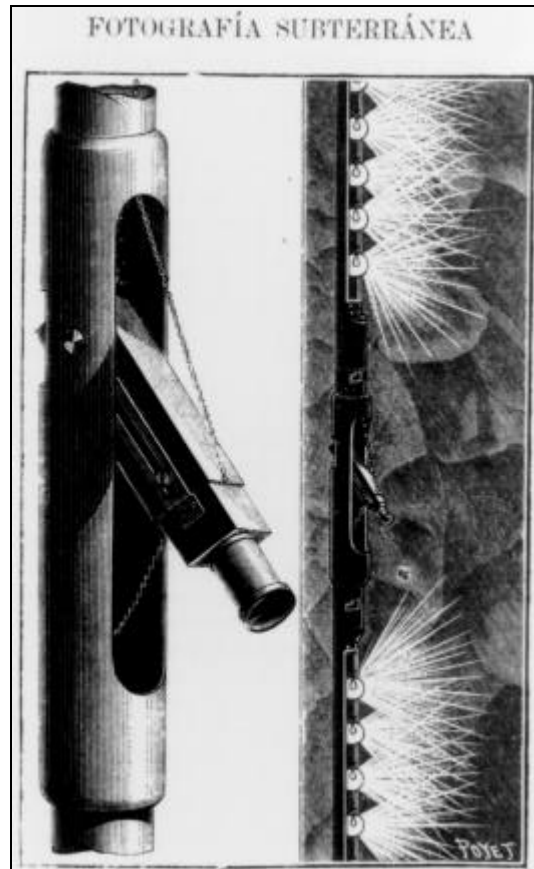
*“Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos (...) Todo converge hacia el ojo como si este fuera el punto de fuga al infinito. El mundo visible está ordenado en función del espectador del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios. Según la convención de la perspectiva no hay reciprocidad visual. Dios no necesita situarse en relación con los demás, es en sí mismo la situación”*<sup>(19)</sup>.

La *telepresencia*, o si se quiere, la *televirtualidad* permite que el observador esté a la vez dentro de la representación que está contemplando sabiendo al mismo tiempo que realmente está fuera. Es evidente que esta nueva posición del observador, que posibilitan las nuevas tecnologías digitales, va mucho más allá de los simples cambios formales en la naturaleza de las imágenes. Está suponiendo un innovación transcendental en el modo de contemplar el mundo que nos rodea. Sin ninguna duda el autor que con más agudeza ha explicado la profundidad de estas mutaciones que tienen que ver, en sus palabras: “*con las necesidades de la industria mundial de la información y responden a las crecientes exigencias de las jerarquías medicas, militares y policiales y en las que el ojo humano está perdiendo la mayor parte de las propiedades esenciales que han sido suyas a lo largo de la historia*” ha sido Jonathan Crary, en una obra en la que estudia precisamente los cambios que hacen posible el abandono de esa posición panóptica de la realidad y que están siendo

sustituidas por nuevas organizaciones mentales del mundo visible que se están convirtiendo en dominantes y que al igual que ya ocurrió en el pasado “*son indisociables con una vasta reestructuración del saber y de las prácticas sociales que modificaron [Crary se refiere en este caso al siglo XIX] de mil maneras las facultades productivas, cognitivas y los deseos de las personas*” (20).

## 2. La conformación de nuevas formas de representación de la realidad y sus implicaciones sociales.

Al igual que ya ocurrió en el pasado, los cambios tecnológicos que se produjeron en los modos de representación de la realidad implican cambios mentales de cierta magnitud que además están siendo aceptados sin dificultad por todo el cuerpo social. Existen representaciones de las imágenes en el nuevo imaginario que se está construyendo y que técnicamente hubieran sido imposibles o muy difíciles de lograr sin la *postproducción digital*, pero creo que también serían difíciles de “*leer*” por quienes son sus destinatarios, si no hubiera habido una serie de cambios sociales en la propia percepción de la representación de las imágenes, y no se hubiera desarrollado una mayor destreza como la que se ha logrado en la comprensión rápida y eficaz de los mensajes visuales. Un buen ejemplo lo tenemos en el “*zapping*”, un hábito compulsivo frente al televisor que, también, nos permite seguir con bastante coherencia el hilo de varios programas a la vez sin necesidad de contemplarlos de una manera lineal. Es evidente que hemos aprendido a ver fragmentariamente y a sacar conclusiones bastante acertadas de esas fracciones de la mirada, y esto tiene que ver no solamente con el desciframiento de las rutinas narrativas de la propia comunicación visual, sino también con una mayor habilidad adquirida a lo largo de muchos años de experiencia como espectadores ante el medio televisivo. Muchos de los anuncios que se hacen hoy en día para televisión tienen una complejidad visual que, si no



La *instantaneidad* posibilitó nuevos usos de la fotografía que en el pasado eran solo un deseo de los técnicos. En el grabado se muestra un dispositivo de control con una cámara fotográfica de espacios subterráneos, ayudada de lámparas de incandescencia, que prefigura los actuales sistemas de video-vigilancia. (“*La Naturaleza*” Madrid 1890. N° 8. Página 121)

existiese un espectador bien entrenado, serían contraproducentes, dado que una de las características del mensaje publicitario es vehicular la mayor y más precisa información en el menor tiempo posible, y desde luego en estos momentos esto se logra con unas escenas que contienen en sí mismas una enorme complejidad en sus recursos comunicativos, y en las que, en muchas ocasiones, la escala cambia de tamaño, la posición de la cámara se altera constantemente, e incluso se introducen escenas múltiples que el ojo sabe discriminar a pesar de la brevedad de la exposición del mensaje visual.

La propia naturaleza de las imágenes está sufriendo profundas modificaciones. En el nuevo imaginario que se está fraguando en estos momentos, la materia se disuelve, se vuelve líquida y el concepto de realismo adquiere unas dimensiones diferentes a las que tuvo en el pasado. Sobre todo esta última característica se ha convertido en objeto de preocupación en el ámbito informativo y existen autores como Fred Ritchin, quien hace ya hace algunos años dio las primeras voces de alarma al respecto<sup>(21)</sup>. Una alarma que se está incrementando a medida que la imagen digital se apodera de los espacios informativos. A la vez, esta misma circunstancia constituye un motivo de indagación en la creación artística. Hace ya tiempo que, entre nosotros, creadores de primera línea como Joan Foncuberta, Daniel Canogar o Chema Madoz, y algunos otros, están expresando, desde diferentes enfoques, los retos que estos cambios plantean. Las paradojas de la veracidad de las imágenes en tanto que documentos evidentes en el caso de Foncuberta, la disolución del cuerpo y el espacio como consecuencia de los nuevos espacios cibernéticos en el caso del trabajo de Daniel Canogar o las tensiones a las que somete Chema Madoz la objetividad fotográfica, son en cierto modo respuestas de autores de hoy a problemas actuales, y responden a la sensibilidad de quienes perciben que las imágenes y su relación con todos nosotros están siendo sometidas a intensas transformaciones y quieren expresarlo por la vía de la indagación creativa. No obstante hay un hecho que hay que tener en cuenta; las vanguardias artísticas que adivinan los nuevos dilemas planteados y los someten a debate, no acostumbran a ser quienes logran en su propio tiempo configurar el imaginario que *normaliza* las nuevas formas de representación y comunicación visual aceptadas por el cuerpo social. Históricamente este papel fue jugado en el pasado por las revistas ilustradas a través de la imprenta, y en mi opinión, se ve con bastante claridad como en la actualidad el nuevo imaginario digital que se está fraguando, se está difundiendo a través de la publicidad televisiva que lo extrae para sus fines comerciales de las enormes ventajas de todo tipo que le ofrece la postproducción digital.

Pero este momento de cambio respecto a la naturaleza de las imágenes, y el aprendizaje social de nuevas formas narrativas en el ámbito de la representación de la realidad al que ahora estamos asistiendo con la emergencia del mundo digital, tuvo en el pasado otra etapa de una enorme intensidad que también dio lugar a un imaginario diferente al que se está fraguando en estos momentos y que nosotros

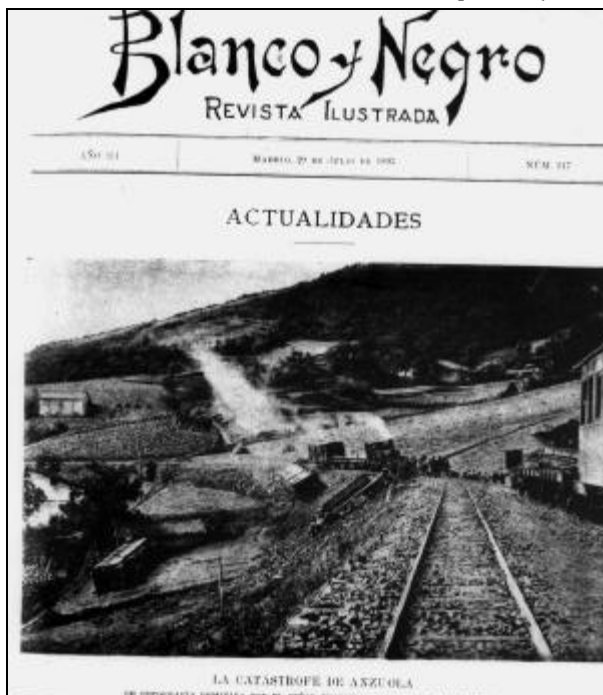
estamos conociendo en su fase terminal. Se trata de la *cultura de la veracidad y de la objetividad a través de las imágenes fotográficas* que creaban la ilusión del testimonio irrefutable y de convertirse, por la intermediación del dispositivo fotográfico, en un *lector-espectador* que asistía al acontecimiento a través de su representación. Existe un momento en las últimas décadas del siglo XIX en el que aparece la conciencia de que se está ante una nueva etapa en la representación informativa de la realidad gracias a la fotografía. La llegada de la *instantaneidad* a la tecnología fotográfica, expandió las perspectivas de representación veraz del mundo visible hasta unos niveles que en las décadas anteriores no habían sido posibles. No hay que dejarse engañar con la idea que la fotohistoria ha dado de la difusión fotográfica en el siglo XIX. Una cosa es que hoy se agrupen en un libro una colección de imágenes del pasado que tienen una cronología continuada, y otra bien distinta es indagar históricamente como se divulgaban esas mismas imágenes en el momento que se produjeron, sobre todo en una época en la que la única posibilidad de difundir las imágenes por el circuito masivo de la imprenta suponía traducirlas a la sintaxis de un grabado en madera dibujado. Los estudios históricos revelan que hasta la entrada de la imagen fotográfica en la imprenta, a través de la prensa gráfica, que en el caso español comienza en la década de los años ochenta gracias a revistas como la barcelonesa “*La Ilustración*” y se va generalizando en las décadas siguientes, las imágenes fotográficas circulaban por unos circuitos muy reducidos, y en el caso de las vistas y los paisajes, su construcción visual estaba muy influida por las reglas narrativas del grabado en madera. Uno de los nichos de desarrollo que encontró la imagen fotográfica y que amortiguó las deficiencias técnicas de las primeras décadas de su desarrollo tecnológico, fue precisamente la autorrepresentación social a través del retrato, y el coleccionismo de la “*carte de visite*” que sienta las bases de difusión de todo un imaginario de la época que luego se amplificará gracias a la imprenta con la tarjeta postal ilustrada<sup>(22)</sup>. Pero las fotografías antes de que puedan verse a través de la imprenta apenas circulan más allá de unos ámbitos sociales muy reducidos, y cuando lo hacen en la prensa las fotografías tienen que ser traducidas al dibujo, con lo que la principal cualidad de las imágenes fotográficas, esto es, su representación fidedigna de la escena, queda alterada por la traducción a una sintaxis que es ajena a las luces y a las sombras y se transforma en líneas de claroscuro ajenas a la específica apariencia que tienen las imágenes fotográficas.

Espero que no se me esté entendiendo mal en esta puesta a punto de la propuesta que a continuación quiero desarrollar. No estoy defendiendo que la cultura digital no sea novedosa, sino que, por el contrario, se trata de reafirmar que estamos ante una nueva época que va a producir enormes cambios sociales, culturales, económicos y políticos precisamente por las posibilidades que introduce el mundo digital. Pero lo que si es preciso tener en cuenta, es que, al igual que ocurre hoy, en el pasado también la sociedad se encontró con etapas nuevas que abrían formas inéditas de comunicación social, y entonces existió la percepción de encontrarse en los inicios de una nueva época, que, justamente, la emergencia de la cultura digital

está cerrando en estos momentos. Observar qué ocurrió en ese momento, cuando unas nuevas generaciones de espectadores tuvieron que enfrentarse a expectativas inéditas en la cualidad de las imágenes que circulaban por los medios de comunicación social, y sus esquemas narrativos, pueden ayudarnos



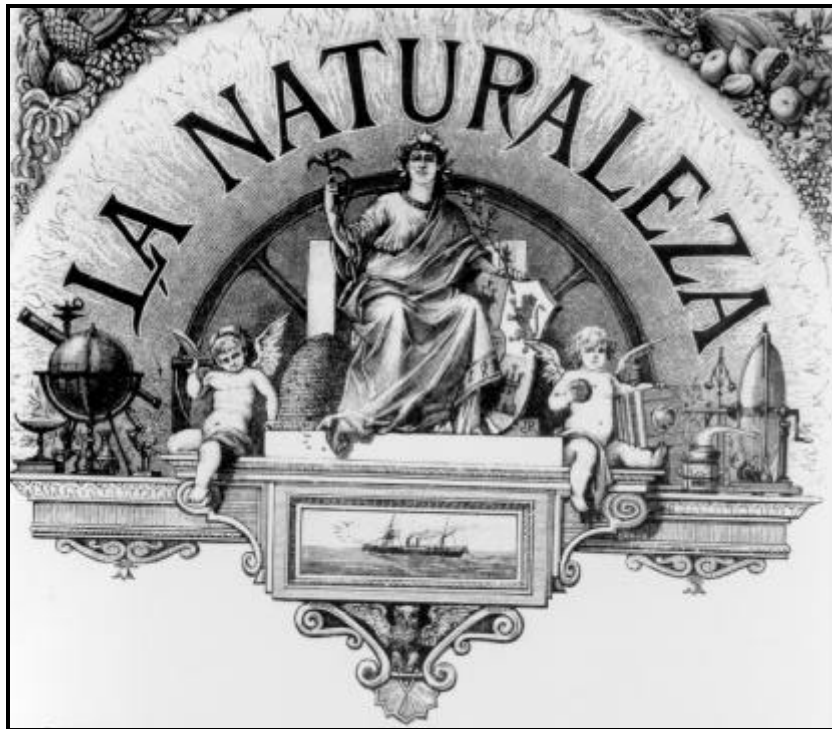
Uno de los temas frecuentes en la información gráfica dibujada fueron las catástrofes ferroviarias. La imagen escenificaba el suceso de acuerdo a unas pautas muy teatralizadas como ocurre en este grabado que informa de un descarrilamiento ocurrido en Barcelona en 1882. (*La Ilustración Española y Americana* 8-VI-1882. Página 357)



La posibilidad de la "fotografía directa" en la prensa, creó una nueva forma de contemplar los sucesos, a través de las imágenes con la ilusión de una experiencia *vicaria* por la fidelidad fotográfica. Los lectores tenían conciencia de que lo que veían en fotografía era fidedigno frente a la idealización de la información dibujada. En esta época se conforma la *objetividad* de las imágenes de prensa como un valor cultural que llegará hasta nuestros días, y, como una consecuencia directa, se extiende la creencia en la *neutralidad* del dispositivo fotográfico. (*Blanco y Negro* Madrid, 29-VII-1893)

hoy a centrar algunos de los aspectos que ahora aparecen confusos y sobre los que se proyectan fantasías utópicas. Solo es posible sacar enseñanzas del pasado si entendemos que existe una continuidad cultural entre ambas épocas. Y es evidente que están enzarzadas. Nosotros, estamos ahora en el umbral de la *sociedad digital*, pero somos los últimos herederos de la sociedad que se fraguó en la *edad de las masas*, por utilizar el término que utiliza Juan Pablo Fusi<sup>(23)</sup>. Una etapa que en sus rasgos iniciales se perfiló entre 1870 y 1914. Una época en la que los modos de producción cambiaron de escala y el trabajo en cadena, que aquí se conoció antes que se pusieran en práctica gracias a las informaciones de las revistas ilustradas, permitió un abaratamiento de los costos y un mayor acceso a los bienes de consumo. A finales del

siglo había una fe ciega en las mejoras que las nuevas tecnologías como la electricidad aportarían al bienestar de la Humanidad en los años venideros. Pero la implantación de estas innovaciones se hacía en el crisol de una nueva sociedad que se estaba fraguando en todo Occidente, España incluida, y como ha señalado Juan Pablo Fusi tuvo su expresión en una serie de características nuevas entre las que mencionamos, sin agotar las que este autor apunta: la democratización de la política, con la aparición de partidos que necesitaban nuevas formas de comunicación con los ciudadanos, el ensanchamiento del cuerpo electoral, la especialización y división de los sistemas de producción y la disolución de la sociedad tradicional y la modernización de la vida cotidiana con la aparición de nuevos productos como la luz eléctrica, la prensa popular, los nuevos medios de transporte o el cinematógrafo. Junto a una mejora en las dietas alimenticias, en la higiene y una intensa transformación del medio urbano.

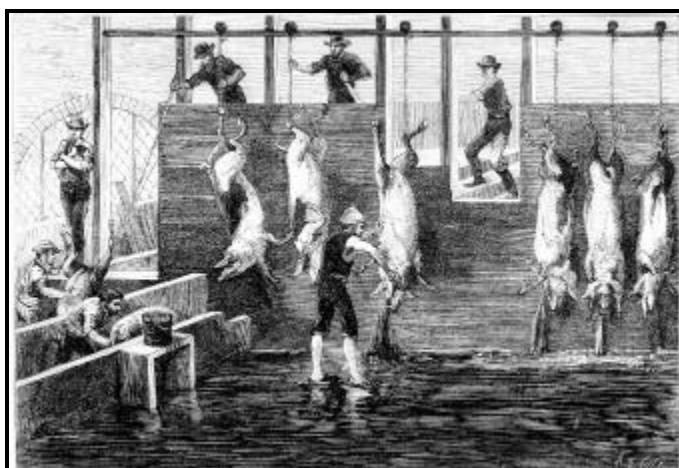


La mancheta de la revista de divulgación científica “*La Naturaleza*” que comenzó a publicarse en Madrid en 1890 nos pone en contacto con esa sensación que se percibía entonces de encontrarse ante una nueva época. Obsérvese la alegoría que enlaza la tradición con el mundo moderno que está emergiendo a través de las nuevas tecnologías representadas aquí por el teléfono y la cámara fotográfica que portan sendos angelotes.

La prensa ilustrada fue la caja

de resonancia de esta etapa de cambios en los que se estaba fraguando la sociedad de masas y a través de sus páginas pueden apreciarse, en diferentes velocidades, los cambios que se estaban lentamente produciendo, a pesar de las diferencias en cuanto a concepción informativa que tenían entre si las diversas cabeceras. Había algunas que venían de la tradición decimonónica, como “*La Ilustración Española y Americana*”, con un tratamiento de los temas muy serio y formal. Por otro lado, las revistas populares que surgen en esos años, mucho más ligeras en sus contenidos y

abordando temáticas que conectaban claramente con los gustos de una nueva tipología de lectores, que se ocupan en sus páginas de nuevos sujetos informativos, y de la que “*Blanco y Negro*” que comienza a publicarse en 1890, puede ser un buen ejemplo, ya que se trata de una revista que desde sus comienzos apostó por la fotografía instantánea en sus páginas frente a la información basada en el dibujo. En una posición intermedia entre estos dos modelos se encontraba la



catalana “*La Ilustración*” que experimentó anticipadamente con el reportaje fotográfico en sus páginas y que a comienzos de 1885, con la información del terremoto de Andalucía, protagoniza la ruptura con las pautas de la información gráfica en grabado en madera que han sido dominantes a lo largo del siglo XIX.

Las nuevas formas de producción que la *sociedad de masas* estaba instituyendo en los países más avanzados del momento fueron conocidas en España gracias a las revistas ilustradas. “*Matadero de cerdos en Chicago*”. Grabado de “*La Ilustración Artística*” Barcelona, 2-VIII-1886. Página 279

Este ambiente de cambio e innovación, de continua publicación de invenciones y hallazgos que iban a cambiar el futuro, hicieron que muchas personas, al igual que ocurre en estos momentos, sintieran mecanismos de rechazo, de entusiasmo o de incertidumbre ante lo que se avecinaba. Basta aproximarse ahora, cuando asistimos al nacimiento de una nueva etapa de cambios profundos, a revistas de divulgación técnico-científica como “*La Naturaleza*”, “*La Ciencia Eléctrica*” o “*El Telegrafista Español*” para entender la importancia que tuvo la fotografía en tanto que tecnología, que gracias a las nuevas emulsiones instantáneas podía estar presente en situaciones que antes le estaban vedadas. La constante referencia a usos de la fotografía en ámbitos técnicos nacionales que aparecen en estas revistas junto a las innovaciones y experimentos que se dan en el extranjero y se publican aquí, tienen que hacernos replantear la idea de que la fotografía técnico científica, salvo la excepción de Santiago Ramón y Cajal y algunos pocos médicos más, apenas tuvo desarrollo entre nosotros. La fotografía a partir de 1880, gracias a las posibilidades de la instantaneidad, se convirtió en uno de los temas más recurrentes de las innovaciones técnicas que se estaban sucediendo. Los lectores nacionales estuvieron puntualmente informados de las experiencias y posibilidades que se abrían con una técnica que hasta la llegada de la placa seca era, como hoy le ocurre a la realidad virtual, una expectativa en la que todos confiaban pero que no había aun dado sus frutos, ya que, en el caso de la fotografía, las limitaciones del sistema fotoquímico obligaban en muchos casos a



utilizar estrategias de pose o a renunciar a estar presente en determinados acontecimientos. Hay una característica que se hace evidente si se comparan las fotografías de acontecimientos y paisajes tomadas antes de la etapa de la instantaneidad fotográfica, y es la dependencia que tienen los fotógrafos a las reglas constructivas de la escena a las pautas que ha impuesto el grabado en madera <sup>(24)</sup>. Hay autores como Charles Clifford en los que esta subordinación es muy evidente, aunque hay quien siga viendo en esta característica un rasgo de *artisticidad*, más que una batería de recursos que este fotógrafo británico, consciente de las limitaciones que tenía el dispositivo fotográfico para captar escenas con naturalidad, ponía al servicio de la cadena productiva que exigía el grabado en madera, sirviéndose de estrategias de pose que daban sensación de *naturalidad* a sus escenas <sup>(25)</sup>.

### *3. El imaginario social y su relación con las pautas de comunicación: características de la coexistencia gráfica..*

A lo largo de las páginas anteriores y en el título de este texto he introducido un término que ya es necesario clarificar. *¿Qué es un imaginario?* Se trata de un concepto complejo que tiene significados diferentes si lo abordamos desde la Antropología, desde la Sociología o desde la Historia de las Imágenes. Para un antropólogo, el término *imaginario* remite a los mitos históricos, reales o no, que constituyen la cultura intemporal de un grupo, y que se transmiten de generación en generación. La leyenda de Ulises puede ser un buen ejemplo. Las cualidades morales de este héroe y sus compañeros de viaje sirvieron de modelo a seguir, y de referente que enorgulleció a quienes se percibían como descendientes de unos antepasados tan nobles y valerosos. Para la sociología, el término *imaginario* designa al conjunto de significados que se estructuran colectivamente para dar sentido a las acciones de las personas o del grupo, a quienes les sirve como marco de referencia en la fijación de su conducta social. El imaginario social es modificable a lo largo del tiempo, por lo que en todo momento está abierto a la reelaboración. El papel de las imágenes ya sean estas mentales o materiales, en tanto que representaciones de la realidad tienen, para la construcción de un imaginario características muy delimitadas. Desde la perspectiva de la propia historia de las imágenes, un corpus de este tipo conlleva la creación de unas pautas de narración visual y unas reglas de representación que son comprendidas y aceptadas por la sociedad a la que van dirigidas, y que siempre se refieren a valores que están más allá de la mera apariencia realista de las imágenes. Un imaginario tiene una enorme eficacia puesto que sirve para homogeneizar mensajes y normalizar valores sociales que, a partir de ese momento, aparecen como naturales y cotidianos.

Hay que apresurarse a decir que a lo largo de la historia de nuestra cultura han existido varios imaginarios que han ido perdiendo su validez con el paso de las generaciones. Sin duda el más extenso y eficaz ha sido el imaginario religioso, cuyas escenas entendían los fieles a la perfección, y con su contemplación les permitía evocar pasajes de la Biblia o de la Vida de los Santos. Ivins en su libro pionero sobre los

usos sociales el grabado alude a esta cuestión y pone en evidencia como la cualidad de uno u otro santo se lograba simplemente cambiando en la plancha los atributos visuales que identificaban al fiel con el sujeto de su devoción.<sup>(26)</sup> Hoy este imaginario se está difuminando, ya que, en una sociedad cada vez más laica, una gran parte de la población vive ajeno a él, pero en el pasado tuvo una extraordinaria eficacia comunicativa, mucho más directa que la del texto escrito o el mensaje oral, puesto que la contemplación de una imagen permitía al espectador la conexión con aspectos subjetivos de la cultura religiosa que se desencadenaban gracias a este mecanismo.



Por lo tanto, cuando hablamos de imaginario, nos referimos a algo más complejo que a una extensa colección de imágenes que definen a una época concreta. Se trata sobre todo de un mecanismo de socialización cultural a través de las imágenes. Si como historiadores logramos comprender como es la construcción de ese imaginario y cuales son las reglas esenciales que lo fundamentan, abriremos los códigos de interpretación social de las imágenes en un tiempo concreto, y la eficacia que tuvieron. Por ejemplo, hoy nosotros tendemos a ver en los grabados en madera que publicaron las revistas del siglo XIX toscas representaciones de la realidad, ingenuas aproximaciones que se nos antojan muy burdas. Y contempladas desde nuestra experiencia de espectadores de finales del siglo XX, es cierto que son burdas, ingenuas y poco realistas. Pero hay un matiz que hay que tener en cuenta: esas imágenes nos se hicieron para nosotros, sino para los *lectores/espectadores* del siglo XIX que tenían otras expectativas en la representación del realismo. Esta es la razón por la que el papel de un historiador de la imagen no debe limitarse a elaborar un catálogo de autores o de tipologías de imágenes y de técnicas de creación de las mismas, sino que debe ir más allá, intentando *interpretarlas* de acuerdo a los parámetros comunicativos en que se produjeron, para poder así entender el impacto

El imaginario religioso ha sido un sistema eficaz de utilización de las funciones evocativas de las imágenes. Con unos simples recursos visuales, el espectador podía rememorar una historia piadosa. (*Representación de Santa Lucia*).

la influencia que podían tener sobre los receptores a los que iban destinadas. Y en esta mirada histórica a imágenes que en el pasado tuvieron otros significados e intencionalidades hoy no explícitas, siempre existe una tensión insoslayable y una serie de preguntas que el historiador debe plantearse con una gran dosis de humildad. ¿Las tecnologías que crean las imágenes posibilitan o limitan su propia naturaleza? Un grabado en madera, o una imagen fotográfica presentan unas características formales en las que también están implícitas las potencialidades técnicas. Por ejemplo, las fotografías de reportaje que muestran los viajes de la Reina Isabel II tienen una aproximación al tema que son extraños a nuestros códigos actuales sobre el reportaje de actualidad. Pueden verse en algunas de ellas, escenas que muestran a la multitud esperando la llegada de la Soberana, pero la Reina en sí misma no aparece como sujeto principal de la noticia, lo que hoy sería un tratamiento obvio del acontecimiento. La pregunta del historiador ante estas rutinas informativas tiene que plantearse no solo en términos de modos de representación, sino también teniendo en cuenta las limitaciones técnicas de esa representación. Hasta la llegada de la instantaneidad fotográfica, las escenas necesitaban de la pose para parecer naturales, y esa limitación obviaba representar la actualidad con unas pautas que hoy nos parecen evidentes porque la técnica ahora las posibilita y en 1860 no estaban al alcance de los operadores fotógrafos.

Pero existe otro aspecto que veremos con suma claridad cuando hablemos del pionero gironí Heribert Mariezcurrena en el siguiente apartado. Y es el hecho de que cualquier innovación técnica cuando comienza su andadura social tiende a suponer, de algún modo, un cierto paso atrás. Nunca olvidaré la primera vez que contemplé ficheros de video digital en un ordenador. Creo que fue en un 486 a 33 Megahertzios. El procesador las *movía* con tanta lentitud que me parecía estar ante un remedo del cine primitivo. Desde esa perspectiva, el ordenador no aportaba en esos primeros momentos mejoras sustanciales a las que ya tenían las imágenes almacenadas en una cinta magnética de video, pero es evidente que el video digital aunque fuera muy imperfecto en ese segmento de la informática de consumo, abría unas posibilidades que en el futuro serían enormes. Algo similar ocurrió con la imagen instantánea en los primeros momentos, cuando innovadores como Mariezcurrena las introducían en las páginas de la prensa compitiendo con las imágenes dibujadas que constituían el sistema gráfico informativo dominante del siglo XIX. Las fotografías aportaban en el nuevo soporte técnico de la imprenta una veracidad que ninguna escena informativa dibujada tenía, pero a los ojos de los lectores de entonces, acostumbrados a la grandilocuencia y rotundidad de los dibujos, resultaban sosas e insulsas. En el espacio informativo de la imagen fotográfica instantánea no *sucedía* el acontecimiento con la claridad con que se mostraba en la escenificación del dibujo informativo.

Al igual que está ocurriendo en estos momentos, en el que coexisten en el espacio social imágenes de naturaleza técnica diferente, (imágenes digitales creadas o alteradas en un ordenador y imágenes captadas por un dispositivo fotoquímico o

videográfico), a finales del siglo XIX cohabitaban dos tipos de imágenes que por su propia naturaleza técnica tenían una estructura gráfica diferente. Así, existían las escenas informativas dibujadas de acuerdo a las pautas que se habían conformado a lo largo del siglo XIX con el grabado en madera, y cada vez con más frecuencia se veían impresas las imágenes fotográficas *directas*, que revistas como “*La Ilustración*” de Barcelona estaban introduciendo de una manera regular desde 1885, tras los primeros experimentos a comienzos de la década (27). Unas y otras eran bien diferentes, y si comparamos una misma información tratada con ambas técnicas vemos algo que también ocurre ahora con las nuevas imágenes digitales. El grabado dibujado es preciso y la escena se presenta concluida para el espectador que la contempla,



pero es sorprendente toda esa gente que mira al espectador desde los alrededores del espacio informativo. Estamos ante un nuevo sistema de información gráfica que aun no tiene un lenguaje expresivo, y necesita utilizar los mecanismos que ya son conocidos en el sistema gráfico al que está sustituyendo. Esto explica esa *obsesión humanizadora* que la fotografía no hubiera necesitado en este caso para mostrar el suceso, ya que tiene la superioridad de la indiscutible veracidad de las escenas,

Al igual que ocurre en estos momentos con la imagen analógica y la digital, a finales del siglo XIX también coexistían socialmente dos tipologías técnicas de imágenes, que, entonces, competían en las revistas ilustradas. Esta información de “*La Ilustración*” de Barcelona, sobre la inauguración de una estatua en homenaje al general Prim, nos permite apreciar sus diferencias narrativas. La información fotográfica fue obra de Heribert Mariezcurrena. (5-VI-1887, páginas 356 y 361)

mientras que el grabado dibujado requería de este tipo de convenciones en la representación del acontecimiento que atrapasen la atención del lector y fijasen las ideas principales de la narración visual.

Cuando hoy contemplamos algunas creaciones digitales, asistimos a mecanismos parecidos a los que se dieron en el tránsito de la información dibujada a la información fotográfica. Las escenas *clónicas*, usadas hoy hasta la saciedad en diversos anuncios publicitarios tienen la misma *fragilidad* que estas escenas pioneras de la fotografía informativa en los últimos años del siglo XIX. Cuando en las primeras décadas del nuevo siglo XX, la imagen fotográfica de prensa adquiera la fuerza expresiva que hoy reconocemos, y una generación de fotógrafos conforme un lenguaje informativo específico cuyas características esenciales se han mantenido hasta ahora mismo, nos encontraremos con que las posibilidades del dispositivo fotográfico se han desplegado en la dirección de sus propias especificidades narrativas, lo que no ocurría todavía a mediados de 1880 con la fotografía informativa. Del mismo modo que hoy tampoco ocurre con la imagen digital, que aun está anclada en valores culturales que no son los suyos, pero de los que se desprenderá inevitablemente en el futuro.

#### *4. Heribert Mariezcurrera y los primeros ensayos de un imaginario fotográfico de la instantaneidad a través de la imagen impresa.*

Cuando Walter Benjamin publicó en 1936 sus lúcidas reflexiones sobre la transformación que habían sufrido las imágenes, y la nueva percepción que los espectadores tenían de las obras de arte, como consecuencia de las posibilidades reproductivas y de difusión que había propiciado el fotograbado, la sociedad de masas; que había comenzando su andadura en el último tercio del siglo XIX, era ya un fenómeno cristalizado, y la inserción de las imágenes fotográficas directas en la prensa y en los libros eran una práctica habitual. Además la fotografía informativa había consolidado, a la altura de estos años un lenguaje expresivo específico del que carecían los primeros pioneros de la información gráfica <sup>(28)</sup>.

En lo que concierne al Estado español, el primer reportaje fotográfico impreso directamente en una revista ilustrada fue obra del fotógrafo y grabador gironí, Heribert Mariezcurrera, enviado por “*La Ilustración*” de Barcelona a captar con su cámara los efectos que en Granada tuvo el terremoto de la Navidad de 1884. Un suceso que conmocionó a todo el país, y del que, como era la rutina informativa de la época, las revistas ilustradas visualizaron en sus páginas sirviéndose escenas dibujadas en las que se teatralizaba la magnitud de la tragedia.

A diferencia de este tratamiento informativo, habitual entonces en las redacciones de las revistas, “*La Ilustración*” de Barcelona aguardó varias semanas

y en su primer número del mes de Febrero de 1885, insertó en la portada una imagen que a los ojos de los lectores de la época resultaba insólita. Se trataba de una fotografía impresa -no pegada en el papel, como se hacía en ocasiones- que mostraba una calle de una de las localidades granadinas afectadas por el suceso, en la que se veían, valiéndose de la veracidad fotográfica, las casas destrozadas. Encabezando la imagen aparecían unas líneas que justificaban la tardanza en haber informado de tan importante noticia:

*“A los pocos días de saberse en Barcelona los terribles acontecimientos de que era víctima una parte de Andalucía nos apresuramos a enviar allá a uno de los más conocidos fotógrafos de esta con el objeto de que sacara, para LA ILUSTRACIÓN, todas las vistas más interesantes y que pudieran dar cabal idea de lo sucedido. La carencia absoluta de buenos caminos y sobre todo la crudeza del tiempo han retardado algunos días la publicación de tan interesantes asuntos. Bien hubiéramos podido como otros muchos, inventar escenas e imaginar desastres, dándolos como copia del natural; pero la seriedad de nuestra publicación nos ha hecho esperar antes que recurrir a tales modos”* (29).

Esta justificación editorial, introducía también una nueva cualidad en las categorías establecidas en la información gráfica de la época. La percepción, cada vez más diáfana para los lectores, de que la escenificación en dibujo de las noticias estaba quedándose obsoleta ante las nuevas posibilidades reproductivas de la fotografía en la prensa. Mientras que las publicaciones de referencia de este género informativo, como “*La Ilus-*



Tercera entrega del reportaje fotográfico sobre el terremoto de Andalucía publicado en Barcelona. El personaje que aparece de espalda a la izquierda del grabado es el propio Heribert Mariezcurrena. (“*La Ilustración*” Barcelona 15-II-1885).

*tración Española y Americana*” y otras revistas similares recurrían a los métodos tradicionales, el lector quedaba aquí fascinado de ver realmente como habían quedado los pueblos afectados, gracias a las fotografías de Heribert Marriezcurrena, que, sin ninguna transformación sintáctica del contenido gráfico, aparecían en las páginas impresas con verdadera apariencia fotográfica. La misma revista barcelonesa, reiteraba la importancia de esta innovación ante sus propios lectores:

*“Los grabados que hoy ofrecemos a nuestros lectores son directos del material obtenido por mediación de la fotografía, único procedimiento que puede dar exacto conocimiento de la horrible catástrofe que aflige a la región andaluza”*<sup>(30)</sup>.

Este hito en las pautas de la información gráfica en una revista nacional, que inauguraban una nueva época, no hacían sino culminar una tendencia que desde su creación en 1880 había mantenido “*La Ilustración*” de Barcelona. Casi desde el principio de su publicación se habían experimentado en sus páginas técnicas fotomecánicas de reproducción fotográfica. Es cierto que habían sido experiencias aisladas, que, ahora, por primera vez, se aplicaban extensamente a una noticia de la que estaba pendiente todo el país.

El artífice de este trabajo, que fue publicándose en tres números sucesivos, con un total de 32 grabados sobre diversas poblaciones granadinas, había sido Heribert Marriezcurrena, un fotógrafo nacido en Girona en 1846, instalado profesionalmente en Barcelona, y que había formado parte de la Sociedad Heliográfica Española desde 1876, introducida de las técnicas fototípicas en el país. Unos métodos de tramado que, adaptados a los requerimientos de las diversas tipologías de impresión, posibilitarán la reproducción directa de las fotografías junto a los caracteres tipo-



Retrato del gironí Heribert Marriezcurrena, uno de los introductores del fotograbado en la información gráfica nacional. (Biblioteca de Cataluña)

gráficos, como en el pasado los grabados en madera se habían logrado insertar junto a los tipos de letra, logrando aventajar en la difusión a las imágenes litográficas; que requerían una impresión separada de las galeradas con los textos.

Queda fuera del alcance de esta ponencia abordar una historia del fotograbado. Una materia apenas estudiada entre nosotros y que merecería una investigación en profundidad por la importancia de sus implicaciones culturales. Solo esbozaremos que Heribert Mariezcurrena, junto a Josep Thomas i Bigas, estudiante de arquitectura, Joan Serra i Pausas dibujante y Manel Joarizti, ingeniero, formarán esta sociedad que pretendía introducir en Barcelona las nuevas técnicas fotomecánicas que se estaban ensayando en Europa. Para lograr este objetivo, Serra, Joarizti y Mariezcurrena viajarán a París en 1876 con el fin de aprender estas nuevas técnicas. De vuelta a Barcelona, instalan un taller fotomecánico en el que reciben como primer encargo, una colección de fotografías del Coronel López Fabra que había llegado de la exposición de Filadelfia con una selección de imágenes que los miembros de la Sociedad Heliográfica estampan en fototipia. López Fabra había sido el autor de un facsímil en foto-tipografía de la primera edición del Quijote, editado a partir de 1871 en tres tomos. Una edición de la que según reza en esta obra “*solo quedaban dos ejemplares en España*” y cuya edición facsímil por técnicas fotomecánicas se vendió en edición numerada <sup>(31)</sup>.

El segundo trabajo que Mariezcurrena y sus socios abordaron, constituye, en mi opinión, una de las joyas bibliográficas catalanas del siglo XIX. Se trata del “*Album Pintoresch, Monumental de Catalunya*” publicado en 1878 por la Asociación catalanista de excursiones científicas. Contiene 25 imágenes impresas de diversos paisajes y monumentos catalanes. Se trata de un conjunto de fotografías de Mariezcurrena, impresas primorosamente en fototipia y pegadas en cada página. Es un verdadero placer estético la consulta del ejemplar que se conserva en la sección de Manuscritos de la Biblioteca de Cataluña. La obra, de factura lujosa, se hizo por suscripción, y los nombres de quienes colaboraron en la misma, algunos con la adquisición de dos ejemplares, aparecen en el propio libro.

Tras diversos avatares, “La Sociedad Heliográfica Española” se disuelve en 1879, formándose dos empresas competidoras. Una encabezada por Thomas, y otra por Joarizti y Mariezcurrena, que a partir de 1884 firman sus trabajos con una “J” y una “M” entrelazadas. Esta “marca” que aparece en numerosas imágenes impresas de la época es el distintivo de su trabajo como grabadores y fotógrafos <sup>(32)</sup>.

Lo que me parece interesante de la obra del pionero Mariezcurrena, y que encaja perfectamente con los propósitos de este texto, que intenta enlazar este momento que estamos viviendo de transición entre dos formas de representación de las imágenes, con el que se produce en el último tercio del siglo XIX, es precisamente



esa sensación de tanteo que se aprecia en las imágenes que este fotógrafo y grabador realiza, con la conciencia que está utilizando nuevos soportes de difusión, pero siendo a la vez deudor de las estrategias discursivas que el grabado en madera había fijado en la sociedad a lo largo de los años precedentes.. Mariezcurrera es un reportero de la instantaneidad en un momento en el que están abiertas todas las posibilidades que la nueva técnica permite, -como ocurre ahora con el mundo digital- pero, se trata de una innovación que todavía carece de un lenguaje propio y tiene que recurrir al que está consolidado. Parece evidente que Mariezcurrera se da cuenta de esa circunstancia e intenta “aparentar” *instantaneidad* y espontaneidad en sus fotografías, pero, lo que más atractivo resulta hoy de su trabajo, es precisamente, que están a medio camino entre las formas del reportaje fotográfico moderno, y las viejas estrategias de visualización de la escena informativa del grabado en madera heredadas de la tradición decimonónica. En el reportaje del terremoto de Andalucía, uno de los aspectos que más llama la atención es la constante aparición de personas en sus imágenes. Incluso en la tercera entrega del reportaje, aparece el propio Mariezcurrera en la foto de portada como un casual espectador de la tragedia. En sus fotografías informativas Mariezcurrera sitúa su cámara frente al acontecimiento, pero en los alrededores de la escena aparecen personas que observan curiosas lo que ocurre, y miran al lector que a la vez contempla una nueva forma gráfica de narrar la noticia. Es un estilo de construcción de la instantaneidad que todavía no ha elaborado las reglas discursivas que serán comunes a comienzos del siglo XX. Es tan chocante esa presencia de personas mirando lo que ocurre desde dentro de las escenas informativas que la propia revista “*La Ilustración*” intenta justificarlas en uno de sus números, aparentando que son naturales. Se trata de una fotografía en la que se ve a unos personajes posando en primer término, simulando que están trabajando, ajenos a la tragedia, y al fondo se ve una multitud de curiosos que contemplan la labor del fotógrafo: “*El objetivo fotográfico ha sorprendido en su trabajo al herrador y a su ayudante que en primer término se dedican a su profesión sin hacer caso ninguno del fotógrafo ni de los que en el último término esperan a que el fotógrafo les enseñe su figura pintada, como ellos dicen*”<sup>(33)</sup>

La conciencia estar ensayando con nuevos métodos gráficos, le lleva a Mariezcurrera a estructurar sus imágenes con una apariencia de instantaneidad, que sin embargo, hoy no nos resulta verosímil, porque, al igual que ocurre ahora con el mundo digital, los creadores necesitan un tiempo para que la sociedad sepa entender las nuevas construcciones visuales, para así poder ofrecer resultados que ya no tengan relación con las reglas visuales de las tecnologías que están quedándose atrás. Mariezcurrera ensaya la instantaneidad fotográfica en sus trabajos, y los resultados tienen una apariencia de modernidad en su momento, de la que hoy carecen; pues se ve en las imágenes la búsqueda de un lenguaje fotográfico que todavía no ha tenido tiempo de consolidarse. Estos esfuerzos se aprecian con suma claridad en una colección de álbumes impresos que Mariezcurrera hizo en 1887 sobre el ejército

español.<sup>(34)</sup> Las escenas fotográficas están retocadas en algunos casos con dibujos, para resaltar más lo que se quiere mostrar, ya que todavía se desconfía de la eficacia de la imagen fotográfica para lograrlo. Son imágenes que ya no pertenecen a las reglas constructivas de la fotografía de escenas del siglo XIX, pero que tampoco responden a las pautas informativas del siglo XX. Y sobre todo lo que más destaca en ellas, es la pose con apariencia de instantaneidad, fingiéndose la presencia casual del fotógrafo en el momento que había tenido lugar el suceso. Es el caso de esa pareja de la guardia civil instruyendo un sumario, con el cadáver del campesino en el suelo mientras se interroga a los testigos. A poco que se observe la imagen con atención, es fácil comprobar como alguno de los personajes que finge estar allí casualmente; no puede contener la risa.

Resulta muy significativo que la propia revista “*La Ilustración*” tras el alarde del reportaje del terremoto de Andalucía, dedicase los logros del fotograbado a la reproducción en sus páginas de obras de arte. A lo largo de varios años publicará una incesante colección de cuadros de todo tipo de técnicas artísticas y algunas esculturas, reproduciéndolas con este nuevo método de grabado. La razón de



**“Formando una sumaria”** Una de las escenas *instantáneas* de Mariezcurrena para la publicación “*El Ejército Español*” publicado en Barcelona por entregas en 1887. (*Biblioteca Nacional*)

especializar en esta dirección un sistema de reproducción con tantas potencialidades, hay que buscarla en el hecho de que salvo para acontecimientos puntuales, como una catástrofe natural, donde la fotografía puede mostrar su superioridad informativa, porque refleja fielmente el aspecto de la situación, en otras temáticas se hace evidente que la fotografía está huérfana de un lenguaje informativo propio. Por ese motivo, muchas de las escenas recuerdan aun a las que se ven en los tradicionales grabado en madera. Además, frente a la claridad de los dibujos, el medio tono del fotograbado emborrona la página y es fácil entender que a los lectores de la época les costaba un cierto esfuerzo introducir la mirada en una mancha gris, en la que, en la mayoría de los casos, no sucedía nada tan rotundo como lo que se contemplaba en las escenas informativas dibujadas. Sin embargo, a comienzos del siglo XX, el dibujo ya es una reliquia informativa, y la fotografía irá apoderándose sin esfuerzo del espacio gráfico. La causa es clara: se han producido una serie de mejoras en las técnicas de grabación e impresión que hacen que las fotos aparezcan mejor impresas en el papel, pero sobre todo, los lectores ya se han habituado a ver este tipo de imágenes que han convivido con las dibujadas desde las últimas décadas del viejo siglo XIX. A esto se suma la aparición de una construcción fotográfica de la escena; que es ya independiente de las antiguas estrategias discursivas del grabado dibujado, y que los lectores aprecian enormemente, por el valor que tiene la veracidad de la imagen fotográfica puesta al servicio de la información periodística.

Heribert Mariezcurrena fallecerá tempranamente en Barcelona, el 30 de Mayo de 1898, y aunque hoy su figura resulta bastante desconocida, fue uno de los pioneros de una de las revoluciones más importantes que ha tenido la cultura en el último siglo. Si la fotografía no hubiera pasado a la imprenta, nuestra comprensión del mundo hubiera sido bien diferente, y la información gráfica, tal y como hoy la conocemos y concebimos como algo natural, tendría unas características bien distintas. Al igual que en estos momentos, en los que estamos asistiendo a la aparición de una nueva manera de entender el mundo a través de las imágenes digitales, el trabajo de los pioneros de la instantaneidad, en aquel momento de cambio, se movió entre la tensión de lo habitual y de lo inédito. La grandeza de quienes abren un camino es el saber entender que cuando otros le transiten, sus pasos quedarán superados. Hoy alguna de las fotografías de Mariezcurrena nos parecen ingenuas, pero a personalidades como la suya debemos los primeros pasos en una nueva forma de ver el mundo a través de la fotografía instantánea, que hoy estudiamos mientras esperamos que aparezcan los autores que consolidarán el lenguaje gráfico de la nueva sociedad digital.

## NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.- Es el caso del número 206 de “*Revista de Occidente*” aparecido en Junio de 1998 bajo el título “**La Revolución Digital. Individuo y Colectividad en el Ciberespacio**” que contiene una serie de aportaciones que por su variedad y multiplicidad de enfoques tienen un enorme interés y además nos permiten apreciar la disparidad existente en las reflexiones que se están haciendo en estos momentos. También en este mismo mes la publicación “*El Paseante*” en su número doble 27, 28, dedicó un número extraordinario a este tema con el epígrafe: “**La revolución digital y sus dilemas**”. La aproximación de esta revista es mucho más divulgativa, y aunque su estructura está bien delimitada en cuanto a los temas abordados, alguna de las aportaciones deviene un tanto confusa, por un excesivo abuso de la jerga *cibertécnica*. En nuestra opinión destacan los artículos de Jonh Perry Barlow que plantea muy bien el problema del concepto de autor en la sociedad digital, y el texto de Joan Foncuberta que aborda cuestiones muy centrales sobre la naturaleza de la fotografía ante los nuevos soportes.

2.- Solo a modo de ejemplo de que existe un interés editorial en este campo, podemos citar el libro editado por Martin Lister: **THE PHOTOGRAPHIC IMAGE IN DIGITAL CULTURE**. Editado por Routledge en Londres en 1995 y que, apenas dos años después, en 1997, ha sido publicado en lengua castellana por Paidós Multimedia bajo el título **LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LA CULTURA DIGITAL**. Como ya indicamos cuando apareció la edición inglesa, se trata, en nuestra opinión, de un libro muy desigual en su contenido, en el que destacan algunas aportaciones, entre ellas el ensayo introductorio de Martin Lister.

3.- Cuando Nicholas Negroponte, habla de los “*vagabundos digitales*”, como expresión de los futuros marginados por el hecho de no saber usar el ordenador, a pesar de lo sugestivo y novedosa que pueda parecer su idea, no deja de ser un lugar común y que cualquier estudiante de historia o ciencias sociales conoce en lo que ha sido nuestra cultura alfabética. Históricamente quienes han controlado la palabra y la producción de la escritura han detentado el poder y los analfabetos han sido relegados a la marginación. Sí en el futuro el control de la información pasa por el ordenador, (y todo parece indicar que así va a ser) el mecanismo será similar. Sin duda un autor que ha explicado con nitidez el papel de la escritura en nuestra cultura y su capacidad de organizar la realidad ha sido Jack Goody, Su libro: **LA LÓGICA DE LA ESCRITURA Y LA ORGANIZACIÓN DE LA SOCIEDAD**. Ed. Alianza Universidad. Madrid 1990, su obra es de un enorme interés por cuanto desvela claves sobre las funciones estructurales que ha cumplido la escritura en la red social.

4.- No hay que olvidar que cuando hablamos de la sociedad digital, estamos refiriendonos a un fenómeno que tiene una cronología aun muy corta, y aunque el marketing informático en ocasiones tiende a dar una imagen desenfocada, estamos aun en un momento muy inicial de la sociedad digital. Por eso me parecen de un enorme interés algunas de las polémicas que hoy se están dando respecto a problemas como el lanzamiento de “*Windows 98*” y lo que debe contener o no como sistema operativo, en el sentido que la extensión del concepto a funciones que en los primeros tiempos eran externas al sistema operativo y que ahora si se incluyen causan perjuicio a otras empresas que han hecho de esas complementareidades su nicho de negocio. Ocurrió en el pasado con las herramientas de reparación de los sistemas, que luego se fueron incorporando de serie, provocando el hundimiento de pequeñas compañías. Sin tomar partido en la polémica entre *Netscape* y *Windows Explorer*, en mi opinión, estas fricciones además de revelar aspectos de la codicia empresarial, albergan problemas muy estructurales de la propia industria informática. Quienes hemos trabajado con sistemas operativos como D.O.S. o anteriores como el PCM, hemos sentido, cuando comenzamos a trabajar con los

ordenadores la angustia de la pantalla en negro con el punto centelleante esperando nuestras instrucciones. Es evidente que si la informática tiene que generalizarse en el hogar y en el trabajo tiene que adoptar interfaces de usuario cada vez más naturales y fáciles de usar. Y si la dirección de estos sistemas van hacia la configuración de una máquina integrada que acabará reemplazando al teléfono, al televisor e incluso a los equipos de música, además de procesar datos e información, es de esperar que el propio concepto de “*sistema operativo*” vaya ampliándose. A pesar de los elementos autopropagandísticos que el libro contiene, me parecieron de un enorme interés las reflexiones que Billy Gates hace en su **CAMINO AL FUTURO**. Ed. Mc Graw Hill. Madrid 1995. Y nunca he entendido demasiado la mala prensa y la ligereza con la que se trata en algunos círculos a esta figura, que en muchos aspectos podría compararse con el Edison de la segunda revolución industrial tanto en sus aspectos visionarios como en su capacidad comercial.

5.- En este sentido el libro de José B. Terceiro: **SOCIED@D DIGIT@AL. Del homo sapiens al Homo Digitalis**. Ed. Alianza Editorial. Madrid 1996, me parece de gran interés ya que de modo claro y didáctico introduce al lector en las cuestiones más evidentes de la nueva cultura digital.

6.- En su obra ya citada, Bill Gates, que conoció el proceso de creación del Personal Computer por parte de IBM de primera mano, habla de este tema, y de su relato se deduce que lo que hoy conocemos como Ordenador Personal está abocado a un profundo rediseño en el futuro que elimine los cuellos de botella que la arquitectura PC tiene en el tráfico de datos, y acabe con los continuos parches que se introducen, y que se presentan por el marketing informático como fabulosas novedades.

7.- Antonio Flores escritor y periodista, fue funcionario del Palacio Real de Madrid y estuvo en el séquito de la Reina Isabel II en algunos de sus viajes por España, escribiendo las crónicas de dichos periplos. Escribió una trilogía titulada **AYER HOY Y MAÑANA, La Fe, El Vapor y La Electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899**. Aparecidos entre 1853 y 1866. En este sentido el tomo dedicado a 1899 es un libro futurista en el que Flores predice el metro subterráneo por Madrid, la electricidad y el agua corriente fría y caliente en las casas, y una especie de teléfono, que denomina “*telégrafo múltiple para conferencias entre políticos*”. Es muy sugerente su visión sobre “*el árbol de la publicidad*” iluminado de noche. Igualmente tiene una una visión anticipatoria sobre los derechos de imagen y sobre el resarcimiento por errores del periódico. Su obra basa en “*cuadros*” o pequeños relatos monográficos intenta hacer una visión exhaustiva de las costumbres sociales y los cambios que se han producido en el país con la entrada de las innovaciones tecnológicas. Entre ellas la fotografía, a la que dedica un análisis sobre la moda del estudio. Hemos manejado de esta obra una edición publicada en tres tomos por Muntaner y Simón en Barcelona de 1892 y algunos de los avances que publicó en la prensa de Madrid como promoción de su obra. Especialmente en “*La America*” entre los años 1863 y 1866.

8. - Pedro Felipe Monlau: “**Breves consideraciones sobre el estado de la civilización**” Discurso de Apertura del año académico 1853-54 en La Universidad Central de Madrid. Leído el 1 de Octubre de 1853. Publicado en la “*Revista Española de Ambos Mundos.*” Madrid. 1853. Páginas 11-28.

9.- Lily Litvak. **EL TIEMPO DE LOS TRENES. El paisaje español en el arte y en la cultura del Realismo**. Ed. del Serbal. Barcelona 1991.

10.- La Fotografía sirvió de ariete argumental por parte de los defensores del idealismo contra la introducción del realismo en España. Así, José R. Garnelo, comparaba en 1886 las diferencias entre la creación artística que se lograban con la pintura, como una expresión sublime del *ideal* y del alma humana, y prevenía contra el “*repugnante naturalismo*” de la imagen fotográfica que nunca

podría alcanzar un estatus que no fuera el de la copia mecánica. (“*El Museo Universal*” 11-II-1866 Página 42). Mientras, otros autores como Pompeyo Gener, en 1868 defendía las virtudes del *realismo*, y la exigencia al artista a que crease de acuerdo a su tiempo sin “*olvidarse nunca que es un individuo de la sociedad (...) [y] no le bastará el cumplir solamente con las condiciones estéticas, sera preciso que su obra tenga un fin digno*” (“*El Museo Universal*” 27-XII-1868. Página 410) Manuel Candela, por su parte, exclamaba en 1870: “*no pertenecemos a esa escuela realista que pretende en el arte encontrar la simple reproducción de la naturaleza*”, tras afirmar que no se podía pensar en la fotografía como un arte que remplazase a la pintura, tal y como parecían dispuestos los defensores de las nuevas corrientes. (“*La América*” 13-IX.1870 Páginas 8-9) En nuestra opinión todo este debate muy interesante en sí mismo, se aleja de los objetivos que nos hemos marcado en esta ponencia, pues deben ponerse en relación con los avatares que tuvo la recepción en nuestro país de la mentalidad positiva. En la que estos textos que hemos citado constituyen los primeros escauceos de una intensa batalla que como ha señalado Diego Nuñez Ruiz: “*tras el naufragio de la Revolución del 68, surge un movimiento, especialmente impulsado por las nuevas generaciones, de autocrítica y revisión de los supuestos ideológicos que habían inspirado el anterior comportamiento político. Los pilares básicos del armazón teórico democrático -la metafísica idealista y el economicismo- son ahora duramente criticados como responsables de las pasadas desdichas*”. Cf.: **LA MENTALIDAD POSITIVA EN ESPAÑA: DESARROLLO Y CRISIS**. Ed. Tucur. Madrid 1975. La cita se encuentra en la página 26.

11.- La implantación del teléfono en España, y de modo especial en Barcelona y Madrid, desató un enorme interés en las revistas de divulgación científico-técnicas de la época por las posibilidades que se adivinaban al nuevo sistema de comunicación. Una de las revistas más activas en este sentido fue “*El Telegrafista Español*” editada en Madrid y que informaba de nuevos usos sociales de un sistema que en cierto modo era entonces una extensión del telégrafo pero que aun no había fijado definitivamente su nicho de desarrollo que es el que nosotros hemos conocido. Esta revista daba noticias como estas que recuerdan mucho a las que hoy se dan sobre Internet cuando en la Red de Redes se inaugura alguna nueva actividad: “*En Tumbidge se utiliza el teléfono para el servicio religioso; hay 16 abonados conectados con el púlpito de la Iglesia, Entre los abonados hay doctores, un boticario, un procurador y algunos inválidos*” (“*El Telegrafista Español*” Madrid. Febrero 1890. Página 104) O la que daba poco después en ese mismo año apoyada con un grabado, en la que se informaba que en la ciudad inglesa de Birmingham hubo abonados que conectaron con el Savoy Theatre de Londres y pudieron escuchar el concierto en directo a través de su teléfono. Sobre la implantación del teléfono en España y sus antecedentes de telegrafía óptica y eléctrica puede consultarse de Bernardo Riego. “**De la señal óptica al teléfono**” en: **TELEFONÍA: LA GRAN EVOLUCIÓN**. Ed. Lunweg. Barcelona 1992.

12.- Así se explicaba en 1890 la aplicación que del gramófono se hacía a la enseñanza de los idiomas en un colegio norteamericano de la localidad de Milwaukee “*donde actuará como profesor auxiliar en la enseñanza del francés y otros idiomas extranjeros. Por supuesto, como el fonógrafo es incansable podrá repetir la misma frase o la misma palabra centenares de veces. Y al explicar el profesor la lección, lo hará ante el fonógrafo a la vez que se dirige a los discípulos. Y después el aparato de Edison repetirá cuantas veces se quiera la conferencia aplicada*” (“*El Telegrafista Español*” Madrid, Febrero 1890. Página. 103) Meses después esta misma revista en un artículo titulado “*El porvenir del Fonógrafo*” habla de éste nuevo aparato como un medio con unas posibilidades inagotables que pronto aparecerán. Se piensa que el fonógrafo puede llegar a utilizarse como taquígrafo o como medio de transmisión de noticias o “*periódico fonográfico*” que será capaz de repetir entrevistas, servirá para escuchar novelas sin necesidad de leerlas o como portero eléctrico. (“*El Telegrafista Español*” Madrid 1890. Página 437)

- 13.- "La Ilustración Española y Americana" "El fonógrafo de Edison" 8-VI.1878. Página 15.
- 14.- Antonio Rodríguez de la Heras. **NAVEGAR POR LA INFORMACIÓN**. Ed. Fundesco. Madrid 1991.
- 15.- Sobre este aspecto puede consultarse el texto de Bernardo Riego: "**Una Multitud de Procesos Denominados Fotografía**" En: "La Imatge i la Recerca Històrica" 2<sup>as</sup> Jornadas Antoni Varés. Girona 1992. Páginas 67-87.
- 16.- La obra de Barbara Maria Stafford, muy desconocida entre nosotros, gira en torno a las conexiones del siglo XVIII y nuestro tiempo, que es justamente el final de la etapa que abrió el racionalismo ilustrado. Su último libro, una colección de textos agrupados bajo el título de **GOOD LOOKING. Essays of the Virtue of images**. Ed. MIT Press. Massachussets 1996, constituyen un conjunto de reflexiones sobre esta conexión cultural e incluso, como sugiere en el titulado "*The eighteenth Century at the End of Modernity*" reflexiona sobre el papel que los nuevos dispositivos digitales pueden cumplir en orden a conformar una comprensión de la realidad en el futuro que "despierte" las habilidades sensitivas perdidas en la cultura racionalista y cartesiana que el siglo XVIII impuso.
- 17.- Me ha sorprendido gratamente la excepción que supone entre nosotros el texto de José Antonio Millan en la ya citada "*Revista de Occidente*" cuando habla de un periódico decimonónico titulado "*El Averiguador Universal*" cuya formula comunicativa prefigura en soporte impreso lo que hoy son los foros de Internet. Véase de este autor: "*Del Averiguador a la Malla Mundial*" Páginas 98-109.
- 18.- Benedict Anderson: **IMAGINED COMMUNITIES**. Ed. Verso. New York 1991. 2ª Edición. Versión castellana: **COMUNIDADES IMAGINADAS. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Ed. Fondo de Cultura Económica. México 1993. Este autor explora los elementos el papel de la imprenta en la construcción de una comunidad nacional a la que nos sentimos vinculados a pesar de los intensos elementos imaginados que la integran. Son muy interesantes también sus reflexiones sobre la profunda ficcionalidad que poseen ciertos productos culturales como es el caso de la prensa, en el que la confluencia de diversos hechos dispersos y sin ninguna relación, están aglutinados por la fecha en que se han producido que los hace aparecer como una estructura informativa coherente.
- 19.- John Berger. **MODOS DE VER**. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1980. 3ª Edición Páginas 14 y 23.
- 20.- Jonathan Crary: **TECHNIQUES OF THE OBSERVER**. Ed. MIT Press. Massachussets 1990. Hemos manejado la traducción francesa de esta obra : **L'ART DE L'OBSERVATEUR. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle**. Ed. Jacqueline Chambon. Nîmes. 1994, de donde hemos entresacado las citas del texto.
- 21.- Considerado ya como un clásico sobre los problemas que la imagen digital plantea en el mundo de la información, el libro de Fred Ritchin **IN OUR OWN IMAGE. The coming Revolution in Photography**. Ed. Aperture. New York. 1990, constituye un material de obligada lectura.
- 22.- A este respecto véase de Bernardo Riego: "**La tarjeta postal, entre la comunicación interpersonal y la mirada universal**" En: **SANTANDER EN LA TARJETA POSTAL**

**ILUSTRADA.** ·Ed. Fundación Marcelino Botín. Col. Historia y Documentos. Santander 1997. Páginas 19-57.

23.- Juan Pablo Fusi Aizpurua. **“La edad de las masas (1870-1914)”**. En: *“Historia Contemporánea”* Nº 4. Monográfico: *“Cambios Sociales y Modernización”*. Vitoria 1990. Páginas 261-272.

24.- La importancia del grabado en madera como conformador de la cultura visual e informativa del siglo XIX en nuestro país ha sido objeto de una investigación que acabo de finalizar y que será editada en breve por el servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria. Aspectos parciales de este estudio, sobre todo en la relación existente entre la imagen fotográfica y el grabado en madera pueden consultarse en: Bernardo Riego: **“La Mirada Fotográfica en el Tiempo: una propuesta para su interpretación histórica.”** En: **LAS EDADES DE LA MIRADA.** Mario P. Díaz Barrado (Editor) Universidad de Extremadura. 1996. Páginas: 215-236. Sobre el uso intensivo del grabado en madera durante el siglo XIX véase de Bernardo Riego: **“Del “Museo” enciclopédico a la información gráfica: el grabado en madera y sus funciones en la prensa ilustrada nacional”** En: **LIBRO HOMENAJE A JOSÉ ALTABELLA.** Ed. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Madrid 1997. Páginas 235-251.

25.- Es el caso del fotógrafo británico Charles Clifford que trabajó regularmente para el Palacio Real y para el Ministerio de Fomento, y algunas de sus imágenes de encargo fueron difundidas por *“El Museo Universal”* en una evidente utilización política. A pesar de que hay autores como Lee Fontanella y algún otro, que están claramente interesados en mitificar su figura sirviendo a los intereses del mercado coleccionista internacional. Lo cierto es que si se ponen en relación las imágenes de Clifford con las convenciones del grabado en madera que se hace en esos momentos, se aprecia con toda claridad que la construcción de las escenas que realiza este fotógrafo, no responden a estrategias de indagación artística, sino que buscan facilitar el trabajo de los grabadores en madera. Esta apreciación no desvaloriza la figura de Clifford, que poseía una enorme pericia técnica y tenía un notable control estético sobre sus imágenes, en comparación con otros fotógrafos del momento que estaban aun en una fase más incipiente. Este intento de crear un mito para el coleccionismo internacional que revalorice las fotografías españolas de este autor, exportadas a los Estados Unidos, puede apreciarse sin dificultad en el catálogo de la exposición: **CHARLES CLIFFORD. Fotógrafo de la España de Isabel II.** Lee Fontanella. (Comisario) Ed. El Viso. Madrid 1996.

26.- W.M. Ivins Jr. **IMAGEN IMPRESA Y CONOCIMIENTO. Analisis de la Imagen Prefotográfica.** Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1975. (Edición Original: *PRINTS AND VISUAL COMMUNICATION.* 1953)

27.- El trabajo pionero de Francesc Fontbona, ha puesto de manifiesto el papel de las revistas catalanas en esta transformación técnica de las imágenes impresas. Especialmente *“La Ilustración”* de Luis Tasso, que en 1881 publicó los primeros intentos de imágenes en fotograbado. Véase de este autor: **“La Ilustración Gráfica y las técnicas fotomecánicas”**. En: **EL GRABADO EN ESPAÑA (SIGLOS XIX Y XX)** SUMMA ARTIS, Volumen XXXII. Editorial Espasa Calpe. Madrid 1988. Páginas 249-607. Hay que añadir que también las revistas madrileñas hicieron sus experiencias en este sentido, especialmente *“La Ilustración Española y Americana”*. Con todo, una historia nacional del fotograbado y sus consecuencias culturales está todavía por acometer.



28.- **“La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”** es un texto de Walter Benjamin escrito en pleno apogeo de la sociedad de masas y que reflexiona sobre la reproducción de las imágenes en la imprenta y las nuevas cualidades narrativas que introduce el cinematógrafo. Es una reflexión de una enorme agudeza, que aparece cuando las imágenes fotográficas impresas son ya comunes en la sociedad. Hemos manejado la versión en lengua castellana aparecida en **DISCURSOS INTERRUMPIDOS I**. Ed. Taurus. Madrid 1973. Páginas 17-57.

29.- *“La Ilustración”* Barcelona, 1-II-1885. Nº 222. Portada. **“A nuestros lectores”**. El resaltado es nuestro.

30.- *“La Ilustración”* Barcelona, 1-II-1885. Nº 222. Página 75. **“Nuestros grabados”**.

31.- **“Don Quijote de la Mancha. La 1ª Edición reproducida por después de 266 años por la foto-tipografía y publicada por su inventor el coronel D. Francisco López Fabra bajo los auspicios de una asociación propagadora de la que son Presidente el Excmo. Sr. D. Juan Hartzenbusch y secretario el Sr. D. Carlos Frontaura”**. Barcelona 1872. Hemos manejado los ejemplares que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Los tres tomos que constituyen la obra aparecieron entre 1871 y 1873.

32.- La biografía de Heribert Mariezcurrena fue glosada por Eudald Canibell en un opúsculo que se conserva en la biblioteca de Cataluña: **“Heribert Mariezcurrena i la introducció de la Fototipia i del Fotogravat. Lectura feta en la vetllada del 6 de Maig de 1899 celebrada por L'Institut Catalá de las Arts del Llibre en L'Ateneu Barceloni**. Barcelona 1900.

33.- *“La Ilustración”* Barcelona, 22-II-1885. Nº 225. Página 122.

34.- **“El Ejército Español” Colección de Fotografías Instantáneas. 288 autotipias. Reflejo de la Vida de Cuartel y de campaña de nuestros soldados.** Luis de Tasso Editor. Barcelona 1887. Se trata de una obra por entregas en 18 cuadernos editada por la misma empresa que *“La Ilustración”* Es muy llamativo el término *“autotipias”*, reflejo típico de la incertidumbre en la denominación de un nuevo sistema técnico.