

LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA COMO FUENTE PARA LA REPRESENTACIÓN HISTORIOGRÁFICA

El análisis de la imagen en la protesta estudiantil durante la segunda mitad del siglo XX

THE JOURNALISTIC PHOTOGRAPHY AS SOURCE FOR HISTORIOGRAPHIC REPRESENTATION

The analysis of the image in the student protest during the second half of the 20th century

Álvaro Acevedo Tarazona*, John Jairo Orozco Pérez**

Universidad Industrial de Santander, Colombia

Recibido: 25 de septiembre de 2013 - Aceptado: 10 de octubre de 2013

Forma de citar este artículo en APA:

Acevedo Tarazona, Á. y Orozco Pérez, J. J. (enero-junio, 2014). La fotografía periodística como fuente para la representación historiográfica: El análisis de la imagen en la protesta estudiantil durante la segunda mitad del siglo XX. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 5(1), 139-153.

Resumen

Al considerar los análisis que hay sobre la fotografía periodística para ser usada como fuente en la representación historiográfica, a partir de un razonamiento de la estructura interna y externa de la imagen, este artículo tiene la intención de promover un estudio respecto del uso adecuado de este tipo de fuentes. El propósito es alentar y sensibilizar a los historiadores e investigadores de las Ciencias Sociales para que tengan la disposición de recurrir a las imágenes como fuente para su trabajo.

Palabras clave:

imagen, iconografía, fotografía de prensa, estudiantes, prensa, protesta, Colombia

Abstract

When considering the analysis that is on photojournalism for use as source historiographical representation from a reasoning of the internal and external structure of the image, this article intends to promote a study on the appropriate use of such sources. The purpose is to encourage and sensitize historians and researchers in the social sciences to have the willingness to use the images as a source for their work.

Keywords:

image, iconography, press photography, students, press, protest, Colombia

* Profesor Titular, Universidad Industrial de Santander. Doctor en Historia. Director del Grupo de Investigación Políticas, Sociabilidades y Representaciones Histórico-Educativas (PSORHE). Correo electrónico: tarazona20@gmail.com

** Profesor Catedrático, Universidad Industrial de Santander. Profesional en Artes. Integrante del Grupo de Investigación Políticas, Sociabilidades y Representaciones Histórico-Educativas (PSORHE). Correo electrónico: jlmorozco@hotmail.com

Introducción

Vivimos bajo una lluvia ininterrumpida de imágenes; los media más potentes no hacen sino transformar el mundo en imágenes y multiplicarlas a través de una fantasmagoría de juegos de espejos.

Ítalo Calvino, 1995, p. 73.

Si en la disciplina histórica no ha sido fácil realizar una clasificación universal de las fuentes, en la actualidad aún es más complejo porque cada día se amplía más el abanico al recurrirse a diversos tipos de documentación diferentes a los tradicionales. Por ello, hoy es cada vez más habitual encontrar que se recurra a textos literarios, testimonios orales, la prensa o imágenes, entre otros, para consolidar una investigación social. Un tipo de documento en la actualidad, para el análisis histórico, son las denominadas fuentes iconográficas como la pintura, la escultura, el grabado, el dibujo, la fotografía, los diagramas, los planos y mapas, entre otros.

Son varios los llamados que se han realizado respecto al uso de las fuentes iconográficas en el estudio de la historia. Panofsky lo hace en su método iconológico: “el historiador de la vida política, de la poesía, de la religión, de la filosofía y de las instituciones sociales debería hacer un uso análogo de las obras de arte” (Panofsky, 1972, p. 24). Para ello, Panofsky utiliza una metodología con tres niveles interpretativos adaptados a la fotografía: el pre-iconográfico, que consiste en un acercamiento visual a las fotografías, su forma, su composición, la técnica, etc.; el segundo nivel iconográfico es el que permitirá conocer la historia particular de las imágenes fotográficas, el motivo por el cual fueron tomadas y la cualidad sensible del fotógrafo para su obtención; y el tercer nivel iconológico es la interpretación de los valores simbólicos, dentro del contexto histórico, social, político y cultural en que se produjo la fotografía. Peter Burke en su libro *Visto y no visto*, recurre al uso de la imagen como documento histórico, con el fin de mostrar una casuística de amplio espectro sin la pretensión de encasillar la obra de creación histórica. El propósito es señalar caminos con los cuales sea posible pensar críticamente las fuentes iconográficas. El libro de Burke brinda una recopilación de algunos trabajos e ideas realizados durante más de treinta años, que tienen que ver con los temas más importantes de las nuevas formas de abordar las fuentes iconográficas, no sin advertir, desde la misma introducción, que el empleo de las imágenes por parte de unos pocos historiadores se remonta muchos años atrás, pues como señalaba Francis Haskell (1928-2000) en *History and its Images*, “las pinturas de las catacumbas de Roma fueron estudiadas en el siglo XVII como testimonio de la historia del cristianismo primitivo” (Burke, 2001, p. 13). Esto permite afirmar que desde etapas muy tempranas ha existido un interés por la imagen y por usarla como argumento para el estudio de la historia.

En el libro ya citado de Burke, es posible encontrar un balance bien interesante sobre aquellos historiadores o teóricos que manifestaron, en algún momento, la utilidad de trabajar con las imágenes:

Los especialistas en historia de la cultura, Jacob Burckhardt (1818-1897) y Johan Huitzinga (1872-1945), que además eran artistas aficionados y cuyos estudios tratan respectivamente del Renacimiento y del «otoño» de la Edad Media, basaban sus descripciones y sus interpretaciones de la cultura de Italia y de los Países Bajos en las pinturas de artistas tales como Rafael o van Eyck, así como en los textos de la época.

(...) Aby Warburg (1866-1920), que empezó dedicándose a la historia del arte como Burckhardt, acabó su carrera intentando escribir una historia de la cultura basada tanto en las imágenes como en los textos. (...) Frances Yates (1899-1981), que empezó a frecuentar el Instituto a finales de los años treinta, decía de sí misma que había sido «iniciada en la técnica de Warburg consistente en utilizar los testimonios visuales como documentos históricos».

(...) el testimonio de imágenes y fotografías fue utilizado también durante los años treinta por el historiador y sociólogo brasileño Gilberto Freyre (1900-1987), que se definía a sí mismo como un pintor histórico del estilo de Tiziano y calificaba su enfoque de la historia social como una forma de «impresionismo», en el sentido de que era un «intento de sorprender la vida en movimiento». (...) Robert Levine, ha publicado una serie de fotografías de la vida en la América Latina a finales del siglo XIX y comienzos del XX con un comentario que no sólo sitúa las fotos en su contexto, sino que analiza los principales problemas planteados por el empleo de este tipo de documentación.

(...) La imagen fue el punto de partida de dos importantes estudios de Philippe Ariès (1914-1982), que se definía a sí mismo como «historiador dominguero», una historia de infancia y una historia de la muerte, en las cuales las fuentes visuales eran descritas como «testimonios de sensibilidad y de vida».

(...) La «tendencia plástica», como la denomina el crítico americano William Mitchell, es visible también en el mundo de habla inglesa. Fue a mediados de los años sesenta, como él mismo confiesa, cuando Raphael Samuel y algunos contemporáneos suyos se dieron cuenta del valor de las fotografías como documentos de la historia social del siglo XIX, pues les ayudan a construir una «historia desde abajo» centrada en la vida cotidiana y en las experiencias de la gente sencilla.

(...) Simon Schama, se ha hecho famoso por la utilización de los testimonios visuales en estudios que abarcan desde la investigación de la cultura holandesa del siglo XVII, *The Embarrassment of Riches* (1987), a un repaso de las actitudes occidentales ante el paisaje durante varios siglos, *Landscape and Memory* (1995).

(...) Stephen Bann afirma, aunque los textos también nos ofrecen importantes pistas, las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas. (Burke, 2001, pp. 13-17)

A partir de los trabajos o propuestas anteriormente mencionadas, es posible reconocer que cada día es mayor el interés por las fuentes iconográficas. Hoy es innegable que no se puede obviar esta documentación para el análisis histórico, a propósito del llamado de Iván Gaskell:

El impacto cultural de la fotografía en los últimos ciento cincuenta años, tanto en sí misma como en forma de imágenes visuales en movimiento, derivada de ella, ha sido inmenso y ha alterado por completo el entorno visual y los medios de intercambio e información de una gran parte de la población del mundo (...) Casi todos la utilizamos a diario en forma de ilustraciones, recursos mnemotécnicos o sustitutos de los objetos representados por su medio. (Gaskell, 1996, p. 212)

Ahora bien, son muy variadas las fuentes iconográficas que se presentan como huella de una cultura, y cada una de ellas ofrece información en menor o mayor grado. En este artículo se dedica una especial reflexión a las imágenes fotoperiodísticas. Desde que en el siglo XIX apareció por primera vez publicada una imagen fotográfica en la prensa¹, la información presentada le deparó un éxito inmediato: “hasta entonces, el hombre común solo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía, se abre una ventana al mundo (...) Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge” (Freund, 1983, p. 96).

Sin embargo, el estudio de la imagen fotográfica en la prensa colombiana es inédito. Después de la hegemonía conservadora y con el arribo del liberalismo al poder, llega a Colombia, el auge de la imagen fotográfica en los grandes diarios del país como *El Espectador*, *El Tiempo* y *El Siglo*. No obstante, este auge tiene que ver con los desarrollos técnicos que les permitieron a los diarios, mejores equipos de impresión y la posibilidad de adjuntar la fotografía al mismo. También la llegada de nuevas cámaras fotográficas, de fácil manejo y poco peso, permitieron la libertad de movimiento y el fácil acceso a los lugares. Asimismo, y como cuota importante en la cultura colombiana, aparecieron los reporteros gráficos quienes con su lente fotografiaron los acontecimientos políticos y sociales del país.

Imagen fotográfica

La manera como los *mass media* encadenan las imágenes para presentar la información, no siempre muestra un punto de vista sintáctico, pero sí se puede afirmar que estas imágenes se exteriorizan desde la perspectiva de una comunicación que ha variado históricamente. Es más, el modo como se relacionan las imágenes con los acontecimientos, está constituido en función de un determinado ordenamiento empírico o científico; otra cosa es que se tome consciencia de ello.

De ahí que el propósito de este artículo sea enfatizar el papel que la fotografía de prensa puede desempeñar en el ordenamiento de la información, sobre todo cuando se usa como fuente para una representación histórica, esto es, para analizar cómo y porqué la imagen se convierte en el lugar privilegiado que fundamenta y complementa un análisis respecto a un acontecimiento. En otras palabras, entender si el desplazamiento del origen a la interpretación, transita o está sumergido dentro de la imagen. En la perspectiva de esta propuesta, se trata también de reconocer el papel que la imagen establece en la construcción de las identidades o de las diferencias y, por consiguiente, en el orden del saber. Se trata de averiguar si la imagen está apoyada en un fundamento, y si este fundamento se refiere a una teoría del sujeto de conocimiento. Por lo demás, es preciso profundizar en las disposiciones de relación internas y externas de este tipo de fuente, analizar el espacio que crea la imagen, el

¹ El 4 de marzo de 1880 se publica en el *New York Daily Graphic*, por primera vez, una fotografía, la cual estaba bajo el título de *Shantytown* (barracas) mediante un procedimiento desarrollado en Norteamérica, llamado *half tone* (medio tono).

lugar y la información que la imagen proporciona dentro del orden analítico que instaura y dentro de la configuración del orden del saber, a partir del cual la imagen misma se estructura.

Si bien esta perspectiva de análisis instaura un nuevo campo investigativo, en esta reflexión se trata de mostrar la importancia de la imagen para el análisis histórico. Al parafrasear a Ítalo Calvino, en un primer impulso se reconoce que padecemos de una hipersensibilidad o alergia; la imagen es usada cada vez más de manera aproximativa, casual, negligente y eso causa un disgusto intolerable (Calvino, 1995, p. 72).

Desde el nacimiento de la fotografía, su desarrollo técnico ha pasado por cuatro etapas importantes de relación sociocultural. Cuando la fotografía se dio a conocer públicamente en la Academia de Ciencias, el 19 de agosto de 1839 en Francia, se abrió para el mundo una nueva posibilidad y los científicos entendieron que acababan de encontrar un dispositivo técnico de aplicación importante en cualquiera de las ciencias. Incluso, muy rápidamente se conformó la denominada “Comisión de Monumentos Históricos” con el fin de registrar los edificios antiguos. Pese a esta primera intención, muy clara, de hacer que la imagen fotográfica se constituyera en una fuente para la historia, los altos costos de elaboración técnica solo permitieron un acceso a los grupos económicamente privilegiados. En 1854, el fotógrafo parisiense André Adolphe-Eugène Disdéri patentó la “Tarjeta de visita”, la cual era un nuevo tipo de retrato de reproducción masiva que permitió el uso de la albúmina y el colodión húmedo, descubrimientos que se habían dado desde 1847 y 1851 respectivamente. Esta tarjeta bajó los costos y se usó en fotografías de recuerdo y de carácter publicitario. De esta manera, la imagen fotográfica adquirió un cubrimiento más amplio. Posteriormente en 1890, cuando el norteamericano George Eastman introdujo en el mercado la cámara de cajón, que llamó “Cámara Kodak No. 1”, se permitió que cualquier persona hiciera fotografía. Así, la fotografía fue viable para todas las clases sociales; ya no era necesario tener conocimientos sobre el procedimiento, simplemente era suficiente con adquirir la cámara que venía ya cargada con película para realizar 100 exposiciones. Un siglo después, en 1992, el *boom* de las cámaras digitales vulgarizó la fotografía y el tratamiento de la imagen adquirió un nuevo sentido al entrar en el mercado un nuevo soporte que permitió ver inmediatamente la imagen capturada, para instalarse en cualquier artefacto apropiado para tal fin. También se masificó la fabricación de aquellos objetos denominados *gadget*, en los que se entabla un juego de relación persona-objeto, destinado a satisfacer más necesidades psicológicas que utilitarias, hasta situarse en los actos más cotidianos de las personas y difuminarse la frontera entre lo útil e inútil, e invadir, en algunos casos, los ámbitos de la futilidad.

Como se puede apreciar, la imagen comenzó por tener un cubrimiento parcial en la sociedad, hasta que finalmente desbordó su utilización. Este uso masivo de la imagen y en particular de la fotografía, se constituye hoy en una fuente esencial para el trabajo historiográfico.

Fotografía de prensa o fotoperiodismo

En la prensa es natural que se publiquen diferentes clases de fotografías, entre ellas, publicitarias, sociales y periodísticas, y es precisamente sobre estas últimas que el presente artículo llama la atención. Se considera fotoperiodismo a aquellas fotografías que de alguna manera expresan una representación del acontecer noticioso y que son publicadas en un medio de comunicación para cumplir las mismas características que una noticia escrita, es decir, que está construida a partir de acontecimientos verificables o con posibilidad de ser sometida a la contratación analítica.

Una característica importante de la foto periodística es que viene acompañada de un título, un pie de foto o un texto noticioso, elementos estos que conforman una unidad significativa al momento de ser usados como fuentes. Respecto a este punto, se observa con frecuencia cómo algunos investigadores sociales desconocen estos elementos, lo cual conduce a que se pierda gran parte de la información que puede suministrar la foto periodística. Por ello, es importante reconocer las palabras del profesor Manuel Alonso Erausquin:

A la hora de abordar la tarea de precisar las funciones que la fotografía cumple en las publicaciones periódicas, es preciso diferenciar, ante todo, entre la utilidad de su mera presencia, al margen de su contenido, y la utilidad que tienen el contenido y su presentación como tales. Por el simple hecho de estar presente sobre las páginas de un periódico, la fotografía es un foco preferente de atracción, supone un imán para la vista, que se encaminará hacia ella y la pondrá en contacto con la atención del lector. A partir de ese primer contacto, el receptor será “enganchado” más fácilmente por la información de referencia. Al mismo tiempo, la fotografía, en cuanto que ilustración yuxtapuesta a la letra impresa y claramente distinguible de ella y en cuanto que ocupante de un fragmento de la página, funciona como un fuerte factor de jerarquización, que influye en la aparente importancia de la noticia. (Erausquin, 1995, p. 9)

No obstante, es importante reconocer que la foto periodística es manipulada en menor o mayor grado. De ahí que el analista debe estar atento a este tipo de manipulación para descubrir hasta qué punto la imagen informa lo que pretende comunicar. Pese a esta limitación, la foto periodística incorpora los valores noticiarios de veracidad, realidad, objetividad y fidelidad entre la opinión pública. Además, toda fotografía presenta una serie de marcadores que suministran una información más veraz, y estos son de más difícil manipulación, incluso muchos de ellos son inalterables.

Por consiguiente, el “pie de foto”, el texto que aparece junto con la imagen, es un elemento de gran importancia tanto para el comunicador como para el analista de la misma. Dicho texto puede tener varios párrafos o constar tan sólo de tres o cuatro palabras (Keene, 1995, p. 175). Al respecto, el profesor Lorenzo Vilches advierte: “la leyenda escrita de una foto, que nació simplemente como una necesidad anagráfica y documental del historiador y posteriormente del periódico, se ha convertido en un potente medio de influencia de nuestro pensamiento y conducta de lectores” (Vilches, 1997, p. 72). Sobre el pie de foto se han ocupado teóricos tan importantes como Roland Barthes, Joan Fontcuberta

y Walter Benjamin, quienes, a propósito, defendieron la idea de que la fotografía debe presentarse con un acompañamiento textual:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* suspende, en quien las contempla, el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. (Benjamin, 1989, p. 82)

A pesar de todo lo que se ha dicho de los pies de foto, es decir, de cómo funcionan en el acompañamiento de la foto periodística, la imagen por sí misma puede proporcionar información independientemente del texto que la acompaña. Siendo conscientes de este uso y a la vez limitación, la fotografía sólo puede responder tres de las seis preguntas con las que inicialmente es posible interrogarla: qué, quién, dónde, cómo, cuándo y porqué. Una vez más, el profesor Alonso Erausquin llama la atención respecto de los dos elementos de la información fotoperiodística (imagen y texto), para advertir sobre las ventajas y desventajas de su uso cuando estos se encuentran juntos o separados. En breves palabras concluye que la fotografía periodística y el texto acompañante están irremisiblemente forzados a entenderse, para conseguir sus objetivos informativos:

La utilidad y eficacia comunicativas de las imágenes dependen de factores de codificación, pero también de la naturaleza del mensaje que se desea transmitir y de la capacidad de la audiencia para comprender su procedencia y sus relaciones con la realidad.

(...) Hay datos que la imagen llamada analógica no puede transmitir, mientras que la palabra sirve para transmitir cualquier dato o relatar cualquier suceso. Pero la capacidad de fidelidad y concreción que la imagen posee cuando muestra hechos, protagonistas y escenarios, no puede ser alcanzada fácilmente a través de la palabra (...).

Palabra e imagen conviven en un proceso de complementación más o menos afortunado. Pocos son los periódicos y las revistas que prescindan de la información gráfica. Y ningún medio de información puede cumplir su objetivo únicamente a través de imágenes. (Erausquin, 1995, p. 69)

En resumen, la fotografía periodística depende del pie de foto para expresar algunos incidentes concluyentes para la correcta interpretación del acontecimiento que se procura informar. Pero es indispensable que el analista asocie todos estos elementos y los coteje con los marcadores propios de la imagen, de acuerdo a un contexto histórico. Incluso, algunos diarios consideran más importante el titular que la fotografía y para los años 1920-1940, es probable que la falta de recursos económicos haya limitado el uso de este recurso gráfico. No obstante, las fotografías de archivo sirven junto al titular de prensa para construir imaginarios políticos, sociales y/o culturales.

A manera de ejemplo: el análisis de la imagen en la protesta estudiantil

No basta quedarse en propuestas y definiciones teóricas, también hay que asumir una dimensión investigativa para el uso de la imagen fotoperiodística. La metodología a utilizar proviene, en gran parte, de las ciencias de la información y de la comunicación, pues son estos campos los que han mostrado más avances y aportes al respecto.

Cabe advertir, sin embargo, que esta propuesta no está encuadrada en los procedimientos tradicionalmente usados por las organizaciones encargadas de la investigación académica y comercial, las cuales con frecuencia utilizan los análisis de contenido, experimentos, grupos de enfoque y encuestas, entre otros procedimientos, para analizar la estructura informativa de periódicos y revistas. Si bien estos análisis se reconocen, el uso de la foto periodística en la disciplina histórica, demanda una disposición intelectual, independiente de preocupaciones en cuanto a resultados o propósitos de mantener o aplicar una fórmula metodológica inamovible. Se trata de asumir una actitud nueva respecto a la forma de afrontar las fuentes. Aún, en determinados momentos, para romper barreras metodológicas, se requiere, en principio, ser especulativo y posteriormente eliminar lo que no aporta o no presenta una seguridad informativa.

El ejemplo presentado a continuación es una sinopsis en la que se hace un recuento de las generalidades y se enfatiza en algunos marcadores de las fotografías que son los que finalmente dan luces respecto a la representación de la imagen y son valiosos para el análisis histórico. Se parte de tres fotografías publicadas por el periódico *El Tiempo*, para informar sobre la conmemoración del “día del estudiante caído” en los años 1954, 1965 y 1975. Así, se analizará cuál es la imagen que el periódico en cuestión pretende proyectar a la opinión pública sobre este acontecimiento.

Primero que todo, es importante buscar fotografías que presenten un plano de toma parecido y que estén distanciadas en el tiempo, como lo es para el ejemplo presentado. Sin embargo, las fotografías pueden incluso ser del mismo día y ojalá realizadas por diferentes fotógrafos. Luego de tener las imágenes se procede a realizar una ficha para cada una de ellas, en la cual se consigna la información básica, es decir, de qué periódico fue tomada, fecha de publicación, cuál es el texto informativo que la acompaña (título o pie de foto) y qué dispositivos icónicos de representación expresa (de forma, de contenido y periodísticos). Posteriormente se procede a interrogarlas con las preguntas anteriormente señaladas. A partir de ese momento es posible empezar a buscar marcadores como la moda (peinados, ropa, zapatos, accesorios), la arquitectura, la publicidad, pancartas o consignas, los signos y símbolos, lenguaje corporal (gestos, señales, poses) y vehículos, entre otros.



El Tiempo, Bogotá, jueves 10 de junio de 1954, p. 13

Figura 1. Manifestación de universitarios. *El Tiempo*. Bogotá, jueves 10 de junio de 1954, p. 13



El Tiempo, Bogotá, jueves 10 de junio de 1965, p. 9

Figura 2. Desfile estudiantil. *El Tiempo*, Bogotá, jueves 10 de junio de 1965, p. 9



El Tiempo, Bogotá, martes 10 de junio de 1975. p. 1

Figura 3. Manifestación de estudiantes de la Universidad Nacional. *El Tiempo*, Bogotá, martes 10 de junio de 1975, p. 1

Las tres fotografías muestran a los participantes en el desfile conmemorativo del “día del estudiante caído” y las tres fueron tomadas en Bogotá para que el marcador de la moda no se prestara a equivocaciones. La fotografía de 1954 (ver figura 1) presenta un ángulo general corto, donde se puede distinguir claramente los rostros de los manifestantes, los cuales desfilan con una marcha casi marcial, en perfecto orden, impecablemente vestidos; no se observan pancartas, sólo banderas, libros y papeles. Las mujeres no están mezcladas con los hombres; se percibe que gritan algunas consignas. Los vehículos ubican la época; de igual forma lo hacen las fachadas de los almacenes y sus vitrinas, lo que indica que es una imagen que corresponde a la información de fecha que se suministra. Es una imagen que muestra respeto por los actuantes de parte del fotógrafo y viceversa, pues muchos de ellos son conscientes del accionar del fotógrafo, incluso sonríen para la cámara. La fotografía no presenta

un índice de edición, pues el formato corresponde al usado para la fecha. El pie de foto recalca el orden de los manifestantes y el respeto que el ciudadano tiene para con ellos.

La fotografía de 1965 (ver figura 2) está tomada con un plano general mucho más abierto que la anterior, en ella difícilmente se distinguen los rostros de las personas que se encuentran en primer plano; el orden de desfile ya no es tan riguroso, las mujeres y los hombres están mezclados. En esta imagen lo que se quiere realzar es la gran cantidad de pancartas con imágenes y consignas que llevan los manifestantes; no se observan libros, escasamente un papel, donde lo único que dice que son estudiantes son las pancartas. De igual manera, la arquitectura que se observa en la imagen, la iluminación pública y los vehículos, corroboran que es de una fecha más reciente que la anterior. Es una fotografía tomada desde un sitio alto y retirado, la cual presenta índice de edición y da la sensación de que se recortó el primer plano; es una imagen donde el individuo pierde importancia y simplemente se registra una manifestación. El pie de foto confirma que el interés es el gran cartelón con la imagen del estudiante Useche; no se le da crédito al fotógrafo.

La imagen de 1975 (ver figura 3) también es un plano general bastante abierto, tomado en un ángulo picado que hace perder importancia a los manifestantes para convertirlos en una masa; realmente muestra el acto final de la marcha. La fotografía muestra la ausencia de orden en la manifestación y permite observar una vestimenta más informal, a pesar de la lluvia, pues el piso está húmedo. Hay gran cantidad de pancartas, un indicio de que los manifestantes son más contestatarios. La fotografía es de regular calidad, con un desenfoque general que puede indicar o que no hubo más oportunidades de tomar otra imagen, o simplemente que al acontecimiento no se le quiso dar mayor importancia; no tiene manipulación de edición, la imagen presentada corresponde al negativo completo.

Con estos datos extraídos de las fotografías, se puede empezar a sacar conclusiones para realizar una interpretación historiográfica. Con ellos es posible afirmar que para el periódico *El Tiempo*, los estudiantes en la década del cincuenta eran apreciados, se les brindaba respeto y eran dignos de una buena imagen; los estudiantes son mostrados como personas muy respetuosas con sus conciudadanos y convencidos de sus derechos y deberes. Para la década del sesenta, los muestran como un problema; incluso se observa que para el transeúnte no tiene ninguna importancia lo que sucede. Según lo muestra la imagen, es un acontecimiento que no vale la pena destacar pese a su expresión pública. Para la década del setenta, el periódico ya no muestra ningún aprecio hacia los estudiantes; de igual manera que en la década anterior, los publican con imágenes despreocupadas técnicamente, pues si existiera algún interés por resaltar el acontecimiento, se podría haber resaltado la fotografía haciéndola más apaisada, sin que perdiera la esencia. De haber procedido así, la manifestación tomaría mayor importancia al mostrar su dimensión multitudinaria.

Como se puede constatar en este ejemplo, con los marcadores y un contexto apropiado, es posible hacer que las fotografías periodísticas hablen y presenten información que las fuentes escritas no brindan. El estudio de la protesta estudiantil en la segunda mitad del siglo XX adquirió este matiz: de la aceptación al rechazo institucional por parte del Gobierno y la prensa. Son ya relevantes los estudios que evidencian este tránsito (Acevedo, 2004; Archila, 2003). La fotografía periodística, tan poco utilizada en estos análisis, es una muestra de ello, como se ha tratado de mostrar con estos tres ejemplos. Son enormes, entonces, las posibilidades para tratar este tipo de fuentes en la investigación historiográfica del siglo XX, sobre todo si se tiene en cuenta el gran cúmulo de imágenes por estudiar en las publicaciones seriadas y los impresos en general.

Conclusiones

Toda fotografía brinda una información de la realidad, esa realidad queda plasmada en los periódicos a través de la cámara que se encarga de registrar lo que tiene frente a ella; sin embargo, con los adelantos técnicos, la cámara ve más allá con el empleo de objetivos que acercan la imagen y permiten ver lo que el ojo no alcanza a percibir, o ver más de cerca, si se desea. La cámara fotográfica se convirtió en una máquina maniobrable como el ojo; es, en síntesis, una extensión de nuestra vista; la maniobrabilidad de la cámara refuerza las posibilidades de ficción e ilusión realista. Por ello, la cámara fotográfica produce sentido y significación a las cosas, es un instrumento semiótico como la escritura (Vilches, 1987, p. 19).

La realidad no la vemos, la percibimos. La fotografía es un acto perceptivo que está interrelacionada por la forma como leemos la imagen en el diario; es decir, la fotografía está determinada tanto por los aspectos técnicos como por las leyes de la percepción visual. Cuando miramos la página de un diario percibimos su forma de la misma manera que percibimos una fotografía; es decir, sus elementos perceptivos son los mismos. Por lo tanto, se debe tener en cuenta la distribución de la información en los periódicos para conocer cómo estos distribuyen en sus páginas, las fotografías y los textos, respectivamente. Por lo general, se empieza a leer de izquierda a derecha, entonces, el periódico establece que la información textual y fotográfica, en ese costado, es importante. Si la imagen o el texto se amplían totalmente de izquierda a derecha, es más importante lo que se quiere comunicar. Por supuesto, si ocupa todo el espacio, esta será la noticia más importante de todas y a medida que se pasa de la mitad de la página hacia abajo, la información pierde relevancia. Igual sucede con la información que no sale en la primera página, se supone que es menos importante y no tiene la trascendencia que el diario le otorga a la información que ocupa la portada. Algunas veces son fotografías complementarias a las publicadas en la primera página (Bernal, 2013, p. 29).

Para el investigador social, debe ser motivo de consulta y análisis, las fotografías y en especial, la fotografía de prensa. Los periódicos no son sólo divulgadores de imágenes, sino que conservan un material importante para el estudio de los imaginarios políticos, pues las imagerías o productos iconográficos de las sociedades, con sus cargas mentales y simbólicas, permiten comprender y hacen comprender las ideologías (Escobar, 2000, p. 113). Susan Sontag afirma que las fotografías que por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía; las fotografías llenan lagunas en nuestras imágenes mentales del presente y el pasado (Sontag, 1989, p. 38). Corresponde a las nuevas generaciones de inquietos historiadores explorar la riqueza existente en las fotografías impresas en periódicos, boletines y revistas, ya que a través de ellas puede conocerse las tradiciones de una sociedad, extraer información socioeconómica y visualizar los imaginarios políticos de una región; además, porque la fotografía es polisémica y sirve como fuente para el estudio de los imaginarios políticos, sociales y culturales, entre otros. Las imágenes publicadas en los periódicos no son producto de la cámara simplemente, ni se han ubicado allí caprichosamente, sino que deben considerarse como parte integral del texto, para construir una opinión en el lector.

Fuentes documentales

www.eltiempo.com/seccion_archivo

Referencias

- Acevedo, Á. (2004). *Modernización, conflicto y violencia en la universidad en Colombia*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Archila, M., (2003). *Idas y venidas, vueltas y revueltas: protestas sociales en Colombia, 1958-1990*. Bogotá: ICANH-CINEP.
- Benjamin, W. (1989). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 61-86). Buenos Aires: Taurus.
- Bernal, L. (2013). *La imagen presidencial. Fotografía de prensa de los presidentes de la República Liberal, 1930-1946*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Calvino, Í. (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Erausquin, M. A. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis.

- Escobar, J. (2000). *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gaskell, I. (1996). Historia de las imágenes. En *Formas de hacer historia* (pp. 209-239). Madrid: Alianza.
- Keene, M. (1995). *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*. Barcelona: Paidós.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Sontag, S. (1989). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Vilches, L. (1997). *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós.