

MARIO P. DIAZ BARRADO, *ed.*

IMAGEN E HISTORIA



AYER

24*1996

IMAGEN E HISTORIA

Ayer es el día precedente inmediato a *hoy* en palabras de Covarrubias. Nombra al pasado reciente y es el título que la *Asociación de Historia Contemporánea* ha dado a la serie de publicaciones que dedica al estudio de los acontecimientos y fenómenos más importantes del pasado próximo. La preocupación del hombre por determinar su posición sobre la superficie terrestre no se resolvió hasta que fue capaz de conocer la distancia que le separaba del meridiano 0°. Fijar nuestra posición en el correr del tiempo requiere conocer la historia y en particular sus capítulos más recientes. Nuestra contribución a este empeño se materializa en una serie de estudios, *monográficos* por que ofrecen una visión global de un problema. Como complemento de la colección se ha previsto la publicación, sin fecha determinada, de libros individuales, como anexos de *Ayer*.

La *Asociación de Historia Contemporánea*, para respetar la diversidad de opiniones de sus miembros, renuncia a mantener una determinada línea editorial y ofrece, en su lugar, el medio para que todas las escuelas, especialidades y metodologías tengan la oportunidad de hacer valer sus particulares puntos de vista. Cada publicación cuenta con un editor con total libertad para elegir el tema, determinar su contenido y seleccionar sus colaboradores, sin otra limitación que la impuesta por el formato de la serie. De este modo se garantiza la diversidad de los contenidos y la pluralidad de los enfoques.

Con el presente número se cumplen seis años de vida de *Ayer*. Se ha incluido, por ello, un balance redactado por el actual Presidente de la Asociación de Historia Contemporánea, además de un índice de los artículos aparecidos hasta ahora en la publicación (con excepción de las notas y críticas, publicadas en los números anuales dedicados a la actividad historiográfica, que ya fueron recogidas en un índice específico).

MARIO P. DIAZ BARRADO, *ed.*

IMAGEN E HISTORIA

Ramón Villares
Mario P. Díaz Barrado
Fernando Arcas Cubero'
Teresa Muñoz Benavente
Alfonso Braojos Garrido
Bernardo Riego
Pilar Amador Carretero
Antonio R. de las Heras

MARCIAL PONS
Madrid, 1996

© Asociación de Historia Contemporánea
Marcial Pons, Librero
ISBN: 84-7248-417-3
Depósito legal: M. 9.620-1997
ISSN: 1134-2277
Fotocomposición: INFOTEX, S. L.
Impresión: CLOSAS-ORCOYEN, S. L.
Polígono Igarsa. Paracuellos de Jarama (Madrid)

Indice

<i>Ayer (1991-1996): Un balance de urgencia.....</i>	11
Ramón Villares	
<i>Introducción: La Imagen en Historia.....</i>	17
Mario P. Díaz Barrado	
<i>La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX.....</i>	25
Fernando Arcas Cubero	
<i>Posibilidades de investigación de archivos visuales: Los fondos fotográficos del Archivo General de la Administración</i>	41
Teresa Muñoz Benavente	
<i>La fotografía de prensa como fuente histórica. Un modelo de referencia: la aportación sevillana</i>	69
Alfonso Braojos Garrido	
<i>La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica</i>	91
Bernardo Riego	
<i>El cine como documento social: una propuesta de análisis</i>	113
Pilar Amador Carretero	

<i>La fotografía y los nuevos soportes para la información.....</i>	147
Mario P. Díaz Barrado	
<i>Imagen histórica y edición electrónica</i>	173
Antonio R. de las Heras	
<i>Índice de los números 1 al 24</i>	185

Ayer (1991-1996): Un balance de urgencia

Ramón Villares

La Asociación de Historia Contemporánea, aunque goza todavía de una envidiable juventud, tal vez por la propia naturaleza de su campo de estudio está mejor predispuesta que otras agrupaciones profesionales para tener sentido del tiempo corto y de la necesidad de dar cuenta de las mudanzas profundas que caracterizan a la sociedad actual y que, sin embargo, tan opacas resultan en ocasiones a la mirada del sujeto, incluso del más atento. Por esa razón tiene la Asociación una revista que se denomina *Ayer*, esto es, dedicada al estudio del «pasado inmediato», y también por ello, transcurrido ya un breve espacio de tiempo, no parece improcedente reflexionar sobre el camino recorrido y sobre algunas de las perspectivas que se avecman.

Evitaremos, pese a todo, caer en la tentación del arbitrio al que los hispanos somos tan proclives y trataremos tan sólo de aventurar una valoración global de lo que ha supuesto hasta el momento la revista y lo que significa en el conjunto de las tareas de la Asociación, presentes y futuras.

Se cumplen, con esta entrega, seis años de vida de la revista *Ayer*, lo que supone que van ya publicados 24 números de la misma, con cadencia trimestral, casi sin demora de importancia hasta este último año, en el que, por infortunios impensables por humana previsión, estamos padeciendo algún retraso que pronto conseguiremos superar. No somos quizás las personas más indicadas para efectuar

este balance sexquienal, que en rigor le correspondería a Miguel Artola, verdadero inspirador y alentador de la revista y de la Asociación durante los últimos seis años. Pero hay obligaciones a las que no se puede renunciar y ésta es una de ellas. Quizás esto nos proporcione un cierto grado de libertad que de otro modo sería de empleo más incómodo. Vaya lo uno por lo otro.

Comenzaremos por lo más elemental, que es describir lo que ha querido hacer la revista durante estos seis años, para aludir posteriormente a algunos de los problemas que su formato y concepción suscita. ¿Qué valoración merece lo que se ha publicado hasta el momento en la revista? A nuestro juicio, la revista ha cumplido tres grandes objetivos. En primer lugar, el de abordar de forma monográfica y especializada el estudio de grandes «ítems» historiográficos, pertenecientes o no al devenir histórico de España, pero que, en cualquier caso, constituyen temas centrales de la época contemporánea; en segundo lugar, la de promover la publicación de números específicos dedicados a nuevas tendencias historiográficas, con la consiguiente apertura institucional hacia otras disciplinas afines que permita evitar la tentación al «cierre disciplinar» que tantos estragos está haciendo en la organización académica española actual (en especial, en los planes de estudios recientemente puestos en boga); y, en tercer lugar, la de dar cuenta de las publicaciones más relevantes que cada año se producen en el ámbito de la historia contemporánea española y extranjera, a lo que se dedica un número específico cada año.

Los resultados de este triple esfuerzo están a la vista y tan sólo algunas menciones puntuales son suficientes para apreciar el tono general de la revista. Me refiero a los temas tratados y los autores que han colaborado. Desde luego, la principal preocupación de *Ayer* hasta ahora ha sido la historia política, entendida en sentido amplio, desde el período auroral del constitucionalismo gaditano hasta la reciente transición política española. Quedan en medio aportaciones de singular importancia, como las dedicadas al sufragio universal, la huelga general, la violencia política o la Segunda República española. Pero esta hegemonía de la política no ha impedido que otros asuntos hayan sido objeto de atención de la revista, desde la his-

toriografía, tan desatendida en España hasta fechas recientes, hasta la historia de la ciencia, las relaciones de género, la vida cotidiana o la historia ambiental. De un modo u otro, los principales debates que se han producido o están todavía en curso en el seno de la historiografía occidental han aparecido ya en la revista *Ayer*. Si añadimos a ello las pequeñas «lanzaderas» establecidas con la historia de otros países (Alemania, Italia, Iberoamérica), tenemos casi completo el abanico temático de la revista.

Debo apresurarme a advertir que éste no quiere ser un análisis autocomplaciente. Faltan muchos temas y muchos enfoques para que una revista que aspira a reflejar —y mejorar— el nivel de investigación desarrollado en España en el ámbito de la historia contemporánea pueda ser admitida en calidad de tal en el concierto de las grandes publicaciones científicas internacionales. Pero al menos ha tenido dos virtudes difíciles de minusvalorar: la continuidad y el criterio del no-criterio. Dicho de otro modo: la proclamación «editorial» de la revista como un medio que «renuncia a mantener una determinada línea editorial» ha sido respetada de forma sistemática, sin ataduras corporativas ni diferencias clientelistas. Es éste un estilo que no complace de forma universal, ni se caracteriza por su gran eficacia. Pero es el precio que se paga para que la libertad pueda acampar en la provincia de Atenea.

Esta mista orientación temática es la que se deduce del análisis que podría hacerse de la nómina de autores que han colaborado en la revista hasta el momento. No se trata de efectuar una valoración (que, con su elección, ya hicieron en su día los distintos «editores»), sino de constatar de nuevo el carácter abierto de la revista. Con predominio de autores veteranos, no está, sin embargo, vedado el camino para los más noveles; con preferencia de los que, oficialmente, se dedican al estudio de la historia contemporánea, tampoco son escasas las contribuciones firmadas por autores procedentes de áreas tan distantes como la arquitectura, la filosofía, el derecho o la ciencia política; la colaboración de autores españoles es también predominante en el conjunto de la revista, pero ya no resulta despreciable la nómina de autores foráneos que han acudido a la llamada de la misma. Algunos números están escritos íntegramente por autores

extranjeros (como los dedicados a Italia, Alemania o Iberoamérica), mientras que en otros, especialmente los centrados en el examen de la producción histórica de cada anualidad, acogen importantes firmas de la historiografía europea actual, desde H. G. Haupt o Romanelli hasta Lütcke, Perrot o Bevilacqua.

Uno de los objetivos prioritarios de la Asociación, desde sus iniciales balbuceos, fue la de publicar una revista que diese cuenta del nivel científico, orientación metodológica y campos de interés de los contemporaneístas españoles. Era una aspiración irrenunciable a la que ya dedicó algunos esfuerzos la comisión gestora de la Asociación y, posteriormente, su primera Junta Directiva. Las alternativas que se contemplaban entonces para echar a andar una nueva revista tuvieron en cuenta no sólo esta necesidad, sino la dispersión y regionalización que caracterizaba buena parte de las revistas de la materia. El diagnóstico de la situación no ofrecía, pues, muchas dudas. Existían en aquel entonces, en diversas universidades españolas, revistas que, bajo similar o parecida denominación, tenían la historia contemporánea como objeto preferente de su actividad. Baste recordar las impulsadas por los contemporaneístas de las universidades de Valencia, Alicante, Murcia, Sevilla o del País Vasco, a las que se agregaban las más generales de otros ateneos universitarios (Salamanca, Valladolid, UNED, Extremadura...). Si a ello añadimos la nómina de revistas que acogen investigaciones y debates de la época contemporánea, desde las más veteranas *Hispania*, *Estudios de Historia Social*, *Agricultura y Sociedad* o *L'Avenç*, hasta las más recientes como *Historia Social*, podría pensarse que no era necesaria una nueva revista.

La aspiración de la Asociación de disponer de una publicación periódica e inspirada por ella era un objetivo posible y, además, deseable. Y así fue como surgió *Ayer*, como producto de una agrupación científica y profesional, pero con voluntad de ser diferente a los productos entonces vigentes en el «mercado» de la historiografía contemporánea. De los logros alcanzados ya hemos dado sucinta reseña en las líneas precedentes. Pero ello no obsta para que, a partir de esta fecunda experiencia, nos hallaremos actualmente en la obligación de marcar nuevos objetivos para la revista.

Para empezar, conviene separar lo que se refiere a su concepción de lo que puedan ser sus contenidos. Es evidente, porque ésa fue la apuesta inicial, que *Ayer* es una publicación que sólo parcialmente se puede catalogar como revista al uso. Su carencia de un consejo de redacción o de asesoría científica descarga sobre el editor de cada uno de sus números la responsabilidad de la elección de los colaboradores y del control de la calidad de sus textos. Ello significa que no se sigue la liturgia, por lo demás generalmente eficaz, de acudir a evaluadores externos que es la práctica de la mayoría de las revistas que pueblan los *citation index* que posteriormente sirven para medir, como si de términos físicos se tratara, los «índices de impacto» de nuevos meteoritos intelectuales. Esta orientación tampoco favorece la posibilidad de promover la publicación de investigaciones en curso o de realizar debates sobre temas puntuales; por el contrario, privilegia la elección de temas «fuertes» y de editores consagrados. En una palabra, abandono de todo compromiso con una concepción historiográfica o metodológica concreta: el pluralismo es su patrón de conducta, su peculiar «doctrina».

A pesar de la indiscutible bondad de estos principios, hay que reconocer que la revista todavía no se ha consolidado como la publicación que represente o, al menos en forma indiciaria, refleje la situación de la historia contemporánea española. El grado de desarrollo de la disciplina y las tendencias predominantes están, sin duda, mejor expresadas en los tres congresos celebrados hasta ahora. Las actas del congreso de Salamanca (1992) acaban de ser publicadas en el Servicio de Publicaciones de la universidad salmantina, en coedición con la Asociación, durante el pasado año 1996; las actas del congreso de Barcelona (1994) ya fueron distribuidas con ocasión del propio encuentro, y los textos del tercer congreso, celebrado en Valladolid el año pasado, están ya a punto de entrar en imprenta, bajo pabellón análogo al de Salamanca, de la Asociación y la propia universidad vallisoletana.

La difusión de la revista también ha suscitado algunas críticas y ha puesto de manifiesto ciertas lagunas. En este sentido, pensamos que debemos mejorar algunas cosas, desde la propia presencia de la revista en las esferas universitarias, hasta la difusión de la misma

entre otras revistas de análogos contenidos, tanto en España como en el extranjero. En cuanto al problema de la orientación temática y de la propia estructura monográfica, contemplamos la posibilidad de reforzar este área, no mediante la creación de un consejo de redacción y de una dirección única, que conculcaría casi frontalmente los principios con los que nació la revista, sino planteando la existencia de un «consejo asesor» con responsabilidades de orientación y selección de temas y de editores. Al propio tiempo, la experiencia de estos años ha mostrado que, tanto en aceptación comercial como en impacto institucional, los números dedicados a la «historia en el año...» son los que presentan mayores dificultades. Probablemente, ésta sea una de las reformas más urgentes de la propia revista, que estudiaremos durante este propio curso académico. A tal fin, la actual Junta Directiva de la Asociación ha previsto la realización de una sesión de debate en torno a la revista, a la que han sido directamente interpelados todos los responsables de los números ya publicados y de cuya experiencia esperamos poder obtener algunos resultados tangibles. Ello deberá servir para identificar los puntos débiles de la misma y para orientar su inmediato futuro.

Con todas estas reflexiones internas y las sugerencias externas que podamos recoger, confiamos en mejorar la revista, sin abdicar de su orientación primigenia y de su voluntad de tener un perfil específico. Tenemos la esperanza que dentro de otros seis años puedan realizar, quienes en aquel momento ostenten la responsabilidad de la Asociación, un balance al menos tan positivo del legado recibido como el que nosotros tenemos la oportunidad de hacer en estos momentos. Pues sólo de ese modo, a pesar de la cortedad del tiempo transcurrido, se fundan las tradiciones.

Introducción: La Imagen en Historia

Mario **P.** Díaz Barrado

La influencia que la Imagen ha adquirido en todos los ámbitos y el interés y la atención que suscita este hecho no tiene, a nuestro entender, una correspondencia adecuada en el entorno académico y universitario en el nivel de reflexión e investigación. Ocurre especialmente en las disciplinas humanísticas que, si bien consideran importante y necesario tener en cuenta la irrupción masiva de la imagen para sus tareas y perciben también *la educación en la imagen de las nuevas generaciones*, aún se encuentran apegadas a estrategias de investigación y de docencia que tienen más que ver con la cultura escrita, derivada del éxito indudable del libro, que con los nuevos soportes para la transmisión de información.

La atención y el interés que ha despertado este fenómeno no ha sido, como decimos, suficiente en nuestro entorno investigador. Para los historiadores la Imagen ha sido siempre, y como mucho, un auxiliar para su trabajo. Llama la atención que los historiadores de la época contemporánea apenas la tengan en cuenta, a pesar de que este período ha contemplado el asentamiento definitivo de la imagen con el surgimiento, primero, de la fotografía, el cine, la TV y, por fin y recientemente, los nuevos soportes surgidos con el desarrollo de la Informática. Únicamente en la Historia del Arte ha recibido una consideración importante, tal vez obligada por la propia finalidad de la disciplina, si bien es cierto que no suele pasarse de la simple catalogación y organización de las imágenes

por períodos, estilos, etc. No se ha abordado todavía, en el conjunto de las disciplinas humanísticas, una reflexión, desde planteamientos teóricos y metodológicos, sobre la función de la Imagen tanto en el pasado como en nuestros días.

Fruto de la importancia de la cultura escrita –**que** por supuesto no pretendemos desplazar, más bien todo lo contrario– se sigue argumentando que la imagen es instantánea, que captura la atención súbitamente pero que, por eso mismo, se queda en la superficie, no permite la reflexión profunda, el diálogo que nos permite sostener un libro.

Es verdad que la imagen no ha logrado, aún, conformar un *discurso* tan elaborado y penetrante como el que ha alcanzado la palabra a través del libro –**que** por otra parte costó mucho tiempo y esfuerzo–, pero ese discurso tan perfeccionado supone hoy un problema sobre todo de *acceso* a la información, especialmente por la forma en que se dispone en el soporte de papel. Cada vez contamos con más publicaciones sobre el mismo asunto, pero también tenemos más dificultades para acceder a ella.

La cuestión central que se aborda en este número es, a nuestro entender, *el cambio en los soportes* que se ha producido en los últimos años y que ha favorecido el impacto y *la presencia determinante de la imagen como transmisor de información*. En la inmediatez de la imagen se encierra a la vez su fuerza y su peligro, pero su mayor influencia en la actualidad está determinada por situarse en un *nuevo soporte*, que ha venido a sustituir al papel donde tenía una función auxiliar y limitada, al estar concebido inicialmente para otro vehículo de comunicación como la escritura.

No obstante, incluso en los soportes nacidos para la escritura, la imagen irrumpió con fuerza, desplazando a la palabra a funciones marginales (pensemos en las revistas o *magazines* ilustrados desde los años treinta-cuarenta de nuestro siglo y en la *prensa del corazón*). Todo ello ha provocado, en un proceso de apenas un siglo, que para millones de personas el mundo ya no se *evoca* mediante el texto, sino que se *presenta* o *representa* a través de la Imagen. No es que tengamos que renunciar a la evocación, pero es necesario abordar la representación.

Una imagen orienta el sentido de la opinión pública. En los años sesenta las imágenes de la guerra de Vietnam sirvieron para crear un clima de oposición y contribuyeron a la derrota americana. En los años noventa, en la Guerra del Golfo Pérsico, se sustrae la información visual para evitar posibles efectos similares al caso anterior, lo que resulta más sorprendente teniendo en cuenta la capacidad actual de generar imágenes.

Nadie niega el fabuloso poder de la imagen y su infinita capacidad de sugerencia y de asociación, incluso para dar a entender cosas que no se pretendían. Su relevancia para conocer el pasado está más que demostrada, aunque como hemos dicho no recibe excesiva atención por parte de los historiadores. Todas las civilizaciones, por remotas que sean en el tiempo, han dispensado a la imagen una consideración importante.

Pero el efecto de la Imagen varía de acuerdo al *soporte* en el cual se instala (piedra, muro, tablilla de barro, papel). Es, sobre todo, la influencia progresivamente mayor del otro instrumento para la transmisión de información, la *escritura* -más adecuada para casi todos los soportes mencionados-, la que impone en el pasado la evocación y somete y limita a la imagen a funciones auxiliares. Aunque se produzcan ejemplos tan interesantes como el adoctrinamiento de la Iglesia católica -**en** las Edades Media y Moderna sobre **todo**- desde los muros y las paredes de los templos, la imagen se considera el instrumento para transmitir las ideas a los simples, mientras que la palabra (oral o escrita) se la reserva el Poder (el sermón y el libro).

Los efectos y la influencia de la imagen prosiguen hasta el siglo XIX, antes de la llegada de la fotografía, con ejemplos como la *Pintura de Historia*, un primitivo intento de adoctrinar y de transmitir *ideología*, con medios muy limitados desde nuestra óptica pero los más avanzados para entonces. También la caricatura de prensa, el grabado, etcétera.

La influencia de la Imagen se multiplica y se impone en el siglo XIX con la fotografía y, definitivamente, en los últimos años -**cine** y **televisión**- cuando es canalizada a través de los medios de comunicación de masas y la representación triunfa sobre la evo-

cación, la mirada inducida *-la cámara que ve por nosotros-* sobre la directa. En estos últimos años estamos asistiendo a la implantación de un nuevo soporte para la información, *El magneto-óptico*, donde la imagen tiene otra consideración, pero tremendamente sugerente y cargada de posibilidades para el historiador.

El proceso de sustitución y evolución en los soportes conduce, sin embargo, al problema más importante y evidente de nuestros días: *el exceso de información*. La implantación de los nuevos soportes ha supuesto la capacidad ilimitada de generar información *-tanto* para la palabra como para la *imagen-* y comportamientos tan curiosos como la lectura secuencial, el corte brusco, el salto de páginas enteras *-que* todos hacemos con el periódico o el libro-, cuando no el abandono o las dificultades para generalizar la lectura entre las generaciones más jóvenes. Se aprecia el mismo problema en los nuevos conductos de transmisión de información, reflejado en el *zapping* delante del televisor.

Esto último apunta al verdadero objetivo que debe cumplir un número de la revista monográfico sobre la Imagen: superar la simple consideración *recolectora* de la información, de imágenes (siendo por otra parte una tarea previa básica, pero orientada más a la selección que a la simple acumulación), e ir hacia la consideración de planteamientos teóricos y metodológicos que nos permitan afrontar los fenómenos de innovación mencionados asociados a la imagen y su consideración en las disciplinas humanísticas.

Básicamente, el diseño de este número especial de la revista *Ayer* persigue profundizar en la consideración de *La Imagen* como fuente y recurso básico en el trabajo del historiador y en sus aplicaciones *investigadoras y docentes en Historia Contemporánea*. Como primer esfuerzo, en una propuesta que tiene tan amplio alcance y un material inabarcable, proponemos considerar *la imagen en la etapa Contemporánea (siglos XIX y XX), pero centrándonos en la pintura y la fotografía esencialmente, con especial atención a la historia de España*.

El número se articula en tres grandes apartados:

1. En primer lugar la consideración de la fuente en sí. En este sentido la disposición de material visual es de tal magnitud

que resulta imposible plantearse siquiera un conocimiento mínimo del mismo, tanto en lo que respecta a las diferentes épocas (cada una caracterizada por un soporte: pintura, fotografía, cine, televisión, multimedia, etc.), como a la extensión. Por ello centramos nuestra preocupación en dos soportes fundamentales para el historiador –incluso si no ha utilizado imágenes en su trabajo– como la pintura del siglo XIX (en gran medida *pintura de historia*) y en la fotografía (primer salto tecnológico de la imagen contemporánea y fuente primordial para conocer nuestro pasado reciente, además de vía mediante la cual hemos educado nuestra mirada).

Existen ya muchas iniciativas entre los historiadores, más en la fotografía que en la pintura y el grabado, pero también en estos dominios, que permiten contar con especialistas que nos hablen desde el estado de los archivos fotográficos –en algunos casos preocupante– hasta de iniciativas investigadoras y docentes utilizando los recursos visuales. Este es el caso de los profesores *Alfonso Braojos* (Sevilla), *Bernardo Riego* (Cantabria), *Fernando Arcas* (Málaga) y también desde su responsabilidad como Facultativo de Archivos de la investigadora *Teresa Muñoz Benavente*.

2. Pero, en segundo lugar, no podemos soslayar el efecto que ha tenido sobre la imagen la sustitución constante y cada vez más acelerada de los soportes que la contenían a lo largo de la etapa contemporánea. Esto, que ya impresionaba a los pintores cuando llega la fotografía, se agudiza en nuestros días por la verdadera revolución que supone la síntesis entre la Informática y la Tecnología de la Comunicación, en lo que se conoce como entorno *Multimedia*. Ello ha provocado que se pueda considerar en su conjunto el material previo (pintura, grabado, caricatura, fotografía, cine, etc.) en los nuevos soportes con posibilidades sorprendentes.

Gracias al reciente desarrollo de los soportes *magneto-ópticos*, se puede capturar fácilmente la imagen y trasladarla, lo que permite la acumulación de mucha información en poco espacio y contribuye a pensar en el futuro en la imagen clasificada, organizada y tratada mediante *el diseño y la configuración de bases de datos en imágenes*, sobre el período y el espacio considerados. Se acaba así con la dispersión en libros, diapositivas, catálogos, archivos, hemerotecas,

colecciones, y se puede concentrar todo el material en un mismo soporte con posibilidad de intercambio, copiado y ampliación sucesiva. Las bases de datos permanecen, además, abiertas, tanto para la incorporación de nuevas imágenes como para el desprecio o la eliminación de las que no se consideren interesantes.

También es posible, como consecuencia de la disposición de un material tan amplio y tan fácilmente accesible y manejable en el nuevo soporte, potenciar las tareas que ya se venían realizando: clasificación, organización, presentación. Especialmente en la docencia y la investigación de base: presentación sucesiva e instalación en un solo disco CD, por ejemplo, de todo un archivo fotográfico o un período histórico, visionado diferente de mismo material gracias a su distinta disposición, relación simple entre las imágenes (estilos, personajes, períodos), etcétera.

Todo esto está contenido en alguno de los trabajos de los profesores mencionados y es fiel reflejo de la importancia que en el futuro tendrán los nuevos soportes para la utilización de la imagen, aun cuando sea en tareas conocidas por todos. Lo mismo que el ordenador ha llevado al trastero a la máquina de escribir, la investigación sobre fuentes visuales y el trabajo en Archivos no podrá soslayar en adelante las nuevas tecnologías de la información.

3. En tercer lugar, y como propuesta fundamental, se plantean los aspectos teóricos y metodológicos relacionados con la Imagen. Precisamente las cuestiones señaladas antes, llevan a un asunto central: el exceso de información por un lado y la escasa significación de las imágenes en determinados períodos (sobre todos los más alejados), además de las dificultades de catalogación y organización de amplios y ricos archivos que, no sólo no han pasado a los nuevos soportes, sino que permanecen abandonados y olvidados con el peligro de su destrucción inmediata.

Estos planteamientos teóricos se proyectan sobre ambos problemas con principios generales e intentando su resolución.

Por un lado se trata de resolver el grave problema del exceso de información —no sólo presente en la imagen, sino casi en cualquier fenómeno contemporáneo y especialmente agudo en lo relacionado con la palabra, el texto y el soporte de papel— o La propuesta que

aquí se realiza pasa por el diseño de *arquitecturas* para la imagen, formas de conectar, relacionar e interpretar las imágenes sin que nos desborde su exceso. Estas arquitecturas exigen su planteamiento sobre los nuevos soportes. En este campo ha desarrollado *Antonio R. de las Beras* de la Universidad Carlos **III** las aplicaciones más interesantes. *El nuevo soporte permitirá el diseño de productos multimedia* (CO-ROM, CO-I), insistiendo sobre todo en los interactivos. Para ello se aplican principios teóricos y metodológicos que permiten considerar las imágenes (pintura, fotografía) como la nueva *tinta* que ha de utilizar el historiador para la difusión científica. Se trata literalmente de *escribir* sobre esos nuevos soportes y lograr resultados tan importantes como la escritura sobre papel ha conseguido para la Historia (pasar del libro de papel al libro electrónico). Es la consideración conjunta de texto, sonido (música), imágenes. El diseño de los nuevos productos multimedia sirve de respuesta a lo que nos demanda la sociedad como historiadores en la utilización de los nuevos soportes que se imponen hoy en día.

Se trata de aprender a *moverse* por la información con un sentido determinado (*discurso*) y no tanto acumular y clasificar, aunque no por eso se acaba con esta tarea, la ingente cantidad de información que esos nuevos soportes nos permiten manejar.

Pero un segundo aspecto, no menos interesante, tiene que ver con el proceso histórico por el que las imágenes han discurrido en cuanto a la forma de ser percibidas. Cada soporte impone una *forma de mirar* y cada cambio de soporte supone también un cambio o evolución. Puede hablarse así de *las edades de la mirada* que no son simplemente sustituidas, sino que se acumulan a medida que el soporte va cambiando. Oe esta forma podemos aún disfrutar de la sensibilidad de la mirada sagrada (la imagen percibida como ídolo) en la era de la mirada mediática. Este es el aspecto en el que venimos trabajando en la Universidad de Extremadura, centrado en la historia de España con pintura y fotografía esencialmente, como forma de captar la persistencia de las miradas cuando el soporte cambia. Junto a ello hay que hablar de otra dimensión que igualmente intentamos contemplar, como la diferente percepción que impone la *cultura* o la *mentalidad*. Una de las cuestiones más interesantes

es constatar cómo son vistos los acontecimientos de un país por los componentes de otros entornos culturales y está comprobado que las imágenes tienen *lecturas* diferentes de acuerdo al referente cultural desde el que se contemplan.

Todo ello abre al historiador vías de investigación inagotables y posibilidades de reconsiderar en conjunto el bagaje de la *mirada* a través del más diverso material. Es una apuesta teórica y metodológica que se pretende desarrollar en los próximos años y que apenas se está iniciando en estos momentos.

En cualquier caso, esperamos que este número de *Ayer* contribuya a extender el interés y la preocupación por la Imagen, entendida como un nuevo entorno investigador que se incorpora o se suma a nuestras múltiples tareas, y que el recelo o la desconfianza que a veces provoca, se vayan poco a poco tornando en ilusión y determinación por afrontar nuevos retos como historiadores, mucho más cuando es la propia sociedad quien nos lo demanda.

La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX

Fernando Arcas Cubero

El interés creciente de la historia por investigar el mundo de la imagen tiene mucho que ver con la configuración de las sociedades occidentales en el siglo XX como sociedades de una densidad informativa e iconográfica extraordinarias, y, por tanto, con una presencia masiva de la imagen unida a los medios de comunicación. Puede afirmarse así que la historia ha experimentado un proceso de «re-descubrimiento» de la imagen como fuente susceptible de ser analizada y de la que obtener datos sobre la realidad no aprovechados hasta ahora. El reto de un presente condicionado por los medios de comunicación audiovisuales ha sido determinante para que la historia busque en el pasado los orígenes de esta progresiva expansión de lo visual, tratando de desvelar no sólo los mecanismos de ese proceso, sino también la manera en que la imagen contribuyó a conformar la mentalidad social del pasado.

Para ello la historia ha debido apoyarse en los enfoques de otras disciplinas, como la semiología o la historia del arte, e iniciar un diálogo necesario con ellas que se ha materializado en los ya numerosos encuentros científicos realizados en torno a unos temas que para ellas resultaban familiares. El diálogo no por reciente ha sido menos fructífero y los resultados pueden apreciarse ya en publicaciones y coloquios caracterizados por una interdisciplinariedad imprescindible ¹.

¹ Véase al respecto *Image et histoire. Actes du colloque Paris-Censier*, 1986; *Les images de la Révolution Française*, París, 1988, y el reciente *Las edades de la mirada*, Universidad de Extremadura, 1996.

Este interés hace justicia a una fuente histórica esencial, porque, como escribe Román Gubern, el ser humano es fundamentalmente un animal visual, que recibe una gran parte de la información del mundo circundante por vía óptica ². Así se entiende cuán relevante es para nuestro trabajo de historiadores prestar atención al influjo que las imágenes han ejercido sobre las sociedades del pasado.

Bien es verdad que desde la aparición del libro impreso, los libros de historia incorporaron interpretaciones gráficas de personajes, lugares o acontecimientos relacionados con los hechos que se narraban. Pero dichas representaciones tuvieron generalmente un valor accesorio y desde luego escasamente crítico. En cualquier caso no erramos mucho si afirmamos que el conjunto de la historiografía hasta fechas relativamente recientes estuvo dominado por la preocupación por las fuentes escritas, y el avance en su análisis y tratamiento no tuvo parangón con el referido a las fuentes iconográficas.

El estudio histórico de la imagen vino muy unido al despliegue de los trabajos sobre las mentalidades colectivas impulsados por la historiografía francesa. Como ha escrito Vovelle, «el campo abordable a partir de las fuentes iconográficas, con esenciales modulaciones según la época, el lugar y los medios sociales, constituye el centro de las preocupaciones de la historia de las mentalidades» ³. Lo que ha ocurrido desde entonces es que ha cambiado el enfoque de los análisis iconográficos, buscando una nueva forma de mirar que no atienda solamente a los aspectos formales, sino que se adentre en la búsqueda de significados y símbolos, y en los mecanismos de difusión de los mismos en el tejido social de las distintas épocas históricas. Haber llegado a «redescubrir» la imagen no como ilustración, sino «como una fuente de una excepcional riqueza» ha llegado a considerarse como una verdadera revolución en el ámbito de la historiografía (Vovelle).

La producción iconográfica de una sociedad determinada no sólo responde a los gustos estéticos predominantes. Como escribe Frédéric Lambert, debemos considerar las imágenes como actos de lenguaje

² GUBERN, R., *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, 1994, p. 1.

³ VOVELLE, M., *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, 1982, p. 71.

de la sociedad que encierran una mitografía, es decir, que nos permiten averiguar los mitos, las creencias, la cultura y su manera de entender la realidad. Porque el valor de la imagen procede precisamente de su carácter de «representación» de lo real, de su poder analógico. Por encima de la descripción textual o literaria, el dibujo, la pintura, la fotografía o el cine nos ofrecen la plasmación concreta y simbólica del acontecimiento narrado. A los historiadores toca la labor de descodificación, de análisis de las convenciones que en cada momento de la historia están presentes en la producción iconográfica. Este análisis viene a llenar una laguna más del conocimiento del pasado, que los documentos escritos no pueden ofrecer. La imagen, pues, con toda su complejidad, nos introduce de lleno en el mundo de mitos y creencias de la sociedad que la produjo 4.

La aparición de la fotografía marcó un hito decisivo en la conversión de la imagen en un fenómeno socialmente masivo y cambió radicalmente también su propia naturaleza. De ahí que podamos hablar de eras pre y posfotográficas. Los descubrimientos de Talbot y Daguerre supusieron un avance en el distanciamiento del artista y su representación de la realidad, porque la técnica permitía ya la reproducción casi exacta de la misma. Ello nos lleva al primer problema que como historiadores debemos abordar en el estudio de la imagen: su crítica como fuente histórica, tras la cual se encuentra la intencionalidad del autor o autores de la misma y su pertenencia al conjunto de ideas, creencias y mitos vigentes en la época.

Antes de la aparición y difusión de la fotografía, como ha escrito Ivins,

lo más que se podía pedir era una manifestación de primera mano hecha por un observador competente y honesto. Sin embargo, este observador estaba sometido a limitaciones muy duras. En primer lugar, sólo podía dibujar una parte seleccionada y muy pequeña de las cosas que observaba. y además, por muy animoso que fuera, por muy aguda que fuese su vista, habría aprendido a ver de un modo particular y a trazar sus líneas de acuerdo con las exigencias de una convención () un sistema particular

¹ LAMBERT, F., «L'histoire dans l'image», en *Image et histoire*, op. cit., pp. 308 y ss.

de estructuras lineales, por lo que en su declaración faltaba siempre todo aquello cuya captación no estuviese prevista en ese modo de ver y en esa convención ⁵.

Hay, pues, lo que este autor denomina una sintaxis en la realización de la imagen que posteriormente el descubrimiento de las técnicas fotográficas vino a revolucionar.

Sin embargo, aun aceptando la tesis de Ivins, no es menos cierto que los medios icónicos posteriores a los de ejecución manual tienen también su propia sintaxis y requieren por consiguiente una crítica adecuada. En la propia fotografía hay ciertas convenciones también que contradicen su identificación apresurada con la realidad. Como ha escrito J. A. Ramírez, «la fotografía *no* es "la realidad", sino sólo uno de los muchos modos, todos convencionales, de representarla» ⁶. Ni siquiera los medios icónicos técnicamente más avanzados -cine y televisión- están exentos del carácter de representaciones -eso sí, cada vez más perfectas- de la realidad y, por tanto, no dejan de estar sujetos a la necesidad de investigar su intencionalidad.

1. La imagen antes de la fotografía

Autores, artistas, recursos técnicos, soportes, empresas y empresarios, mercados públicos, mensajes, convenciones, etc., son los temas que los historiadores deben abordar para acercarse al desarrollo de la iconosfera anterior a la aparición de la fotografía. Todos ellos pueden resumirse en tres: el artista, los medios y su público. Es decir, la formación intelectual y las habilidades técnicas del artista para representar la realidad, los instrumentos a su alcance para realizar su obra y los efectos que dichas representaciones producían en los sectores sociales que debían recibir los mensajes iconográficos. Ese diálogo es de ida y vuelta, es decir, que son mutuas y vivas las relaciones de influencia que se producen entre los artistas y

⁵ IVINS, W. M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Baeelona, 1975, pp. 88-89.

⁶ RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, 1981, p. 158.

la sociedad para la que trabajan y de la que viven, existiendo un gran número de condicionantes ideológicos, políticos, legales, económicos que actúan en el proceso de producción y consumo de las imágenes.

La invención de la imprenta fue el punto de partida para la densificación iconográfica de los siglos XIX y XX. El progreso de las técnicas de realización de imágenes y multiplicación de las mismas trajo consigo la posibilidad de traspasar los cerrados círculos a los que estaban reservadas en las Edades Media y Moderna, y llegar así a grupos sociales cada vez más amplios, que se beneficiaban paralelamente de los progresos en materia educativa del Estado liberal. Las imágenes, pues, nos permiten acercarnos a la nueva sociedad contemporánea, a sus gustos y a las ideas y valores predominantes que aquéllas reflejan de manera muy distinta a como lo hacen los documentos escritos.

2. El grabado y la litografía clásicos

La revalorización de las fuentes iconográficas ha contribuido a mejorar la consideración de la obra gráfica y elevarla del rango de obra menor que tradicionalmente se le reservaba. Ello ha ocurrido no sólo con la estampa culta, sino también con la estampa popular de gran tirada o la ilustración gráfica unida a la prensa. La historia ha empezado a dejar de preocuparse exclusivamente por la calidad de la obra gráfica, de la misma manera que en los estudios de historia de la literatura se ha dado cabida a la novela popular. Además, el inicio de la contemporaneidad coincidió precisamente con la decadencia del grabado, porque los grandes artistas, con la excepción de Coya en España, abandonaron su ejecución⁷. Sin embargo durante el siglo XIX se asiste a un extraordinario incremento en la producción de imágenes gráficas, paralelo a la aparición de nuevas técnicas y al incremento de la demanda. Si la invención de la imprenta permitió que las imágenes llegasen al pequeño círculo de las cortes y las universidades, la invención de la prensa de hierro

⁷ IVINS, W. M., *Imagen impresa y...*, *op. cit.*, p. 13.

(Stanhope, 1798), la aplicación del vapor a la imprenta (Koenig, 1811) Y el desarrollo del periodismo unidos a los avances en la educación permitieron abastecer a sectores sociales más amplios de los pueblos y las ciudades. El siglo XIX supone así la culminación de los cambios iniciados en el Renacimiento. La invención de la litografía por Senefelder y la del fotograbado dejaron obsoleto el sistema de reproducción del grabado, aunque éste persistiría como «grabado original»⁸.

Convencionalmente se distingue entre la estampa culta y la estampa popular, atendiendo a criterios de calidad que vienen marcados por el carácter académico de las primeras. El grabado clásico fue aquel que continuó en el siglo XIX atrayendo el interés de las autoridades académicas, de instituciones estatales como la Calcografía Nacional y que recibía los premios de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁹. La invención de la litografía y el éxito de la ilustración de nuevos soportes fueron las causas que provocaron el declive progresivo de esta especialidad. En buena medida, la impresión de grabados clásicos se debió al patrocinio estatal y su consumo siguió estando circunscrito a la aristocracia y la burguesía ilustrada. De ahí que a través del grabado puedan deducirse los gustos estéticos de las clases altas en el siglo XIX. Los cambios en la modalidad del grabado en madera, utilizándose maderas duras y sistema de talla transversal, aumentaron sus posibilidades expresivas porque el artista podía dibujar directamente sobre el taco, ampliándose también las tiradas. Los libros y la prensa se beneficiarían asimismo de esta nueva técnica, desarrollada por Bewick en 1771 e introducida en España hacia 1836¹⁰.

La decadencia del grabado fue paralela a la expansión de la litografía, basada en principios químicos que permitían los sistemas de impresión planos. Para Jesusa Vega «estamos ante una revolución

⁸ CARRETE PARRONDO, J., «El nuevo arte gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre», en *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Summa Artis, *Historia General del Arte*, XXXII, Madrid, 1988, p. 9.

⁹ VEGA, I., «La estampa culta en el siglo XIX», en *El grabado en España. op. cit.*, p.157.

¹⁰ RAMÍREZ, J. A., *Medios icónicos.... op. cit.* p. 42; VEGA, I., «La estampa culta...», *op. cit.* pp. 146 Y ss.

similar a la que supuso cuatro siglos antes la impresión con tipos móviles que inventó Gutenberg»¹¹. La ventaja de la litografía era que el dibujo del artista y el impreso eran casi idénticos. El Estado fue el primer impulsor de este nuevo arte a través del Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico (1818-1825) y del Real Establecimiento Litográfico de Madrid (1825-1837), seguramente llevado por el convencimiento de «la capacidad que estos simples papeles tenían de difundir los tesoros culturales de un reino que a su vez dan pretigio al monarca»¹². La producción de estas instituciones siguió las pautas de la costumbre del XVIII de publicar por suscripción, de modo que además de continuar difundiendo los gustos artísticos academicistas, sus ediciones fueron de lujo y caras, por lo que «sólo un reducido grupo social podía acceder económicamente a este tipo de obras»¹³. La liberalización de la monarquía tras la muerte de Fernando VII puso fin al monopolio que disfrutó el Real Establecimiento Litográfico y permitió la generalización de la técnica litográfica. La expansión de la prensa en el XIX se acompañó de la edición de litografías que se vendían separadas de periódicos y revistas. Una de las dedicaciones habituales de los litógrafos fueron los retratos de personajes ilustres que resultaban baratos y accesibles al público. Pero ello no hacía sino empeorar las perspectivas de la estampa culta. El grabado entraba así en una crisis que, sin embargo, traería consigo en el siglo XX su recuperación para nuevas posibilidades creativas y expresivas de los artistas.

3. La pintura de historia

El siglo XIX fue, además del siglo de la expansión del grabado y de la estampa popular, el momento estelar de la denominada «pintura de historia». En realidad, como ocurre con los otros géneros, el XIX no estaba sino continuando una tradición anterior, más concretamente del XVIII, que consideraba este tipo de pintura como un

¹¹ VEGA, J., «La estampa culta », *Op. cit.*, p. 24.

¹² VEGA, J., «La estampa culta », *Op. cit.*, p. 79.

¹³ VEGA, J., «La estampa culta », *Op. cit.*, p. 89.

ejercicio académico. Así, tanto la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como las distintas Academias Provinciales señalaban a los alumnos en cada curso el tema que deberían ejecutar. Carlos Reyero escribe que la pintura de historia «resulta ser aquella que representa hechos trascendentales del pasado figurados con verismo académico»¹⁴. De nuevo hemos de hacer referencia a la complejidad del proceso de elaboración de esta iconografía. Por una parte, las instituciones académicas que impulsan temas y estilos; por otra, las instituciones o particulares que demandan obras de este tipo, y, en tercer lugar, el público que recibe los mensajes contenidos en ellas. El crítico de *La Epoca* José Carcía lo explicaba en 1862:

La idea, para penetrar en la muchedumbre necesita vestir la forma concreta y determinada de un hecho, y para arraigarse honda e inmediatamente en su memoria, otro medio aparente y plástico que la palabra escrita. A todos estos extremos alcanza la pintura y los satisface. Un cuadro consagra una acción famosa y la populariza y extiende con mayor facilidad que otro género... Alta y noble empresa sería la de perpetuar en grandes lienzos la historia patria. Ella inspiraría emulación y aliento a los artistas y, llevada a cabo, sería digna escuela donde nuestro pueblo recibiese al par estímulos de la virtud y gloria y lecciones del escarmiento¹⁵.

Por consiguiente, el cuadro de historia está influido por una peculiar visión de los hechos representados que poco tiene que ver con lo que realmente aconteció. Al igual que en el grabado, existe en la pintura de historia una sumisión al gusto y la cultura histórica imperante que las instituciones académicas se encargaban de mantener mediante los Reglamentos de las Exposiciones Nacionales y la concesión de los premios.

Ahora bien, aunque la pintura de historia manipule la realidad, y nos ofrezca una imagen ilusoria de la misma, constituye un valioso elemento para acercarse a las ideas predominantes en una época determinada. Porque el rescate de temas históricos no es una operación exclusivamente académica, sino que responde en cada momento a los gustos y el interés del grupo o los grupos sociales pre-

¹⁴ REYERO, E., *La pintura de historia en España*, Barcelona, p. 83.

¹⁵ REYERO, C., *La pintura de historia...*, op. cit., p. 92.

dominantes, y también tiene que ver con la cultura histórica de cada momento. Los temas representados, por muy lejanos que se encontrasen en el tiempo, en realidad estaban introduciendo ideas presentes. Como escribe Julián Gállego,

el cuadro de historia tiene los valores que la sociedad de su tiempo ha entresacado de todas las crónicas nacionales, precisamente con ese narcisista afán de verse reflejada y mejorada con la garantía del pasado, ilusoriamente tomada por seguro del futuro. Esa pintura refleja la sociedad de su tiempo en el espejo de lo pretérito.

De hecho, esta función conmemorativa y evocadora del cuadro de Historia no ha dejado de estar vigente nunca. Los encargos de las Instituciones parlamentarias españolas -Congreso de los Diputados y Senado- fueron determinantes para el impulso del género, extendiéndose la iniciativa al resto de las instituciones -Diputaciones, Ayuntamientos y Universidades- o se buscaba con ello situar en las distintas sedes institucionales obras «alusivas a la función del edificio y a la exaltación a través de la memoria de lo que el lugar representa para una comunidad de individuos»¹⁶. También la Corona hacía encargos, o el propio Gobierno de la nación, como ocurrió con el del liberal Montero Ríos a Gisbell para pintar «El fusilamiento de Torrijos» en 1886.

El género, pues, nos permite hacer una verdadera reconstrucción de las ideas predominantes en el XIX evocadas generalmente mediante el recurso a hechos señalados de la historia próxima o remota. Carlos Reyero señala por un lado cómo se articulan las obras en torno a tres grandes ideas-valores del siglo: la Libertad, la Monarquía liberal y la Religión. Con respecto a la primera destacan los episodios de Sagunto, Numancia o Don Pelayo, la tolerancia (Abd al-Rahman 111), la intolerancia (Expulsión de los judíos), el liberalismo (jura de Santa Gadea, Mariana Pineda, Comuneros), la soberanía popular (Concilios visigodos, Cortes medievales y Cortes de Cádiz). La Monarquía está ampliamente representada en los cuadros

¹⁶ GÁLLEGO, J., Prólogo a la obra de C. REYERO *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 12.

de los reyes como protagonistas de los momentos gloriosos de la patria, o en los temas alusivos a la legitimidad sucesoria y la presencia de mujeres en el trono para apoyar el reinado de Isabel 11 (Doña Berenguela, María de Molina y sobre todo Isabel la Católica). En cuanto a la Religión, se la trata como idea ligada a la constitución de la nación española (Recaredo, Hermenegildo, Santiago, evangelización de América), y de acuerdo con los nuevos tiempos políticos, inserta en el Estado liberal o incluso presente en los episodios dramáticos de la lucha por las libertades (Comuneros, Guerra de Independencia, Torrijos).

Los cuadros de historia están influidos fuertemente por la idea que la colectividad tiene de España. Una idea extraída de los libros de Historia más leídos en la época que la pintura ayuda a simplificar aún más adquiriendo un sentido ejemplificador y propagandístico. La idea de independencia de España, que dominó la entrada en el siglo XIX, será recurrente en los hechos ya citados de Sagunto, Numancia, la Reconquista o Viriato. La unidad nacional trae a los lienzos las figuras de Fernando 111, Jaime 1, María de Molina y los Reyes Católicos, o los episodios de las Navas de Tolosa, el Compromiso de Caspe y la conversión de Recaredo. Los momentos gloriosos traen los temas de Trafalgar, América, el Imperio, Lepanto, Roger de Flor, Abd al-Rahman 111, Alfonso X, y alguna derrota como La Invencible. Los tópicos sobre el «carácter nacional» aparecen también reflejados: el guerrero despechado y rebelde (El Cid, Viriato), la hidalguía española (Guzmán el Bueno, Spínola en Breda, Castaños en Bailén), o el sentido trágico de la vida en Juana la Loca 17.

Como ocurre con el cine de Historia, la pintura ofrece a los historiadores muchas posibilidades de análisis. El más simple, sin duda, es la evocación de temas sobre los hechos históricos significativos. Se trata, evidentemente, de una ilusión, de un cúmulo de convenciones que incita más a un estudio de las falsedades acumuladas que a otra cosa. Ni siquiera en el caso de los retratos de personajes importantes podemos tener certeza de que estemos

¹⁷ REYERO, C., *La pintura de historia...*, op. cit., p. 27.

viendo en realidad a quien creemos. Sólo es ello posible cuando el artista fuese de conocida solvencia y contase con la presencia física del protagonista. Pero aun así, siempre se tratará de una interpretación y, por tanto, no nos eximirá de realizar siempre una crítica adecuada.

Aunque la pintura de historia tuvo su edad dorada en el período indicado, el uso de este soporte icónico ha superado el paso del tiempo y siguió utilizándose en el siglo XX hasta nuestros días. Han desaparecido los grandes temas referidos a las historias nacionales. Sin embargo esto es sólo una verdad a medias si pensamos en algunos ejemplos del arte en la Unión Soviética, o de los regímenes fascistas. La propia «estética» del franquismo nos ofrece numerosos ejemplos: algunos retratos de Franco presentan una fuerte carga simbólica y son un buen espejo de las ideas que sostuvieron al régimen en sus primeros años. La II Guerra Mundial, en la que la fotografía y el cine mostraban ya una hegemonía indiscutida, ha dejado unos testimonios en la pintura que Juan Pablo Fusi y Raymond Carr nos han mostrado en un reciente trabajo ¹⁸. Por último, la tradición que llevó a las instituciones a encargar a los artistas obras alusivas se han seguido manteniendo hasta hoy, como lo demuestran las galerías de retratos de Universidades, Ayuntamientos, Diputaciones o Cámaras de Comercio.

4. La estampa popular. La ilustración satírica y la ('at"j('atlll"a

Si en la estampa culta del XIX se apreciaba una continuidad con las técnicas y gustos del antiguo régimen, los cambios experimentados en la estampa popular fueron espectaculares. En un siglo que comenzó en España y Europa con conflictos en los que luchaban los ejércitos y las ideas, el grabado cumplió su papel de instrumento propagandístico y movilizador de ambos bandos. Pero hacia 1830, el grabado popular había desaparecido prácticamente, aunque siguieran

¹⁸ Véanse los trabajos citados en REYERO, a quien he seguido para la elaboración de este epígrafe.

editándose pliegos con romances y aleluyas ¹⁹. En su lugar, la ilustración gráfica vino a satisfacer la creciente demanda de imágenes generada por la sociedad. Para Valeriano Bozal, la ilustración gráfica es un género nuevo, y el ilustrador deja de ser el traductor de imágenes en que se habían convertido los grabadores. La ilustración es, así, «una mirada diferente», y cambió «la concepción misma de la imagen», desplazando en el segundo tercio del siglo al grabado popular gracias a su mayor originalidad e independencia y a su mayor difusión a través de nuevos medios de comunicación ²⁰.

El folletín, los *magazines* o el libro fueron estos nuevos vehículos icónicos. El libro ilustrado fue, para 1. A. Ramírez, el instrumento de lo que denomina «densificación iconográfica»: «el libro fue el principal vehículo de difusión de "otras imágenes", el motor de una verdadera democratización icónica y el antecesor de todos los modernos medios de masas» ²¹. Y la prensa, convendría añadir, especialmente para lo que se refiere a la contemporaneidad. En 1823 comenzó a publicarse el *New York Mirror* con la inclusión de imágenes grabadas. Los *magazines*, publicaciones nacidas en el siglo XVIII de contenido misceláneo y costumbrista, alcanzaron una gran difusión y dieron un papel relevante a las imágenes. Ejemplos de ellas fueron la *Penny Magazine* en Inglaterra, o el *Magazine Pittoresque* en Francia, y en España *El Semanario Pintoresco* o *El Museo de las Familias*. Con ellas se produjo un salto cuantitativo en la difusión de la imagen, pues la *Penny Magazine* editaba 200.000 ejemplares en 1833. Como ha escrito Ivins, en el siglo XIX se produjeron más imágenes que en toda la etapa histórica anterior a 1800. Las revistas de contenidos más serios y cultos también se poblaron de imágenes, como *The Illustrated London News* (1842), *L'Illustration* (1843), *La Ilustración. Periódico Universal* (1849), *El Museo Universal* (1857) o *La Ilustración Española y Americana* (1869). La historia no fue ajena a la irrupción de la imagen en los gustos de una población ávida de noticias y cada vez más acostumbrada a verlas representadas.

¹⁹ FUSL, J. P., *Memoria de la II Guerra Mundial, 1939-1945*, Madrid, 1995.

²⁰ BOZAL, V., «El grabado popular en el siglo XIX», en *El grabado en España*, op. cit., p. 284.

²¹ BOZAL, V., «El grabado popular...», op. cit., p. 248.

A partir de la segunda mitad del siglo los libros de historia empezaron a ser ilustrados en Europa como ha escrito Remi Mallet, elaborándose en ellos un discurso histórico gráfico paralelo al texto ²².

Bozal propone cuatro etapas de la estampa popular en el siglo XIX, aunque advierte de la dificultad que impone un género en el que persisten técnicas y convenciones desde épocas anteriores: la estampa durante la Guerra de la Independencia, el período romántico, la época del costumbrismo y el naturalismo y, finalmente, la época del apogeo de la imagen satírica y el esperpento.

La utilización de la imagen durante la Guerra de la Independencia es un buen ejemplo del aprovechamiento de todos los recursos en un momento de enfrentamiento bélico. Salvando las distancias, en la Europa del momento se ensayaban los mecanismos de propaganda total típico de los grandes conflictos del siglo XX. La prensa, la literatura y la imagen cumplieron la función de cohesionar las voluntades propias para el tremendo esfuerzo de la guerra, y desacreditar al enemigo. Todos parecían compartir el convencimiento de Napoleón de que una moral fuerte significaba las tres cuartas partes de la victoria ²³.

La estampa popular de la Guerra de España se encargó de resaltar los acontecimientos notables y difundir ampliamente los retratos de los héroes patriotas, y de escarnecer y satirizar a los enemigos de dentro y de fuera. El género satírico cobraba así una importancia política y periodística que no haría sino incrementarse en el accidentado siglo.

Aunque las estampas populares siguieran haciéndose en la época romántica, se aprecia ya su decadencia frente al periodismo ilustrado. No obstante, el género satírico prolifera en ejemplos durante el Trienio y la Década Ominosa, así como las *aleluyas* de todo tipo. Las series de estampas costumbristas permiten acercarse a los tipos sociales de la época, como en *Los niños pintados por sí mismos* (1841), *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) o las *Escenas matritenses* (1845).

²² RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas...*, *op. cit.*, p. 248.

²³ MALLET, R., «L'Iconographie de la Révolution Française dans les livres d'histoire du XIX siècle», en VOVELU, M., *Les images...*, *op. cit.*, pp. 339 y ss.

El tercer período se define, según Bozal, por el carácter marcadamente costumbrista de los *magazines*, que desembocará en el naturalismo de la Restauración, la desaparición casi total de la estampa popular y la consolidación de la prensa satírica que entra en su período de esplendor.

La ilustración satírica refleja la crítica de los artistas y dibujantes sobre la sociedad circundante y sus injusticias. En el fondo de esta postura inconformista subyace la frustración temprana de las esperanzas que la revolución liberal había despertado en amplios sectores de las clases medias y obreras europeas. La prensa progresista, republicana y obrera albergó los dibujos que denunciaban la existencia en la nueva sociedad burguesa de situaciones de fuerte desigualdad, falta de libertades y corrupción política y electoral.

La caricatura adquirió entonces relevancia como instrumento para transmitir la crítica de la realidad política y social. Su eficacia residía en la capacidad de modificar jocosa o amargamente la realidad representada en el dibujo y obtener la mayor simplificación en el mensaje transmitido. Esa modificación es la *carga* que originariamente dio nombre al género y supone evidentemente un grado de agresión hacia lo caricaturizado. Como escribe Lethéve, «se hacen difícilmente caricaturas con buenos sentimientos, y la violencia, signo visible del temperamento de los artistas, lo es también de ciertas tendencias de la opinión»²⁴. Por su carga de violencia e inconformismo y su falta de respeto a las convenciones y al sistema establecido, la caricatura, como escribió Baudelaire, fue la antítesis de las artes burguesas y al mismo tiempo un instrumento moral²⁵. Porque es cierto que la sátira de lo establecido tenía una fuerte componente destructiva, pero como se ha señalado en el caso de Daumier, en el fondo subyace también una posición idealista, lo mismo que en los dibujos de la prensa anarquista analizados por Litvak y en la serie interminable de simbolizaciones idealizadas de la Libertad, el Pueblo o la República de la caricatura republicana española²⁶.

²⁴ TAYLOR, P. M., *Munitions of the Mind*, Manchester, 1995, p. 154.

²⁵ LETHÉVE, J., *La caricature sous la III^e République*, París, 1986, p. 7.

²⁶ BAUDELAIRE, Ch., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, 1989.

El despliegue del género que Bozal denomina *joco-serio* hubiese sido impensable paradójicamente sin el avance que en materia de libertades supuso la instauración del liberalismo. *Gil Bias*, que marcaría el modelo de este tipo de publicaciones ilustradas, comenzó a editarse en 1865, contando entre sus colaboradores a Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, autores de la más incendiaria colección de caricaturas sobre la vida privada de Isabel II.²⁷ Durante el sexenio revolucionario se ampliaron los márgenes de libertad y la prensa satírica alcanzó un esplendor que la Restauración no impidió, salvo en sus primeros momentos, gracias a las leyes liberalizadoras de Sagasta. El género satírico y la caricatura de periódicos como *El Motín*, *El Loro* o *El País de la Olla* forman parte del conjunto de fuerzas que contribuirían al debilitamiento del régimen de la Restauración y al desarrollo de ideas de cambio.

²⁷ DAUMIER, H., *Moeurs politiques*, París, 1982, p. 5; BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, 1979; LITVAK, L., *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, 1988; GARMONAI TORRES, M. A., *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, Granada, 1983; ARCAS CUBERO, F., *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*, Málaga, 1990; GARCÍA QUIRÓS, R. M., *El humorismo gráfico en Asturias*, Principado de Asturias, 1990.

Posibilidades de investigación de archivos visuales: Los fondos fotográficos del Archivo General de la Administración

Teresa Muñoz Benavente

1. La fotografía en los archivos

La fotografía es, en comparación con la escritura, un medio de comunicación relativamente reciente que sin duda ha cambiado la manera de percibir y comprender la realidad.

La fotografía no sólo constituye un recurso recreativo y estético. Es un fenómeno complejo en el que confluyen otros muchos valores y aplicaciones. Entre estos valores entresacamos el documental.

En términos generales encontramos fotografías conservadas en Bibliotecas, en Museos, en Archivos y en poder de particulares.

En lo que se refiere a su presencia en los archivos, las fotografías son el documento no textual que encontramos con mayor frecuencia entre sus fondos. Forman parte indiscutible del Patrimonio Documental en su calidad de documento archivístico. La Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español define documento como: «... toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen recogida en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos»¹. Con esta definición se aleja toda duda sobre su condición de documento.

Los documentos de archivo se producen como consecuencia del ejercicio de las actividades de las personas físicas y jurídicas, públi-

¹ Artículo 49 de la citada L'y.

cas o privadas². Las fotografías también se producen en función de estas actividades, lo cual le confiere claramente su característica de ser documento de archivo.

2. El Archivo General de la Administración

El Archivo General de la Administración se creó por Decreto 914 de 8 de mayo de 1969³. Como precedente a sus funciones existió el Archivo General Central, destruido fortuitamente en 1939.

Se trata de uno de los Archivos Generales dependientes de la Subdirección General de los Archivos Estatales del Ministerio de Educación y Cultura y se sitúa en la localidad madrileña de Alcalá de Henares.

Concebido como archivo intermedio, tiene como función principal la de «recoger, seleccionar, conservar y disponer para la información y la investigación científica los fondos documentales de la Administración pública que carezcan de vigencia administrativa»⁴. Dentro del actual sistema archivístico español, establecido en el Decreto 914/1969 anteriormente citado, el Archivo General de la Administración tendrá la consideración de nexo de unión entre los archivos centrales de las instituciones productoras y el Archivo Histórico Nacional, último depósito para aquella documentación que ha perdido el valor administrativo y ha adquirido valores históricos.

De manera general podemos decir que el Archivo General de la Administración está formado por:

- los fondos producidos por la Administración Central del Estado: Ministerios, Organismos Autónomos, etcétera;
- la documentación de las extinguidas instituciones franquistas;
- la Administración de Justicia;

² Definición de archivo recogida en el artículo 59.1 de la Ley 16/85, de Patrimonio Histórico Español.

³ Para una información más completa véase *Archivo General de la Administración*, 1969-1994, Madrid, 1995.

⁴ Artículo 1 del Decreto 914/1969, de creación del Archivo General de la Administración.

- Archivos privados adquiridos por el Ministerio de Educación y Cultura;
- otros fondos documentales de varias instituciones que se custodian en virtud de convenios firmados por dicho Ministerio.

La finalidad del presente trabajo es dar a conocer los fondos fotográficos conservados en el Archivo General de la Administración y mostrar las amplias posibilidades de investigación que ofrecen estos archivos visuales. Lo primero que nos llama la atención al hablar de las fotografías es su elevado volumen. Podemos hablar de una cifra aproximada de 5-6 millones de imágenes.

Las fotografías aparecen en la práctica totalidad de los fondos documentales que componen el Archivo:

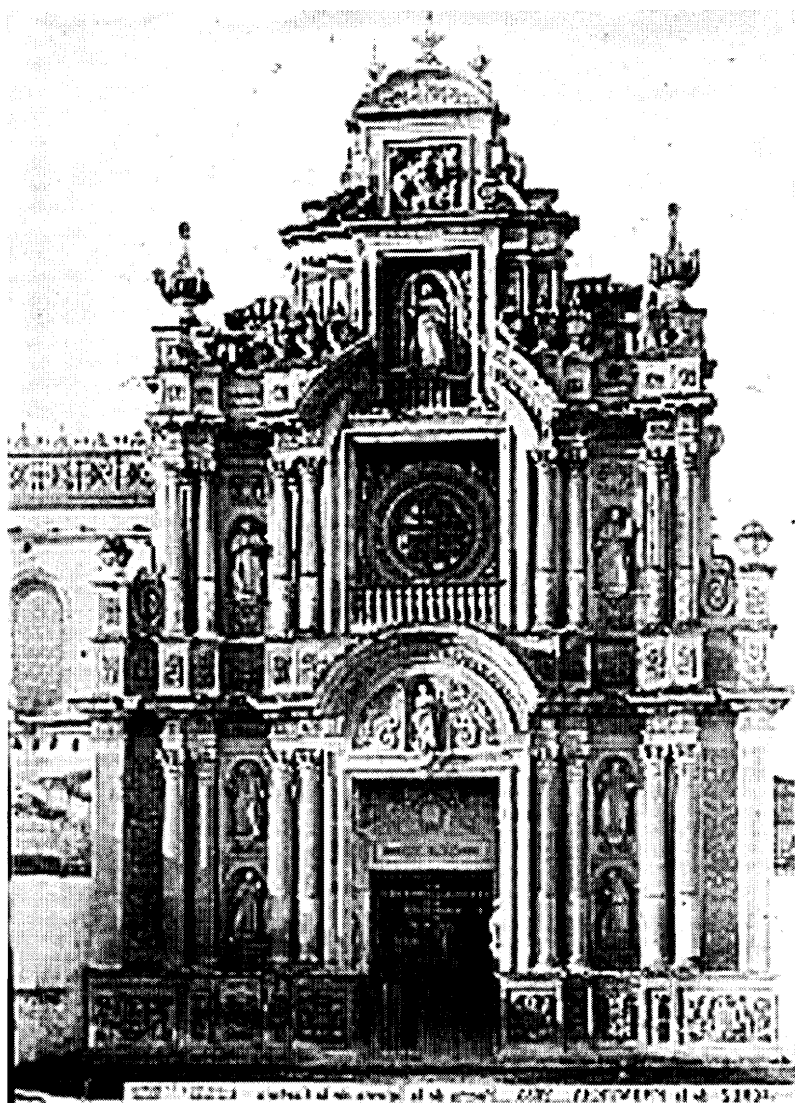
- unas veces acompañando a los expedientes administrativos formando parte inseparable de los mismos;
- otras formando verdaderos archivos fotográficos creados por diferentes organismos de la Administración;
- o como producto de la actividad profesional de fotógrafos particulares cuyo fondo ha sido adquirido por el Ministerio.

3. La fotografía en la Administración

La utilización de la fotografía en los trámites administrativos con fines oficiales se produce casi de manera inmediata a la presentación de la misma en París el año 1839 ⁵. La Administración del Estado comprobará en seguida que la fotografía era un nuevo e importantísimo instrumento, fuente de información hasta entonces desconocida y comienza a incluirlas entre sus expedientes.

El nuevo elemento facilita una información complementaria e incluso primordial sobre los casos que habitualmente se tramitan en las oficinas administrativas. La introducción de la fotografía en

⁵ Uno de los primeros ejemplos sería el del Gobierno francés en 1851 que encarga a la Comisión de Monumentos Históricos la realización de un inventario iconográfico de estos monumentos, para ello utilizó los servicios de cinco fotógrafos de reconocido prestigio. En Canadá, en 1857, el Ministerio de Obras Públicas encarga a un fotógrafo la toma de las imágenes fotográficas de un accidente ferroviario.



A.G.A. Grupo de Fondos de Educación y Ciencia. C. 8038. Cartuja de Jerez de la Frontera.

el procedimiento administrativo acentúa en muchos casos el valor de la misma. La fotografía se convierte en testimonio esencial sin el cual el documento administrativo puede perder todo su valor.

No debemos creer que la fotografía se transfiere a un archivo como curiosidad, sino como parte indiscutible del expediente administrativo y, a veces, como único soporte del mismo.

Actualmente no podríamos concebir cierto tipo de expedientes sin la inclusión de imágenes, por ejemplo: proyectos de construcciones arquitectónicas o de ingeniería, atestados judiciales, expedientes personales o de identificación, etc. Son utilizadas, generalmente, como prueba o testimonio y ayudan a la comprensión y resolución de los expedientes. Se utilizan o pueden utilizarse en la resolución de uno o varios expedientes.

En España, la propia Casa Real encontró en la fotografía un medio de difusión y promoción de sus actividades inusual para la época. Isabel II se rodeó de los mejores fotógrafos de su momento con el objetivo de perpetuar y difundir su imagen y la de las grandes obras realizadas bajo su mandato. Así pues, vemos como incluso la «cúspide» de la pirámide administrativa no se salvó de la «moda fotográfica».

El Ministerio de Fomento es uno de los primeros en introducir documentos fotográficos en sus expedientes, como en la restauración de monumentos o en las expediciones científicas o arqueológicas ⁶.

La realidad impuesta por el uso de las fotografías dentro de la Administración llega a ser con el tiempo tan importante que en los propios Ministerios comenzaron a crearse unidades, en un principio modestas, relacionadas directamente con la producción, la difusión o la conservación de fotografías. Estos organismos y el trabajo por ellos realizado han permitido que ahora el Archivo General de la Administración cuente con un patrimonio fotográfico de una envergadura considerable.

⁶ En 1857 el Ministerio de Fomento inicia el expediente de remodelación de la Puerta del Sol madrileña incluyendo en el mismo las imágenes fotográficas tomadas de la plaza por Clifford antes y durante la reforma. El mismo departamento ministerial se encarga de la dirección de la Expedición Científica al Pacífico (1862-1866), incluyendo entre los expedicionarios al fotógrafo Rafael Castro y teniendo como asesor del tema fotográfico al mismo Charles Clifford.

Son varios los aspectos que propiciaron la aparición de estas nuevas unidades:

- La necesidad de plasmar los resultados y actividades de los órganos de poder a través de la propaganda y la difusión.
- El uso de la fotografía como instrumento de trabajo para los técnicos.
- El nacimiento del turismo como actividad social y económica.
- El uso de las fotografías para publicaciones de la más diversa índole.

En el ámbito privado encontramos, frente a este tipo de fotografías que hemos presentado, los archivos fotográficos privados que también nos ofrecen la visión de la sociedad de un determinado momento. Fotografías que por diferentes motivos también vamos a encontrar en los Archivos Públicos.

4. Los fondos fotográficos del Archivo General de la Administración

Para la exposición de los fondos fotográficos del Archivo vamos a seguir la estructura establecida en el actual cuadro de clasificación del mismo ⁷. Sólo se expondrán aquellos en los que es relevante la documentación fotográfica:

PÚBLICOS

ARCHIVOS DE LA ADMINISTRACIÓN GENERAL DEL ESTADO

ADMINISTRACIÓN CENTRAL

DEPARTAMENTOS MINISTERIALES

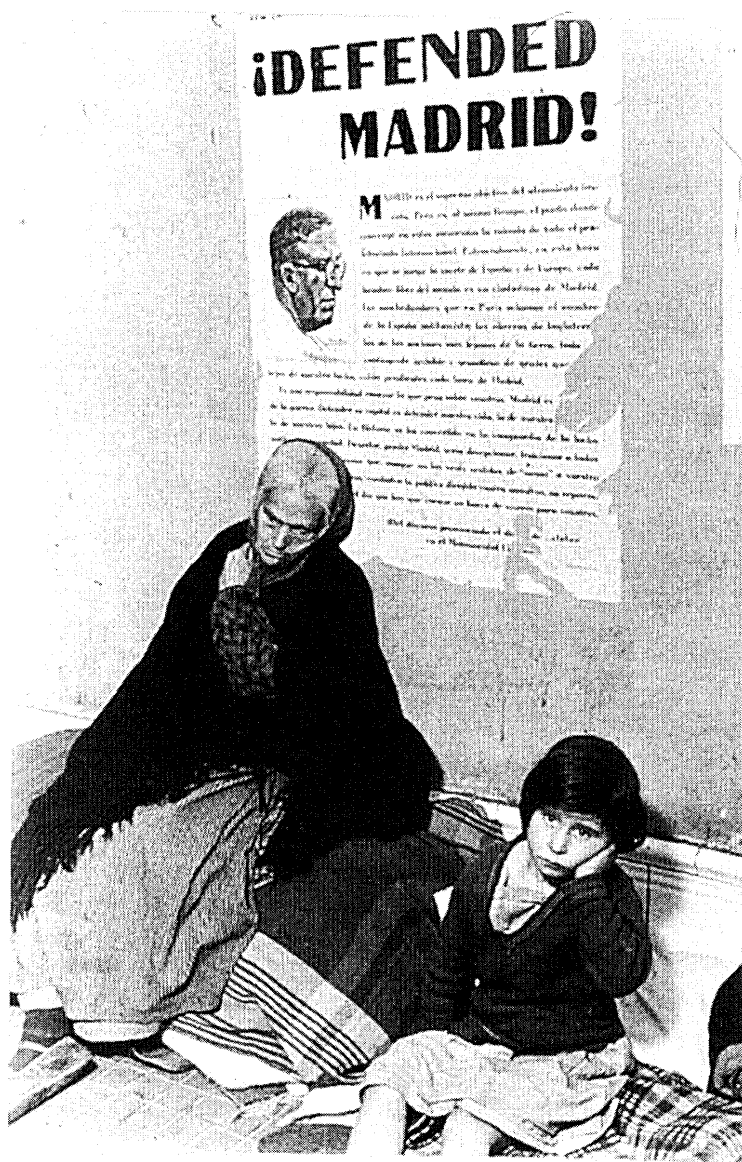
Ministerio de Educación y Ciencia

Ministerio de Información y Turismo

Ministerio de Marina

Ministerio de Obras Públicas

⁷ Cuadro de clasificación recogido en la obra *Archivo General...*, pp. 49-81.



A.G.A. Grupo de Fondos de Cultura. «Archivo Rojo}}, núm. 53.505. Refugiados en el metro madrileño en 1937.

Ministerio de Agricultura

Ministerio de Industria

Ministerio de Trabajo

Documentación del continente africano ⁸.

ADMINISTRACIÓN INSTITUCIONAL

ORGANISMOS AUTÓNOMOS

Medios de Comunicación Social del Estado

ADMINISTRACIÓN CORPORATIVA

Organización Sindical

ADMINISTRACIÓN DEL MOVIMIENTO NACIONAL DE
FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA Y DE LAS JUNTAS
DE OFENSIVA NACIONAL SINDICALISTAS

Delegación Nacional de Servicio Exterior

Delegación Nacional de la Sección Femenina

PRIVADOS

EMPRESAS

Estudio fotográfico «Alfonso»

Agencia de informaciones gráficas «Torremocha»

4.1. *Educación y Ciencia*

En este grupo de fondos predominan las fotografías formando parte de los expedientes administrativos. Expedientes producidos por los diferentes Departamentos que a lo largo de los siglos XIX y XX se han ocupado de las funciones educativas y culturales en España.

No se trata de un fondo en el que encontremos un elevado volumen de fotografías, pero sí donde se localizan aquellas de mayor antigüedad y de más elevada consulta. Es fácil encontrar fotografías

⁸ Documentación que por claridad expositiva se presenta agrupada pero que por tener distinta procedencia administrativa está incluida bajo diferentes apartados del cuadro de clasificación del Archivo.

en las series de proyectos de construcciones y restauraciones de monumentos, exposiciones, excavaciones, memorias de centros escolares e incluso en expedientes de oposiciones. Así encontramos, por ejemplo, los proyectos de reconstrucción de los grandes monumentos españoles: catedrales, palacios, murallas, etc., junto con los de construcción de escuelas de enseñanza primaria, instalación de laboratorios, etcétera.

Cronológicamente se sitúan entre mediados de 1850 y finales de los años setenta de este siglo.

En cuanto a la autoría de las imágenes, por su propia condición de ser un documento más dentro del expediente, suelen tratarse de imágenes tomadas por fotógrafos ocasionales, muchas veces son los mismos autores que presentan el informe, la memoria o el proyecto de construcción, por lo que, salvo contadas excepciones, no es habitual encontrar el trabajo de profesionales de renombre.

A pesar de esto, destacan las fotografías realizadas por fotógrafos de reconocido prestigio como Charles Clifford o Laurent.

Esta fuente de información puede considerarse fundamental para los estudios sobre la historia del arte, la arquitectura, el urbanismo, la restauración de monumentos, etc., como también para la historia del sistema educativo, tipo de construcciones escolares, aulas, instalaciones, material escolar, etcétera.

4.2. Información y Turismo

En este grupo documental están reunidos los más importantes fondos fotográficos del Archivo. Sobresalen los archivos de la Dirección General de Turismo (que continúa la labor iniciada por el Patronato Nacional de Turismo), del Servicio Oficial de Fotografía y un importante fondo de imágenes procedente de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas. Pasamos a analizarlos.

La política turística provoca el nacimiento de los archivos fotográficos en la Administración.

Al hilo de recuperación social y económica tras la primera Guerra Mundial, comienzan a crearse organismos dependientes de diferentes Ministerios europeos encargados de fomentar el turismo.



A.G.A. Grupo de Fondos de Cultura. M.C.S.E. «La Argentinita».

En España se crea, en 1928, el Patronato Nacional del Turismo que venía a continuar y acrecentar la labor de la Comisaría Regia de Turismo que funcionaba desde 1911.

El Patronato Nacional de Turismo, dependiente del Consejo de Ministros, nació al amparo de la organización de las Exposiciones Universales de Barcelona e Iberoamericana de Sevilla de 1929 y supo dotarse de una estructura y un dinamismo considerable.

La propaganda turística actualizó su lenguaje adaptándose a las nuevas técnicas y basó sus mensajes tanto en la palabra como en la imagen.

Dentro del organismo recién creado se puso en funcionamiento un Archivo Fotográfico, dependiente de la Sección de Propaganda y Publicaciones, con una VISIÓN de futuro inusual para su época que va a permitir su adaptación progresiva de unos organismos a otros.

Ordenadas geográficamente conservamos las mejores imágenes de España: sus paisajes, rurales y urbanos, sus monumentos y obras de arte en general, paradores y albergues, sus gentes, folclore, etc. Imágenes que fueron tomadas por los mejores fotógrafos de cada momento.

La Guerra Civil hace desaparecer *de Jacto* la actividad de promoción turística del Patronato. En la zona republicana se mantuvo el organismo hasta el final de la guerra pero dependiente del recién creado Ministerio de la Propaganda formando parte del aparato de propaganda montado contra el bando nacional.

De este período se conservan las imágenes más reveladoras de la Guerra Civil conseguidas por los más afamados fotógrafos del momento: Albero y Segovia, Alfonso, Baldomero, hermanos Mayo, etc. Imágenes del conflicto, de los protagonistas, escenas callejeras, escenas de dolor y destrozos causados por el enemigo, además de una excelente muestra de los carteles de propaganda republicana. Conocido este archivo fotográfico por «Archivo Rojo» es uno de los más consultados por los investigadores del período de la II República y Guerra Civil española.

En 1938 la Administración sublevada crea el Servicio Nacional de Turismo dependiente del Ministerio del Interior. Definitivamente

convertido en Dirección General del Turismo en 1939 asumió las competencias del extinto Patronato, competencias que incluían la continuación del archivo fotográfico.

La dependencia de esta Dirección General cambió en 1941 a la Vicesecretaría de Educación Popular hasta su definitiva adscripción en 1951 al recién creado Ministerio de Información y Turismo, que se mantuvo hasta 1977.

Dentro de la documentación producida por este Departamento Ministerial encontramos, como indicábamos, las fotografías del Servicio Oficial de Fotografía que se encargó de obtener y conservar las imágenes necesarias para el funcionamiento general del Ministerio (incluidas las de la Dirección General de Turismo).

Destacamos aquí los fondos dedicados a la vida y actividades de Francisco Franco y de los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía. Contiene una importante selección de imágenes pertenecientes a los más importantes actos políticos y sociales de una época de especial significancia. Además de una importante selección de imágenes fotográficas referidas a los más variados temas que encontramos ordenados alfabéticamente.

En otro orden de cosas, producido por este Ministerio, nos encontramos con un valiosísimo fondo fotográfico originado por la Junta de Calificación y Apreciación de Películas de la Dirección General de Cinematografía entre los años 1965 a 1977. Contiene las fotografías, carteles y frases publicitarias de las películas nacionales y extranjeras estrenadas en España durante ese período y que estaban sujetas a censura de publicidad.

Compuesto por positivos, en su mayoría enviados por las distribuidoras cinematográficas. Destacan títulos como *Currito de la Cruz*, *Recuerda, Ana*, etcétera.

Por ser este bloque uno de los más importantes en cuanto a producción fotográfica, señalaremos varios aspectos que se consideran de importancia:

- Se tratan de verdaderos archivos fotográficos creados por diferentes unidades dentro de la estructura de un Ministerio o de un organismo. No son fotografías sueltas ni dispersas entre los expe-

dientes administrativos, configuraron una unidad definida, como archivo fotográfico, servicio fotográfico, etcétera.

- La inmensa mayoría de las imágenes que se conservan en estos archivos fotográficos administrativos son el resultado de verdaderos profesionales, con lo cual la calidad y valía artística de las imágenes es superior a la de otros fondos.

Estas nuevas secciones o negociados cambiaron el papel y la máquina de escribir por la película y las cámaras fotográficas.

4.3. *Marina*

No es muy voluminoso el fondo fotográfico conservado en el grupo de fondos de Marina. Sí destacamos el fondo de imágenes positivas generado por la Secretaría del Ministro, se trata de un interesantísimo legado fotográfico sobre la construcción de buques e infraestructura naval en general, sobre todo de los años cuarenta del siglo xx.

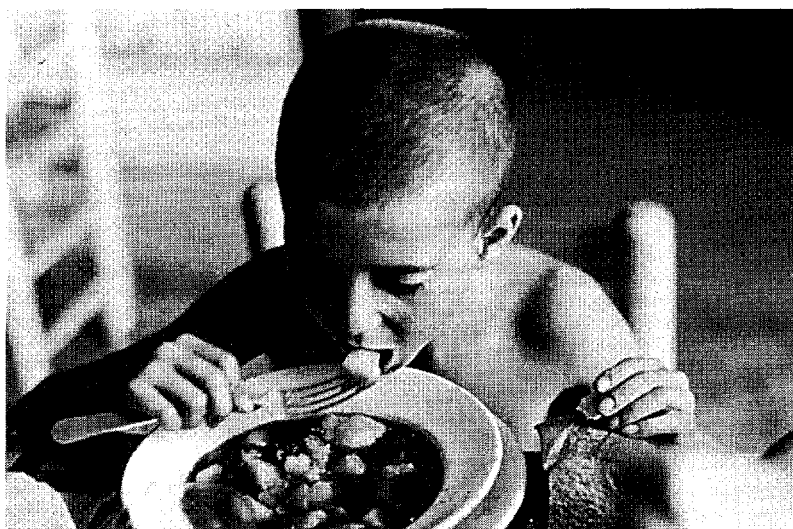
4.4. *Obras Públicas*

Es este grupo de fondos otro de los más importantes en número de fotografías, calidad y posibilidades para la investigación. Las encontramos formando parte de los expedientes y configurando archivos fotográficos.

Es habitual encontrar imágenes en los expedientes de construcción de todo tipo de obras públicas, sobre todo puentes, presas, carreteras, ferrocarriles, puertos, etc., usadas como prueba y apoyo para la resolución de los mismos.

Nos detenemos, por su importancia, en el archivo fotográfico producido por la Dirección General de Regiones Devastadas⁹.

⁹ El tratamiento archivístico de este fondo fue realizado gracias al acuerdo entre el Ministerio de Obras Públicas y el Ministerio de Cultura. Su resultado, en lo que a fotografía se refiere, fue presentado por Concepción Pintado y otros en las Primeras Jornadas para la Conservación y la Recuperación de la Fotografía, organizadas por el Ministerio de Cultura en 1986.



A.G.A. Secretaría General del Movimiento. Servicio Exterior. C. 248. Niño refugiado durante la Guerra Civil.

En 1938 se crea este organismo dependiente en primera instancia del Ministerio de la Gobernación encargado de «la dirección y vigilancia de cuantos proyectos, generales o particulares, tengan por objeto restaurar o reconstruir bienes de todas clases dañados por efectos de la guerra»¹⁰.

Hasta 1951 mantuvo sus competencias y funciones, en esta fecha, desaparecidas las necesidades que dieron origen a su creación, las compartirá con la Dirección General de Arquitectura y Tecnología de la Edificación, desapareciendo finalmente en 1957 con la creación del Ministerio de la Vivienda.

El Negociado de Prensa y Propaganda de esta Dirección General configuró un magnífico archivo fotográfico formado por más de 30.000

Para más datos sobre este archivo véase MUÑOZ BENAVENTE, Teresa, «Un ejemplo de fotografía de arquitectura del poder: el archivo fotográfico de la Dirección General de Regiones Devastadas conservado en el Archivo General de la Administración», *Actas del 1 Congreso Las Edades de la Mirada*, 1996.

¹⁰ Artículo 1 del Decreto de 25 de marzo de 1938 de creación del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones.

imágenes y que sirvió tanto de apoyo informativo a los técnicos como de propaganda al proceso de «reconstrucción nacional».

Se recogen los aspectos más duros del resultado de la contienda como son la destrucción y devastación de edificios y de poblaciones enteras y las fotografías de los proyectos de reconstrucción de edificios dañados o de construcción de nuevos. Además de las imágenes de los actos oficiales de entrega de viviendas, visitas de altos cargos, exposiciones, etcétera.

Encontramos fotografías desde fechas anteriores incluso a la Guerra Civil hasta bien entrada la década de los setenta.

La mayor parte de las fotografías conservadas son fruto de los encargos que el organismo realizaba a fotógrafos especializados y de renombre como el Marqués de Santa María del Villar o, en la mayoría de los casos, a los fotógrafos locales.

El Fondo de Regiones Devastadas es uno de los de mayor consulta por parte de los investigadores. En él se basan estudios sobre arquitectura, reconstrucción de edificios, remodelaciones urbanísticas, sistemas de construcción, viviendas populares, y un largo etcétera.

Para concluir este primer apartado de fondos documentales producidos por Departamentos Ministeriales recogemos algunos datos referentes a grupos de fondos que no son especialmente relevantes por su material fotográfico pero que han sido objeto del trabajo general de identificación de materiales especiales como son los de Agricultura, Industria y Trabajo ¹¹.

4.5. Agricultura

Del grupo de fondos de Agricultura destacan las fotografías que, de manera habitual, encontramos en las Memorias de campos de demostración y experimentación, de cultivos, sobre plagas de campo y fitopatologías, sobre proyectos y realizaciones de industrias agrarias y ganaderas, etcétera.

¹¹ Estos trabajos de localización e identificación han sido realizados por los alumnos de la II Escuela-Taller «Campo de Archivos» (1<J<JL-I<J04) dentro del proyecto de control de materiales especiales conservados en este archivo.

4.6. *Industria*

En el grupo de fondos de Industria encontraremos fotografías en las Memorias de funcionamiento de complejos industriales o en los expedientes de creación de nuevas industrias.

4.7. *Trabajo*

Por lo que se refiere a la documentación producida por el Ministerio de Trabajo destacamos, por su elevadísimo volumen, los expedientes de concesión y renovación de Títulos de Familias Numerosas tramitados entre 1941 y 1971 Y que superan el millón de fotografías. Además de las habituales fotografías de prueba que acompañan a los procedimientos de las Magistraturas de Trabajo de Madrid que se conservan en este fondo.



A.G.A. Secretaría General del Movimiento. D. N. de Sección Femenina. Campeonato de gimnasia en 1954.

Terminamos este primer apartado del cuadro de clasificación del Archivo aludiendo, de manera global, a la documentación adscrita a diferentes puntos de esta clasificación, se trata de la producción documental del continente africano.

Se incluye bajo este epígrafe la documentación procedente de la Administración en los distintos territorios africanos pertenecientes al Estado español, tanto la producida por los órganos centrales de la Administración Colonial radicados en la Península como la procedente de cada uno de los órganos administrativos de los distintos territorios: Guinea, Sahara, Ifni y Marruecos, es decir, tanto de la Administración Central como de la Administración Central Periférica.

No es extremadamente rico en material fotográfico este grupo de fondos, caracterizado por la dispersión y escaso volumen. A pesar de ello, es de imprescindible consulta para investigaciones de carácter etnográfico, arqueológico, geográfico, político o social.

Encontramos los lógicos testimonios de la presencia española en estos territorios desde el punto de vista político o relativos a aspectos sociales, educativos, realización de construcciones, etcétera.

Destacamos una pequeña colección de fotografías referentes al territorio de Guinea en la que se recogen interesantes imágenes sobre los indígenas, tradiciones, bailes, modo de caza, etcétera.

Por otro lado, resultado de diferentes trabajos realizados por la Comisión Geográfica de Marruecos, la Junta de Investigaciones Científicas de Marruecos y Colonias y la Junta Central de Monumentos se conservan Memorias sobre expediciones, sobre todo arqueológicas, realizadas en estos territorios, Memorias que incluyen imágenes de gran interés.

Las kabilas, poblados indígenas diseminados por todo el territorio, fueron objeto de Memorias realizadas por los españoles que estuvieron a su cargo su inspección y supervisión. Las Memorias que se conservan en el Archivo, realizadas entre 1879 y 1955, recogen datos sobre el territorio objeto del estudio: clima, orografía, cultivos, ganadería, sanidad, escolaridad, etc., ilustradas, en su mayoría, con numerosas imágenes fotográficas.

4.8. *Administración Institucional*

Pasemos ahora a analizar la documentación fotográfica producida por los órganos de la Administración Institucional, considerando ésta la que comprende «organizaciones de las cuales se sirven las administraciones públicas para cumplir funciones concretas de servicio público o de intervención administrativa. Surgen por la necesidad de crear instituciones no sujetas a la rigidez legal del Estado en materia presupuestaria, al cumplimiento de objetivos coyunturales muy específicos y cualificados y a la obtención de recursos en actividades económicas singulares», definición que encontramos en la introducción del cuadro de clasificación de los fondos del Archivo.

4.9. *Organismos Autónomos*

Medios de Comunicación Social del Estado

Pasamos ahora a analizar la riquísima documentación fotográfica perteneciente a la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y a las publicaciones del Movimiento de Madrid, organismos que, a partir de 1977, pasaron a depender del Organismo Autónomo Medios de Comunicación Social del Estado ¹².

En 1937, dependiente de la Secretaría Nacional del Jefe del Estado se crea la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Movimiento, que estableció una rápida estructura de control sobre las publicaciones y se hizo cargo de las emisoras y periódicos que iban incautando. El control sobre la prensa y la propaganda se convirtió en uno de los aspectos en los que pusieron mayor cuidado los nuevos administradores.

¹² Se ha decidido integrar bajo la entrada Organismos Autónomos Medios de Comunicación Social del Estado el fondo fotográfico al que nos referimos por ser el último organismo al que estuvo adscrito. Hasta 1977 estuvo adscrito a la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda dentro de la Administración del Movimiento Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista.



A.G.A. Archivo «Alfonso». Pavera en 1925.

Este organismo se convirtió en el mayor editor de publicaciones periódicas de España, configurando la Cadena de Prensa del Movimiento. En 1944 ya tenía 30 periódicos en todo el país. Tenía bajo su cargo la dirección política, la orientación de la propaganda y la gestión administrativa y económica de todas las unidades de producción.

La organización de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda se mantiene hasta 1977, fecha en la que, tras los cambios políticos y la crisis económica acentuada en los medios editoriales, desaparecen muchas de las publicaciones del Movimiento.

Administrativamente, para asumir estos cambios, se crea el Organismo Autónomo Medios de Comunicación Social de Estado, adscrito al Ministerio de Información y Turismo, encomendándole la dirección y administración de los medios de comunicación hasta ahora adscritos al Movimiento.

Suprimido el Ministerio ese mismo año, asume esta competencia el recién creado Ministerio de Cultura, desde donde se procedió a la liquidación total de los Medios y Prensa del Movimiento tras-

firiéndose al Archivo General de la Administración sus fondos documentales.

Estamos ante un valiosísimo archivo fotográfico que sirvió a la prensa del Movimiento y en especial a los periódicos de Madrid *Arriba*, *Marca*, *7 Fechas*, *El Ruedo*, etcétera.

Compuesto por aproximadamente un millón de imágenes, generalmente en papel blanco y negro, se distribuyen alfabéticamente siguiendo la siguiente clasificación: biografías, temas, toros, deportes, cine, teatro, circo y películas.

Cronológicamente las fotografías abarcan desde mediados del siglo pasado hasta las últimas imágenes tomadas en 1985.

Formando parte de este archivo se conserva el fondo fotográfico de «Prensa Gráfica, S. A.». Editora de publicaciones como *Mundo Gráfico*, *La Esfera*, *Crónica*, etc. En funcionamiento desde 1928 recoge entre sus fotografías las más antiguas del fondo. Con igual sistema de clasificación incluye además un interesante apartado de temas internacionales.

En cuanto a la autoría de las imágenes, el archivo no puede ser más rico. Encontramos las firmas de Laurent, Centelles, Alberó y Segovia, Alfonso, Hermanos Mayo, Marqués de Santa M.^a del Villar, Pando, Díaz Casariego, Vidal, Baldomero, Mas, y un larguísimo etcétera.

4.10. Administración Corporativa

Organización Sindical

La Delegación Nacional de Sindicatos estuvo adscrita a la Secretaría General del Movimiento desde su creación en 1940 hasta 1978, fecha en la que las unidades y servicios de la AISS (Administración Institucional de Servicios Socioprofesionales), que se había hecho cargo en 1976 de la Organización Sindical, pasaron a depender de la Administración del Estado.

Sindicatos configuró el Servicio de Prensa y Propaganda Sindical en 1940, ocupado, entre otras funciones, de la publicación de libros

y revistas de Sindicatos, para lo cual supo dotarse de las imágenes fijas necesarias. En 1948 se crea el Servicio de Publicaciones de la Organización Sindical con la finalidad de coordinar y dirigir la información y publicaciones de la organización. De este servicio conservamos una interesante muestra de fotografías, que abarcan cronológicamente desde 1948 a 1977, y que recogen tanto lo referente a las actividades de la organización: exposiciones, visitas de personalidades, ferias, manifestaciones sindicales del 1 de mayo, etc., como las más interesantes imágenes de las actividades laborales: textil, artesanos, ganaderos, agricultores, etc. A tener en cuenta para el conocimiento de la vida económica española del momento.

Asimismo, la Organización Sindical, a través de su Secretariado Central de Asuntos Económicos Sindicales, publicó entre 1966 y 1976 la revista *Panorama Económico*, cuyas fotografías conservamos y son de indudable valor a la hora de enfocar estudios sobre actividades económicas, industriales, etcétera.

4.11. *Administración del Movimiento Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista*

Seguimos la definición que de este apartado de la Administración se da en la introducción del cuadro de clasificación de documentos del Archivo General de la Administración y que dice que

el Movimiento Nacional de Falange Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista es un conjunto de principios e instituciones del régimen franquista que actuó como partido único del Estado creando una importante estructura político-administrativa, que crece paralela a la Central y en muchos casos la suplanta¹³.

¹³ *Archivo General...*, p. 53.

Para un mejor conocimiento de la estructura y funcionamiento de la Secretaría General del Movimiento puede consultarse el artículo de LA TORRE, José Luis, «Fuentes documentales para el estudio de las principales instituciones franquistas conservadas en el Archivo General de la Administración: El Movimiento Nacional», en *Actas del Primer Encuentro de Historiadores del Franquismo*, Barcelona, 1992.



A.G.A. Grupo de Fondos de Obras Públicas. D. G. de Regiones Devastadas.
Escuelas de Alcaracejos, Córdoba.

En lo que a fotografía se refiere destacaremos la producción de dos de las Delegaciones Nacionales que se integraron en la estructura de la Vicesecretaría General de la Secretaría General del Movimiento: la Delegación Nacional de Servicio Exterior y la Delegación Nacional de Sección Femenina.

4.12. *Delegación Nacional de Servicio Exterior*

Dentro de la documentación procedente de la Delegación Nacional de Servicio Exterior de la Secretaría General del Movimiento se conservan un número importante de fotografías pertenecientes al proceso de evacuación y repatriación de menores tras la Guerra Civil española.

Las evacuaciones realizadas entre 1937 y 1939 se documentaron gráficamente. Imágenes captadas en las colonias de España y Francia de los niños evacuados: comedores, situación sanitaria, educación, excursiones, trabajos realizados, etcétera.

4.13. Delegación Nacional de Sección Femenina

La Delegación Nacional de Sección Femenina mostró desde los primeros momentos de su existencia un especial interés por la obtención y conservación de imágenes fotográficas. Resultado de este interés será la formación de un importante archivo fotográfico.

Desde su fundación en 1937 hasta su desaparición en 1977 la Delegación Nacional de Sección Femenina estuvo adscrita a la Secretaría General del Movimiento.

La preocupación por la dirección de la propaganda del Movimiento fue asumida rápidamente por la Sección Femenina. Este interés propició la creación de una unidad dentro de la organización dedicada a la prensa y publicaciones: la Regiduría de Prensa y Propaganda.

En 1938 encontramos en una directiva dada por la Delegación la alusión a la necesidad y obligación de crear un archivo nacional de fotografía en el que «se custodiarían las mejores fotografías de la actuación de la Sección Femenina en cada provincia»¹⁴. Es una de las raras ocasiones en las que se alude a la creación de un archivo nacional de fotografía.

Se fue configurando un magnífico archivo fotográfico en el que intervinieron destacados fotógrafos, Kindel, Basabe, etc., que fue usado para la actividad general de la organización y especialmente en la revista de la Delegación llamada *Teresa*.

Se conservan fotografías de especial interés para el estudio de la vida española de los años cuarenta a setenta especialmente en los temas referidos a la mujer: actividades desarrolladas en escuelas, preventorios y albergues de juventud, educación física, moda, cocina, bailes, etcétera.

5. Privados

Pasamos ahora al otro gran apartado del cuadro de clasificación del Archivo General de la Administración: los archivos privados.

¹⁴ Orden publicada en el *Boletín del Movimiento* de 1 de enero de 1938.

Dos son los archivos fotográficos de carácter privado que, tras ser adquiridos por el Ministerio de Cultura, se conservan en el Archivo General de la Administración: el Archivo de la saga de los Alfonso, conocido por *Archivo Alfonso*, y el *Archivo de la Agencia de información gráfica Torremocha*.

Estos dos fondos rompen con la unidad de los otros que hemos visto anteriormente por ser el resultado de una actividad privada y no tener relación alguna con la Administración en cuanto a su producción y dependencia, siendo, no obstante, por su interés e importancia, complemento de primer orden para el conocimiento de la historia contemporánea.

5.1. *Archivo del estudio «Alfonso»*

El archivo fotográfico conocido por «Alfonso» ingresó en el Archivo General de la Administración entre 1992 y 1993 ¹⁵.

Fruto de la actividad profesional de la saga de los Alfonso, Alfonso Sánchez García, padre, y de sus hijos Luis, José y Alfonso Sánchez Portela, principalmente de este último, conocido por Alfonso.

Afincados en la capital madrileña recogieron los testimonios gráficos más importantes desde principios de siglo hasta el cese de la actividad profesional de los mismos producida en 1990. Es, pues, exponente de todo un siglo.

El fondo está configurado por los negativos originales, cuyo soporte mayoritario es el cristal, y por los positivos de aquellas fotografías más destacadas y que permanecieron expuestas en el Estudio-Museo de la Gran Vía madrileña.

Fotorreporteros y retratistas a la vez, reunieron las mejores imágenes de la actualidad social y política y de las más grandes personalidades españolas del siglo xx.

Sería impensable proponer los temas de investigación que pueden abordarse desde esta documentación. Para dar una idea aproximada de los mismos enunciamos los principales títulos por materias: Madrid, Guerras de Marruecos, Política interior, Medicina, Presidente

¹⁵ En la actualidad se trabaja en la identificación y descripción de este archivo.

de la República, Familia Real, Sucesos, Incendios, Verbenas, Semana Santa, Entierros, Guerra Civil, etcétera.

No es difícil encontrar las copias positivas de estas fotografías en los diferentes grupos de fondos del Archivo General de la Administración que hemos expuesto anteriormente, ya que colaboró con algunos de estos organismos.

5.2. *Agencia de información gráfica «Torremocha»*

El Ministerio de Cultura adquirió el archivo fotográfico de los hermanos Torremocha López, José Antonio y Julián, incorporándolo al Archivo General de la Administración en 1988¹⁶.

Se trata del archivo de una agencia de distribución fotográfica que conserva las fotografías realizadas por la propia agencia y las que adquiriría a otras distribuidoras extranjeras, tanto positivos como negativos.

La temática del fondo se centra mayoritariamente en lo referente a la vida del espectáculo en general, artistas, cine, teatro, moda, celebraciones, tanto a nivel nacional como internacional.

Las fechas extremas del mismo son de 1939 a 1975, fecha en la que cesa la actividad de la agencia.

6. **El acceso a los fondos y las posibilidades de investigación**

Como norma general los documentos conservados en el Archivo General de la Administración son de libre acceso¹⁷. El único requisito que se necesita es tener la Tarjeta Nacional de Investigador o una Autorización Temporal de Consulta que se facilitan en el mismo Archivo.

¹⁶ En proceso de identificación y descripción.

¹⁷ con las excepciones legales dispuestas en la Ley 16/85 para aquellos datos que afecten a materias clasificadas de acuerdo con la Ley de Secretos Oficiales, o cuya difusión pueda entrañar riesgos para la seguridad y defensa del Estado o la averiguación de delitos; así como para aquellos documentos que contengan datos personales cuya difusión afecten a la seguridad de las personas, su honor, intimidad de su vida privada o a su propia imagen. Para más detalles puede consultarse el capítulo sobre accesibilidad de sus fondos de la obra *Archivo General*., pp. 28-31.



A.G.A. Grupo de Fondos de África. Indígena trabajando en la fragua.

Para acceder a los fondos a los que nos hemos referido se consultará previamente el catálogo de instrumentos de descripción existente para cada grupo de fondos. En este catálogo encontraremos la referencia al instrumento de descripción del fondo fotográfico concreto. El nivel de descripción de unos fondos a otros es, por el momento, muy desigual. En algunos casos descenderá a la unidad fotográfica y en otros hará referencia somera a la existencia de material fotográfico.

El Archivo General de la Administración puede facilitar reproducción de las fotografías que conserva ¹⁸. Durante los últimos años

¹⁸ «La obtención de las reproducciones no lleva parejo el derecho de propiedad intelectual; el uso de estas reproducciones obtenidas en el Archivo deberá ajustarse

se han duplicado las solicitudes de reproducción de fotografías en el Archivo, lo que pone de manifiesto el creciente interés por los soportes fotográficos.

Por último recogemos los fondos más consultados y aquellos temas de investigación que se han apoyado en las fuentes documentales fotográficas del Archivo General de la Administración.

Los fondos más consultados son:

Cultura: Dirección General de Turismo

Medios de Comunicación del Estado

Obras Públicas: Dirección General de Regiones Devastadas.

Educación y Ciencia

Temas de investigación:

Restauración de monumentos y obras de arte en general

Guerra Civil

Urbanismo y Arquitectura

Obras de ingeniería: ferrocarriles, puertos, etcétera.

Datos biográficos en general

a 10 estipulado en la legislación vigente. Cualquier uso que exceda la mera investigación (reproducción con fines comerciales, publicidad, publicación, etc.) deberá ser tratado puntualmente mediante la firma de un convenio, a suscribir entre el Ministerio de Cultura y el interesado», *Archivo General...*, p. 40.

La fotografía de prensa como fuente histórica. Un modelo de referencia: la aportación sevillana

Alfonso Braojos Garrido

«... el seman(Jrrio ilustrado tiene tanto más mercado y público cuanto más abundante y actualizada sea su información gráfica.»

Rafael MAINAH (1906)

Estoy seguro de que, con tales palabras, el autor de *El Arte del Periodista* quiso aludir a un fenómeno al que, de hecho, no pudieron permanecer ajenos los comentaristas de la realidad social y cultural de comienzos del siglo XX: el tránsito entonces del periodismo «ilustrado» al periodismo «gráfico»; o sea, del instituido en torno al dibujo y al grabado a aquel otro cuyo fundamento lo empezaba a formalizar el uso de la fotografía. Lo creo así porque es en esos instantes cuando, dentro de la onda «revolucionaria» de la época y de los anhelos por clarificar la esencia del compromiso periodístico, en España se asiste a la aplicación de todas las innovaciones técnicas, conceptuales y metodológicas que condujeron a la prensa hacia su carácter posterior, elevada al rango de pieza decisiva e influyente en la vida del país, por su naturaleza de medio de comunicación de masas y por sus múltiples variables merced a la perfección conseguida. Mainar debió percatarse de ello. De ahí sus expresivos términos ¹.

¹ MAINAR, Rafael, *El Arte del Periodista*(J, Bareelona, 1906, p. 164.

Ciertamente, en su ángulo de análisis hubo de constar la expansión por Estados Unidos y Europa de los modelos asumidos a raíz de los experimentos con fotografías ensayados por el *Daily Herald* de Nueva York (1880) y el *Daily Mirror* de Londres (1904). Pero, también, en extremos obvios y de modo muy especial, los alcances en el ámbito español de *Blanco y Negro* (1891), *Nuevo Mundo* (1894), *Por esos mundos* (1900), *ABe* (1903-1905) y *El Gráfico* (1904). En concreto, la oferta de un tipo de prensa –la gráfica– de incuestionable aceptación pública, con esquemas mantenidos luego en títulos como *Unión Ilustrada* (1909), *Mundo Gráfico* (1911), *La Esfera* (1914), etc. Sin más, los mensajes periodísticos basados en la combinación de texto e imagen fotográfica, que determinaron la creación de Prensa Española (1909) y Prensa Gráfica (1913), que incorporaron pronto los grandes diarios y que lograron consagrar su éxito a escala mundial en las décadas de 1920 y 1930, con los *newsmagazines* y la ayuda de agencias como Magnum (1947)².

Por tanto, sirva la cita de Mainar para establecer someramente que esa encrucijada consolida –al margen del cine y de la radio– dos claras manifestaciones contemporáneas propias de los *mass media*, con orígenes diluidos en el siglo XIX e íntimamente unidas entre sí en su proyección social: la fotografía periodística como documento y la personalidad de su promotor, el fotógrafo de prensa o reportero gráfico. Estimadas ambas por los editores en un mercado de fuerte competencia, esta última figura la acreditarían con prestigio Jacob A. Riss, Lewis W. Hine, Erich Salomon, Kurt Korff, Hans Bauman, Felix H. Man, Wilson Hicks, Robert Capa, David Seymour, etcétera; y, en España, Baglieto, «Florete», Campúa, Franzen, Company, Kaulak, Calvache, Verdugo, Asenjo, Goñi, Cifuentes, Irigoyen, Duque, Alfonso, Zegrí, etc. Es decir, quienes sustentaron lo concebido

² GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del periodismo español*, 4 vols., Madrid, 1967-1981; SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España*. 2. *El siglo XIX*, 3.ª ed., Madrid, 1992; TIMOTEO ALVAREZ, Jesús, *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, 1989, e *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El nuevo orden informativo*, Barcelona, 1987, Y SEOANE, María Cruz, y SAIZ, María Dolores, *Historia del periodismo en España*. 3. *El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, 1996.

y divulgado por las «generaciones» de prensa a lo largo de la presente centuria³.

Absurdo sería negar el capítulo histórico de capital significación que por sí mismo define el proceso de esas manifestaciones. No voy a defender el tema aquí. Sin embargo, resulta irrefutable que las dos producen efectos de enorme impacto sociocultural y documental para el hombre del siglo XX: la vivencia colectiva, constante, en la captación del mundo exterior según la capacidad de aprehenderlo a través de la fotografía periodística y la producción continua de una fuente histórica —esa fotografía— inimaginable en etapas anteriores. Algo, sin duda, digno de reflexión.

Bajo esta doble directriz, la socióloga alemana Gisèle Freund defiende una tesis muy atractiva. Afirma que la fotografía inauguró «los *mass media* visuales» (1880-1920), un avance que supuso a las sociedades «abarcarse más la mirada» y acceder fácilmente a la percepción de lo desconocido al añadir a la abstracción de la palabra lo específico de la imagen. Subraya, pues, cómo esa conquista de la técnica, inducida por los periódicos y revistas con su fuerza reproductora, sustituyó el «retrato individual» por el «retrato colectivo», acortó distancias y abrió a la humanidad perspectivas culturales inverosímiles⁴. Pienso que lleva razón. A mi juicio, la clave del asunto estriba en saber apreciar lo implícito en las modificaciones operadas en los medios de comunicación de masas a partir de la elevación de la fotografía al grado de bien periodístico. Dicho de otra manera, en admitir el progreso material y formal de tales medios desde ese momento, en virtud de las energías de la prensa para desarrollarse y satisfacer a las gentes por conducto de la impresión y difusión del material fotográfico: superficies fijas en el espacio-tiem-

³ VERDUGO, Francisco, «Cincuenta y cinco años de periodismo gráfico», en *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 60, Madrid, febrero 1953; Bienal de Venecia, *Fotografía e información de guerra. España, 1936-1939*, Barcelona, 1977, y LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, 1989; *Las Fuentes de la Memoria. II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, Barcelona, 1992, y *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las Fuentes de la Memoria. III*, Barcelona, 1996.

⁴ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, 1993, pp. 95 y ss.

po, extraídas de entre lo codificado a diario dentro la expresión periodística como de «importante» o «interesante». De suyo, una evolución de extraordinaria huella sociocultural y campo de confusión a la hora de debatirse metodológicamente entre periodistas, sociólogos e historiadores si, por ejemplo, son los textos -pies o reportajes- los que han de explicar las imágenes fotográficas o si debe ser al contrario; si las imágenes deciden o no modelos influyentes en los receptores en función de las líneas informativas y de opinión de cada medio; si existen o no mecanismos objetivos para la lectura de las imágenes por encima de probables manipulaciones intencionadas, etc.⁵. De cualquier forma, un elemento de neta carga «contemporánea», consustancial a la propaganda e intrínseco a la profunda y fascinante complejidad del siglo xx.

A su vez, conviene destacar que el caso posee, en paralelo, una segunda dimensión: la derivada de la producción continua de fotografías de prensa. En sí, el fruto de los principales agentes del fenómeno: los reporteros gráficos. Lo acotarían las piezas tomadas por quienes ejercieron ese papel al dilatarse la acción periodística. Sin límites geográficos o cronológicos, políticos e ideológicos, poseen la cualidad indiscutible de revelar lo estimado «noticia» en los parámetros de la comunicación de masas y, al detalle, las preferencias y enfoques informativos de diarios y revistas. En este sentido, no se olvide que, ante el oportuno suceso noticioso, el fotógrafo ejecuta series completas de instantáneas. Ahora bien, no todas reciben el privilegio de publicarse. Muchas se rechazan y otras, en ocasiones, quedaron ocultas por los embates de la censura. En bloque, obras de «artistas» con vocación y profesionales llenos de oficio, testimonios de soberbio valor documental por lo que reflejan, por el espíritu que las inspiró y por la situación de privilegio exclusivo de sus autores. Por tanto, equiparables absolutamente al resto de las fuentes documentales que articulan la base de ciencias históricas.

Este es el núcleo de un problema que el historiador ha de afrontar. De sobra se ha hablado del rechazo de la Historiografía más «clásica», terca y sujeta a inmóviles convencionalismos, hacia los medios perio-

⁵ FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, 1993, pp. 53 Yss.

dísticos, y de su negativa a considerarlos en su personalidad autónoma, como expresión de un factor de soberana importancia para comprender con exactitud los pormenores del curso contemporáneo: la comunicación social. Por fortuna, el tiempo de ese desprecio parece concluido. Meritorias aportaciones lo corroboran ⁶. Y si los documentos de prensa gozan ya historiográficamente de cálida aceptación, en plano análogo las preguntas obligadas hoy sólo pueden ser: ¿por qué no estimar la fotografía periodística, en su simple orden interno, en el conjunto de sus repertorios o en el contexto del medio donde se publicaron?, ¿no constituye parte de un todo dentro de lo emitido por la comunicación social?, ¿no alberga en sus motivos y en lo que abarca información útil y sin alternativas al historiador?, ¿qué cabría para desautorizarla como fuente histórica?

Entiendo que al reto de esas preguntas concurren bastantes respuestas. A la sensibilidad de los historiadores corresponde despejarlas. Por lo que a mí respecta, no pretendo suscitar la polémica, sino proponer ideas desde lo que ha sido y engloba en nuestro país una experiencia acorde con la noción de que la fotografía periodística despliega un documento histórico de primer grado: la sevillana.

Como bien relata Bernardo Riego, el seguimiento de la evolución histórica de la fotografía obedece a una inquietud exteriorizada en España de pocos años acá (en la década de 1980), sobresaliendo Sevilla como centro pionero gracias a la labor de Miguel Angel yáñez Polo y de los miembros de la Sociedad de Historia de la Fotografía Española. Con amplios análisis circunscritos a la «fotohistoria», a su entusiasmo se debe un campo de investigación firmemente reputado en la actualidad ⁷. No obstante, y fuera de

(Por su extenso número resulta imposible citarlas. El tema queda categóricamente planteado en ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso, «La prensa escrita, como documento histórico», en *Haciendo Historia. Homenaje al profesor Carlos Seco*, Madrid, 1989, pp. 61.5-624. Sobre los estudios hasados en la prensa andaluza, BRAJOS GARRIDO, Alfonso, «Prensa y "opinión pública" política en la Andalucía contemporánea», en *Cuadernos de Comunicación*, núm. 8, Sevilla, 1991.

⁷ RIEGO, Bernardo, y VEGA, Carmelo, *Fotografía y Métodos Históricos: dos textos para un debate*, Santander, 1994, pp. 11 Y ss. Su bibliografía y reflexiones resultan de gran interés.

la órbita de ese grupo, en Sevilla se produce entre 1985 y 1992 el hecho matriz de la argumentación que suscribo: el Ayuntamiento hispalense adquiere cuatro grandes fondos fotográficos (el de Juan José Serrano Gómez y sus hijos; el de Angel Gómez Beades, «Gelán»; y los de Cecilio Sánchez del Pando y su sobrino Serafín Sánchez Rengel, «Serafín»). Un material de notable volumen, con el se erigió la sección fotográfica de la Hemeroteca Municipal, enriquecido además en 1993 y 1995-96 con la adición de los archivos de Francisco Macías Iglesias y Rafael Cubiles López. Pero lo singular de la iniciativa, y que explica el porqué de su depósito en la Hemeroteca, consiste en que se trataba de unos documentos -todos en negativos, de diversos formatos y soportes- muy especiales y de rasgos comunes, al provenir de quienes ejercieron a lo largo de su vida de reporteros en numerosas publicaciones periódicas y agencias informativas sevillanas y de implantación nacional. Símbolos del más selecto periodismo gráfico acuñado en la Sevilla del siglo xx, sus biografías lo atestiguan.

Juan José Serrano (Arenas de San Pedro, 1888-Sevilla, 1975) se inició en la fotografía en Madrid hacia 1904. Alumno de Alfonso, de él recibió tan correctas enseñanzas que no sólo los diarios *El Liberal* y *Heraldo* le publicaron sus primeras obras, sino que Campúa le encargó otras para *Nuevo Mundo* y Prensa Gráfica. En 1910 destacó incluso como operador cinematográfico en tomas de corridas de toros y, en 1915, prestaba ya servicios en *El Día*. Según datos familiares, su residencia en Sevilla surge por presiones del torero José Gómez Ortega, *Joselito*, al contratarle de fotógrafo personal. Así, se instala en la capital andaluza y emprende una tarea profesional para los semanarios *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*, de Madrid, e igualmente en los diarios hispalenses *El Noticiero Sevillano*, *El Liberal* y *La Unión*. Simultáneamente, reclamaron sus instantáneas los madrileños *El Sol* e *Informaciones* y las revistas *Blanco y Negro*, *Tribuna* y *Cosmópolis*. En 1927 se le premió en el Concurso Internacional de Fotografía de Córdoba y, en 1929, obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición Iberoamericana de Sevilla por la cobertura fotográfica que hizo de la muestra. Famoso, ese año de 1929 comenzó

a recibir encargos del recién fundado ABC sevillano, al que dedicó su entrega vocacional en adelante, con misiones entre las que se inserta la de desplazarse con la vanguardia de las tropas del general Varela en su avance hacia Madrid en 1936, por la que se le condecoró con la Cruz de Campaña. La Diputación de Avila –su tierra natal– le concedió su Primer Premio de Fotografía en 1959 y, en 1963, quedó distinguido con la Medalla de Oro al Mérito de la Información. Por último, junto a sus hijos Francisco, Manuel y Juan José, apadrinó la dinastía de periodistas gráficos que prosigue en nuestros días su nieto Juan Manuel, en ABC de Sevilla.

A su vez, Angel Gómez Beades, «Gelán» (Madrid, 1902-Sevilla, 1983), llega a la fotografía protegido por su hermanastro Juan José Serrano. Discípulo de éste, se dio a conocer en *El Día*, aunque su primer empleo fijo consta en Hispania Films, empresa de noticieros cinematográficos. Luego, en Sevilla, atendió las peticiones de los semanarios madrileños *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*, a la par que las del diario *El Noticiero Sevillano*. En 1933 ingresó en la plantilla de *La Unión*, a la que pertenecería hasta su disolución en 1939. En concreto, fue el director de este rotativo, Domingo Tejera, quien le impuso firmar con el nombre de «Gelán» (Angel al revés), con el que trabajó en *El Correo de Andalucía* desde el fin de la guerra civil hasta su jubilación en 1973. Socio de Honor de la Agrupación Nacional de Informadores Gráficos, su capacidad la demostró también en ABC, *Arriba* y *Ya*, al igual que en la agencia Europa Press y en los semanarios *¡Oiga!* (Sevilla), *Hoja del Lunes* (Sevilla), *Semana*, *Triunfo* y *¡Hola!* Culminó su carrera con el homenaje inherente a la concesión de la Medalla al Mérito en el Trabajo, por sus cincuenta años de periodismo gráfico.

A la par, Cecilio Sánchez del Pando (Huelva, 1889-Sevilla, 1950) destaca ya en *El Liberal* de Sevilla en 1915, en el que desarrolló prácticamente toda su actividad hasta 1936, intercalando colaboraciones esporádicas en *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*. Tras la guerra civil, firmó en los diarios *FE* y *Sevilla*, y ocupó cargos en la directiva de la Asociación de la Prensa hispalense. Las necrológicas publicadas cuando su fallecimiento le calificaban de «reportero sagaz,

laborioso y sumamente activo, [que] recogió todas las palpitaciones de la vida de la ciudad en los últimos cincuenta años, constituyendo su archivo un documento interesantísimo para la historia de Sevilla». A su influjo se debe que Serafín Sánchez Rengel (Huelva, 1918-Sevilla, 1991), «Serafín», su sobrino, ejerciera en los diarios *Sevilla* y *Sur/Oeste*, así como en *Hoja del Lunes* y, ocasionalmente, en *ABC* y las agencias Efe y Pyresa.

Finalmente, la personalidad de Rafael Cubiles López (Sevilla, 1917) no se distancia de la de los anteriores. Formado en la profesión por su hermano Antonio, el periodista Manuel Benítez Salvatierra (<<César del Arco>) descubrió sus aptitudes y su obra la distribuyó, hasta 1982, entre el semanario *¡Oiga!* y los diarios *El Correo de Andalucía*, *Pueblo* (en la edición andaluza) y *ABC*, así como en la agencia Europa Press. Tampoco la de Francisco Macías Iglesias (Sevilla, 1954), el más joven de todos, cuyas fotos anotan los actos oficiales de la corporación municipal sevillana a partir de 1983, publicadas en los diarios y revistas.

Tras esto, hay que indicar que la concentración de ese voluminoso depósito documental, relativo en su mayoría a la historia fotográfico-periodística de la Sevilla del siglo XX, se interpretó, de entrada, como algo sin precedentes en España. Otra cosa fueron los agudos problemas que originó en la Hemeroteca, centro responsable de custodiarlo y de prepararlo para su manejo público. El primer lote de fotos –el de los Serrano– ofrecía un panorama lamentable: en pésimo estado de conservación, sucio y bajo cuerpos erosivos, en desorden y casi sin descriptores de contenidos o datos cronológicos. No era posible siquiera cuantificarlo. El resto, en situación parecida. Sus carencias les privaba incluso de cualquier inmediata función satisfactoria. La recuperación exigía, pues, un esfuerzo ímprobo y superar graves obstáculos. Por ello, y desde las limitadas posibilidades de la Hemeroteca, resultó ineludible acudir a un procedimiento que les garantizase el seguro rescate en beneficio de la investigación histórica. Es lo que explica que, con amplitud de miras y en gesto ejemplar de mecenazgo, el 11 de mayo de 1989 el Ayuntamiento de Sevilla –a la sazón presidido por D. Manuel del Valle Arévalo–, la Fundación Sevillana de Electricidad, la Fundación

El Monte y el diario *ABe* firmaran un convenio para patrocinar la inventarización, restauración, catalogación y puesta a disposición pública, en un plazo de tres años y medio, del llamado ya, con mayúsculas, Archivo Fotográfico de Serrano. Un acuerdo rubricado el 23 de marzo de 1992 por el Ayuntamiento, la Fundación El Monte, la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y la Fundación Sevillana de Electricidad en cuanto a un proyecto idéntico con el de «Gelán» (de dos años y medio de duración); y el 12 de septiembre de 1996 por el Ayuntamiento, la Fundación El Monte y la Fundación Cruzcampo para, preferentemente, atender los de «Serafín» y Rafael Cubiles.

Estos pactos y las inversiones del Ayuntamiento en el de Sánchez del Pando marcan las pautas de lo que se ha llevado a cabo en la Hemeroteca hispalense desde 1989 en sendas operaciones técnico-documentalistas e historiográficas, con trabajos no exentos de amplias dosis de aprendizaje metodológico. Por su interés, las resumo⁸.

Definidas las metas, la primera operación, conceptuada de «aventura» en su génesis y con el Archivo de Serrano como campo experimental, ensambla, en fases, cinco procesos paralelos y consecutivos, ejecutados por rigurosos equipos de fotógrafos y documentalistas. A saber:

A) Por de pronto, el de la clasificación de los negativos por formatos y soportes, en la voluntad de conseguir un orden mínimo, previo al lógico inventario. Así, se computó un fondo imponente, con imágenes desde 1915 e incluso de fechas más antiguas (1900-1905)⁹. Al día, cerrado en tres de los seis archivos, arroja este balance:

⁸ Concluida la vigencia de los Convenios suscritos para los Archivos de Serrano y «Gelán» los equipos responsables de ejecutar lo acordado elaboraron, en mayo de 1993 y abril de 1995, sendas Memorias de su labor. De ellas y de las anuales de la Hemeroteca extraigo los datos aquí resumidos.

⁹ Determinados documentos demuestran que Juan José Serrano reprodujo negativos de otros fotógrafos de la Sevilla de su primera época: quizá de Juan Barrera, Emilio Beauchy, Angel Olmedo, Eduardo Rodríguez Dubois, Tomás Sanz, etcétera.

Archivo de Serrano:

Placas de vidrio	.	15.801	unidades
Nitrato de celulosa	.	5.229	
Acetato de celulosa	.	<u>91.213</u>	"
Total.....		112.243	"

Archivo de «Gelán»:

Nitrato de celulosa	.	10.111	unidades
Acetato de celulosa	.	<u>132.028</u>	
Total	.	142.139	

Archivo de Sánchez del Pando:

Placas de vidrio	.	6.337	unidades
------------------	---	-------	----------

En suma, en este proceso se han cuantificado 260.719 negativos, de los 450.000 que se calculan para todo el conjunto. Pero hubo que hacer algo más: aplicar exquisita pericia en la separación de los en soporte de acetato de los en nitrato, por ser éstos altamente inflamables y confundibles con los de acetato. Detectados 10.340 de tales características a través de la «prueba llama», se les reserva en recipientes diseñados de manera expresa.

B) En segundo lugar, el de la agrupación de los negativos en grandes bloques temáticos con el propósito de obtener un índice provisional estructurado cronológicamente. Una ardua tarea documentalista, en razón a lo difícil de identificar las imágenes en desorden, cuyo resultado depara la fijación de 35 temas fraccionados en 212 subtemas. Por ejemplo: tema «República»; subtemas: proclamación, agitación social, elecciones, mítines, reforma agraria, sublevación de Sanjurjo, Casas Viejas, etc.; tema: «Vida cultural»; subtemas: Academias, Ateneo, danza y baile, conciertos, museos, teatro, cine, conferencias, exposiciones, etc. Piénsese que cubrir lo previsto reclamó un conocimiento minucioso de la historia de Sevilla en el siglo XX y de los sucesos noticiables difundidos desde la parcela periodística abarcada desde la capital de Andalucía. Es

lo que justifica la existencia de subtemas como los alusivos a Alfonso XIII o a Casas Viejas (1933), a los avances de las tropas nacionalistas hacia Madrid (1936) o a la toma de Málaga (1937), a las visitas de Franco a la provincia o a reportajes sobre Huelva.

C) En combinación con lo dicho, el tercer proceso: el de la restauración de los negativos dañados y el de la protección de todo el fondo. En abandono por décadas, era urgente neutralizar y corregir el desprendimiento y la corrosión de las emulsiones, efectos de la sulfuración incontrolada, de la contaminación por hongos y de la pésima conservación. Con la ayuda de especialistas (entre ellos Miguel Angel Yáñez Polo) y probando fórmulas químicas y físicas no siempre eficaces, lo conseguido equivale a la recuperación de ciertos velos dicroicos mediante sutiles manipulaciones, el duplicado en celuloide de los originales de vidrio con más daños, la limpieza general de los documentos, su envasado en sobres y fundas químicamente estables (de PH 7 y de poliéster para el nitrato) y su ubicación en armarios y archivadores bajo temperatura y humedad adecuadas (20 grados y 60 por 100). Este proceso culmina con el registro a cada unidad de los tres arhivos mencionados —Serrano, «Gelán» y Sánchez del Pando— de su clave o signatura, según el índice temático.

D) El cuarto proceso decanta dos tareas vertebradas: la fotográfica, en el positivado de negativos -**contactos**- del mismo soporte y formato por bloques temáticos, con prioridad por las placas de vidrio, y la documentalista, catalogando lo visualizado por aquéllos conforme a unas fichas con varios epígrafes. Éstas responden a la comprensión de que el patrimonio periodístico de la Hemeroteca cuenta con los diarios y semanarios donde publicaron los titulares de los archivos. Lo ridículo hubiera sido prescindir de esas fuentes cuando pormenorizan el contenido de las fotos (fecha, lugar, personajes, acontecimiento, encuadre periodístico, etc.) y alumbran los extremos de la serie completa que el reportero tomó en cada instante. En fin, 10.926 fotogramas positivados (2.614 de Serrano y 8.312 de «Gelán») y unas fichas en paridad entre soportes -**placas de cristal y nitrato/acetato de celulosa**- y el registro documental, fun-

cionales, bastante completas e ilustrativas de la imágenes fotografiadas ¹⁰.

E) El quinto proceso ha sido el de la informatización del fondo. No se recogía en los convenios suscritos en 1989 y 1992, aunque causas de peso lo aconsejaron: la sincronía de la labor de fotógrafos y documentalistas; eludir los riesgos y la lentitud de la manipulación de los negativos en el laboratorio; la obtención con rapidez de copias de seguridad; las ventajas de una base de datos eficiente para el archivado de imágenes y la recuperación interactiva de la información de las fichas documentales. En semanas, estimuló un cambio radical en la metodología seguida hasta 1991, al empezar a trabajarse con un equipo informático de alta precisión, dispuesto sobre tres actividades: la digitalización de los negativos en disco óptico mediante toma de vídeo; la inversión de las imágenes de negativo a positivo en pantalla y en el disco óptico, y la incorporación de las imágenes al texto de las fichas' de catalogación. Y no sólo esto. Esa reconversión —el relevo de los sistemas «artesanales» por los informáticos— ha mejorado aún más entre 1994 y 1996 con el empleo de dos aparatos Fotovix, que permiten visionar nítidamente los fotogramas en positivo y en negativo (sobre todo, los de pequeño formato) en un monitor; su ampliación a gran tamaño merced a un *zoom* incorporado; su grabación automática en cinta de vídeo a través de un magnetoscopio, y su consolidación y archivado una vez digitalizados. En otras palabras, con este proceso se asegura el reproducir las imágenes en soportes informáticos o en vídeo, con la consiguiente salvaguarda para los originales de los archivos, y la libertad de los documentalistas de la servidumbre del laboratorio.

Esto es lo que, con ilusión, se ha venido haciendo en la Hemeroteca Municipal de Sevilla desde 1989 en una primera gran operación. Naturalmente, con unidades fotográficas en número alrededor de 450.000, aún queda allí una vasta tarea por realizar. El convenio firmado el 12 de septiembre de 1996 patrocina la apertura de los archivos de «Serafín» y Rafael Cubiles. La metodología, de creación

¹⁰ Vid. Apéndices 1 (ficha para placas de cristal del Archivo de SetTallo) II (ficha para acetatos/nitratos de celulosa, 135 mm, del Archivo de «Gelán»).

propia, parece acotada y la renta de los trabajos futuros se verá a corto plazo.

Como puede imaginarse, lo que subyace en los cmco procesos contemplados lo respalda la noción del valor de la fotografía de prensa en su calidad de fuente histórica. Y tanto es así que, en respuesta a este criterio y al dictado de historiadores, los documentos de los archivos de Serrano, «Gelán» y Sánchez del Pando han servido ya en Sevilla para varias aportaciones historiográficas según iniciativas de distinto género, que exhiben el interés por adentrarse y explorar ese camino. Heterogéneas, se distribuirían en tres radios de acción.

Uno lo han marcado las fotos demandadas por medios de comunicación o empresas e instituciones en orden a atender cortesías o programas editoriales (*ABC*, TVE, Canal Sur TV, Cibeles Films, Canal 2 de RTVE belga, PC-29, *El Correo de Andalucía*, Ayuntamiento de Sevilla, Ejército del Aire, Embajada de Jordania, Ministerio de Cultura, Fundación El Monte, Museo Militar, Fundación Sevillana de Electricidad, Junta de Andalucía, Comisaría General de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, Abengoa, Renfe, Iberia, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Comisiones Obreras, Fundación Pedro Muñoz Seca, Sabitel Productions, etc.)¹¹ Otro responde a la veintena larga de libros -obras de Historia básicamente-, cuyas ilustraciones reproducen algunas fotografías¹². Y el tercero lo integran las exposiciones en las que se desvelaron parte de estos fondos (*Las mujeres en la guerra civil, 1989*;

¹¹ Sirvan de ejemplos el *dossier* requerido por la Comisaría General de Exposición Universal de 1992 sobre los pabellones de la Exposición Iberoamericana de 1929 y la colaboración en los programas «Retratos» y «Memoria fiel» de Canal Sur TV. De las encauzadas por el Ayuntamiento de Sevilla destacan los álbumes históricos confeccionados para SS. MM. Isabel II de Inglaterra, Hassan II de Marruecos y Hussein de Jordania, así como para S. A. R. la Condesa de Barcelona.

¹² Entre otros, VV. AA., *Sevilla en el siglo XX, 1868-1950*, 2 vols., Sevilla, 1990; DURÁN, Manuel, y SÁNCHEZ, Juan Manuel, *Historia de la fotografía taurina*, 2 vols., Madrid, 1991; VV. AA., *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1992; VV. AA., *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y patrimonio*, Sevilla, 1992; SALAS, Nicolás, *Sevilla fue la clave, 1936*, Sevilla, 1993; LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Las Fuentes de la Memoria. II y III* (ya citadas en nota 3), y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ M. Angeles, *Los orígenes del socialismo en Sevilla*, Sevilla, 1996.

Fuentes de la Memoria /I. *Fotografaja y Sociedad en España, 1900-1939*, 1992; *El Monte y Sevilla. 150 años*, 1992; *Compañía Sevillana de Electricidad. Cien años de historia*, 1994; *Sevilla, imágenes de un siglo*, 1995; *La Feria de Sevilla. Testimonios de su historia*, 1996)¹³.

De estas iniciativas, quiero hacer hincapié en tres porque atestiguan el esquema metodológico utilizado con las fotografías de esos archivos en lealtad a la Historia: los libros *Alfonso XI/I y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929* y *Sevilla y su Semana Santa*, y la exposición *Sevilla, imágenes de un siglo*. Bajo la norma de huir de lo «pintoresco» o «anecdótico» y no caer en la trampa de publicar simples «situaciones curiosas» del siglo xx hispalense, encarnan quizá lo más elocuente de un trabajo de gran envergadura.

En efecto, el primer libro se concibió desde la voluntad de examinar cómo las informaciones de la prensa hispalense siguieron la conexión habida entre Alfonso XIII y la Sevilla de aquel certamen, desde 1909 a 1930. Amparado en una firme investigación sobre lo noticiable que fue el monarca en sus treinta y dos visitas a la capital anzaluz, se hizo de acuerdo con un diseño convencional, seccionando el texto de las fotografías -267- en dos compartimentos diferentes y con explicaciones muy escuetas para las imágenes¹⁴. El segundo nació del deseo de insistir en la línea metodológica del anterior y corregirla en sus defectos y mejorarla. Auspiciado por un intento de analizar la evolución el paisaje urbano de Sevilla entre 1920 y 1975, las fotos demostraron, sin embargo, lo imposible de satisfacer esa expectativa. El paisaje urbano de la ciudad rara vez había sido «noticia» y, por tanto, apenas si poseía entidad en los archivos como para cubrir el fin perseguido. Pero se observó que la Semana Santa, al movilizar hermandades y vecindario en las calles año tras año, y ser captada asiduamente por los reporteros, sí deparaba el pretexto ideal en cuanto a lograrlo. Por ello, hubo de sustituirse el planteamiento inicial por otro, conforme a tres estudios simultáneos, constitutivos, al cabo, de uno

¹³ Lógicamente, en los Catálogos de esas exposiciones figuran las fotos facilitadas.

¹⁴ BRAOJOS GARRIDO, Alfonso, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Sevilla, 1992.

solo: el de los cambios dentro de la Semana Santa sevillana a lo largo de ese período; el del paisaje urbano recogido en las perspectivas fotográficas, y el de las conductas sociales expresadas por las instantáneas elegidas. Este libro exigió la selección de 120 fotos muy precisas, una prolija investigación en fuentes bibliográficas y periodísticas –*las Guías de Sevilla y su Provincia* de los Gómez Zarzuela resultaron fundamentales¹⁵, la redacción de un texto en consonancia directa con el discurso emitido por el material fotográfico y unos pies de foto profusos y equilibrados¹⁶. Por tanto, dos ensayos metodológicos desde el ánimo de alentar la memoria histórica y proponer un marco de reflexión acerca de sendas lecciones de Historia.

La exposición *Sevilla, imágenes de un siglo* vino a ser la rúbrica de la validez de la fórmula experimentada en el caso anterior. Y tanto por su traza externa como por los anclajes historiográficos de su Catálogo. Convenida por sus patrocinadores a modo de muestra pública de lo practicado en la Hemeroteca Municipal con los archivos de Serrano, «Gelán» y Sánchez del Pando, sintetizó en 230 unidades fotográficas los aspectos más relevantes del curso de la capital andaluza entre 1916 y 1976, según paneles divididos en cinco grandes epígrafes: «Los años veinte», «La República», «La era de Queipo», «El franquismo» y «La Monarquía». El paisaje urbano, la tipología humana, el pulso económico, los acontecimientos políticos, las tradiciones populares, los espectáculos, visitas de personalidades, la vida festiva, sucesos de eco local, episodios insólitos, etc., engarzados, reflejaron una expresiva síntesis de cómo se desenvolvió Sevilla, en su condición de colectivo «contemporáneo» y ciudad de rango en el país, en el tramo comprendido de la época de Alfonso XIII y a la proclamación de D. Juan Carlos I. Sin dispersión, en los ocho artículos y en los pies de foto de su Catálogo se repitió la clave metodológica ya apuntada, en el afán de que el binomio textos-ilustraciones indujera, en relatos breves, el hilo conductor de la

¹⁵ Me refiero a la colección que se inicia en 1865 y finaliza en la década de 1940.

¹⁶ GÓMEZ LARA, Manuel, y JIMÉNEZ BARRIENTOS, Jorge, *Sevilla y su Semana Santa*, Sevilla, 1995. Este libro constituye el número 1 de la colección *Memoria de un siglo*. Patrocinado por la Fundación editora, se publicó resumido como extraordinario de ABE en marzo de 1993. Una de sus fotos con el correspondiente pie, en Apéndice 111.

historia de Sevilla en el siglo xx. Una exposición y un Catálogo que, por la filosofía que los inspiró y por lo insigne de los reporteros autores de las fotos, se presentaron en *Homenaje al periodismo gráfico* 17.

He aquí, pues, tres pruebas de la inquietud pronunciada en Sevilla desde la conceptualización de la fotografía de prensa como fuente histórica. Eso sí, en la metodología aludida se han tenido en cuenta elementos indispensables a la hora de trabajar historiográficamente con este material: los diversos planos de la serie en la que el fotógrafo captó las secuencias de lo ocurrido, lo que luego publicó o no el medio para el que las hizo y el interés o consideración que merece hoy el suceso captado en su día. Porque si el periodismo gráfico supuso para la sociedad «la entrada de lleno en el acontecimiento, visto como algo directo e inmediato», en Sevilla se ha pretendido ajustar ese logro a las demandas intelectuales y culturales del presente y expedir una fidedigna aproximación a la imagen «objetiva», «más activa» y hasta «más comprometida» tomada por los reporteros: aquellas que incitaron tiempo atrás y consiguen que quienes las visualizan ahora se reconozcan e impliquen personalmente en unos hechos capaces de ser contemplados y enjuiciados de cerca, de lejos, en la distancia de los años y hasta desde dentro 18.

En conclusión, entiéndanse las experiencias sevillanas en el sentido de un exhorto a la consideración de la fotografía periodística como fuente de inexcusable valor para la Historia en la parcela del siglo xx. Con el espíritu de prospección que deben ofrecer quienes se dedican a esta ciencia, ha de admitirse, como bien sostiene Carlos

17 Celebrada en la primavera de 1995, los organizadores de esta exposición fueron el Ayuntamiento de Sevilla, la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, ABe, la Fundación Sevillana de Electricidad y la Fundación El Monte. La edición del Catálogo corrió a cargo del Ayuntamiento, ABe, la Fundación Sevillana de Electricidad y la Fundación El Monte. La muestra la visitaron 41.282 personas (1.200 de media diaria) y los 4.000 ejemplares de su Catálogo se hallan agotados. En él incluí el texto *La sección fotográfica de la Hemeroteca Municipal de Sevilla. El valor de sus fuentes documentales*. Una de sus fotos, con el correspondiente pie, en Apéndice IV. Bajo el mismo esquema y con la participación también de la Fundación Cruzcampo, se planteó, en 1996, la muestra *La Feria de Sevilla. Testimonios de su historia*, cuyo Catálogo reproduce fielmente lo asumido para el caso anterior.

¹⁸ SERRANO, Carlos, «El pueblo en armas: Robert Capa y la guerra de España», en *Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*, Madrid, 1990, p. 20.

Serrano, que, por factores técnicos y periodísticos, de la prensa gráfica y del foto-reportaje brotó «una representación infinitamente menos estática de las que se venían publicando hasta entonces y, por tanto, de una mayor carga emotiva». Se trataba, en el panorama de la comunicación social, «de otra cosa» -afirma-: de mostrar, al compás de la historia inmediata, «un protagonismo diario, carente de engrandecimiento épico, en el que los propios actores pudiesen ser identificados con sus posibles espectadores»¹⁹. Una «cosa» regida por el criterio de la veracidad, aunque, a veces, peque de prosaica; un producto, que, frente a los grandes tiempos, refleja el instante; que corta el tiempo, el espacio y el movimiento en un eje de coordenadas dirigido a la cultura de la masa social. Claro está que la mirada tiene la obligación de ordenar las imágenes que le destina la fotografía de prensa. Pero es al historiador al que le compete la interpretación intelectual de las informaciones recogidas en esas imágenes, enmarcarlas en su haz de relaciones comunicativo-periodísticas, reflexionar sobre ellas en diálogo metodológico y extraerle partido en aras del discurso histórico.

El tema lo abordé ya en octubre de 1993, en las Segundas Jornadas Archivísticas desarrolladas bajo el título «La fotografía como fuente de información»²⁰, y en la Universidad Carlos III en febrero y junio de 1995, dentro del seminario «Historia y Fotografía»²¹. También, en las VI Jornadas de Comunicación, Historia y Sociedad celebradas en la Universidad de Sevilla en enero de 1996. En ese último encuentro repetí la sentencia de la periodista Clara Guzmán acerca de que la «grandeza del periodismo gráfico» se eleva sobre «la locuacidad de una imagen»²² y este otro muy certero aserto de un especialista en el documento visual, Carlos Colón: «Si la pintura, como

¹⁹ SERRANO, Carlos, «El pueblo...», *op. cit.*

²⁰ Sus Actas las ha editado la Diputación Provincial, Huelva, 1995. En ellas consta la ponencia que allí defendí: *Metodología para el tratamiento de la documentación fotográfico-periodística como instrumento de la Historia. La experiencia sevillana* (pp. 141-150).

²¹ BRAJOS GARRIDO, Alfonso, «Historia, fotografía y prensa», en *ABe* de Sevilla, 5 de marzo de 1995, p. 82; Y «La Hemeroteca de Sevilla y la Carlos III», en *ABe* de Sevilla, 6 de agosto de 1995, p. 68.

²² GUZMÁN, Clara, «Periodismo gráfico», en *ABe* de Sevilla, 26 de marzo de 1995, p.72.

transmisión de la experiencia de lo humano, sitúa la representación en el presente eterno de la experiencia de la obra de arte y por ello es siempre una metáfora, la fotografía –sobre todo la informativa, la no manipulada– transmite la agobiante realidad del aparecer de las cosas privadas de cualquier dimensión simbólica»²³. El móvil de la decisión lo emplacé en el mensaje que he pretendido distinguir en estos párrafos, desde las contribuciones sevillanas a la Historia: que la fotografía de prensa ha de entenderse como *objeto* de análisis por la Historia y que, en su inmensa instrucción de *texto social*, nada impide que se le asimile a las demás «fuentes» históricas tradicionalmente usadas respecto a la comprensión del siglo XX 24.

y cierro esta disquisición apostrofando que, en la actualidad, cuando la Unión Europea acomete la defensa de su patrimonio audiovisual a través de los programas Media 2 y Lumiere, y la UNESCO se entrega a mantener viva la memoria histórica del mundo²⁵, no está de más recordar que en España se cae en la contradicción de abandonar en el olvido el archivo fotográfico del diario *Patria* de Granada²⁶ mientras se admiran y aplauden las obras de fotógrafos de prensa como James Nachtwey, Luc Lahaye, Gervasio Sánchez, Corinne Dufka, Javier Bauluz, Gilles Peress, Santiago Lyon, Henri Cartier-Bresson o los hombres de la Agencia Magnum²⁷. Desde ese dislate, remito a lo que el periodista José Laguillo publicó en la edición sevillana el *El Liberal* el 30 de junio de 1924: «Aquellos que quieran escribir una historia de los tiempos contemporáneos sin tener en cuenta, [día] por día, el papel de la Prensa, correrán el riesgo de no observar del mundo más que una visión truncada, ilusoria, de la realidad.»

²³ COLÓN, Carlos, «El mejor de los tiempos», en *El País*, edición Andalucía, 13 de marzo de 1995, p. 2.

²⁴ RIEGO, Bernardo, *op. cil.*, pp. 28 Yss.

²⁵ SAMANIEGO, Francisco, «El patrimonio audiovisual se pone en marcha», y FERNÁNDEZ SANTOS, A., «Mantener viva la memoria del mundo», en *El País*, 9 de julio de 1985, p. 32.

²⁶ NAVARRO, Justo, «Las fotos», en *El País*, edición Andalucía, 23 de abril de 1995, p. 2.

²⁷ Vid. *El País*, 20 de junio de 1993, p. 28. También, la edición dominical de ese diario de 25 de junio de 1995. Clara Guzmán, en el artículo citado en la nota 22, subraya el mérito de los actuales fotógrafos de prensa sevillanos (Esquivias, Díaz Japón, Sanvicente, Nieves Sanz, Ruesga Bono, etc.).

APÉNDICE I

ARCHIVO FOTOGRAFICO SERRANO		HEMEROTECA MUNICIPAL	
Tema _____	Fecha <u>21.04.1936</u>	Clave _____	
Subtema <u>Martínez Barrio</u>	Localidad _____		
Descripción <u>(El presidente del Gobierno Martínez Barrio, en un carruaje con el alcalde Horacio Hermoso, tras su llegada a Plaza de Armas.</u>			
Descriptores <u>MARTÍNEZ BARRIO HORACIO HERMOSO CARRUAJE PLAZA ARMAS</u>			
Prensa <u>ABE 24-4-1936</u>			
Fuentes <u>LA UNION 21 4-1936</u>			
FOTO  Formato <u>9x12</u> Soporte <u>Vidrio</u> Foco <u>Si</u>			
OBSERVACIONES El presidente de la República, Martínez Barrio, llegó a Sevilla acompañado del presidente de la Generalidad de Cataluña, Lluís Companys. A su llegada, el jefe del Gobierno se dirigió al Ayuntamiento e <u>en unión con el</u> de Sevilla, Horacio Hermoso Araujo. El presidente de la Diputación Provincial, Puellas de los <u>acompañaba a</u> Companys y a Martí Esteve (consejero de Hacienda de la Generalidad) en otro lado.			

Ficha de documentación empleada en la Hemeroteca Municipal de Sevilla para las fotos en soporte de cristal (9x12). En este caso del Archivo de Serrallo

APÉNDICE 11

HEMEROTECA MUNICIPAL
ARCHIVO FOTOGRAFICO "GELAN"



TEMA PERSONALIDADES		FECHA 7 JUNIO 1948		CLAVE PE.-EI48-6-7/1
SUBTEMA EXTRANJERAS				
LOCALIDAD SEVILLA				
DESCRIPCION VISITA SEVILLA DE DOCTOR ALEXANDER FLEMING				
DESCRIPTORES HOSPITAL CARIDAD SALON COLON TRIAS DE BES FELIPE GARCIA PESQUERA MARTINEZ JORDAN PIÑAR MIURA				
PRENSA EL CORREO DE ANDALUCIA, 8 DE JUNIO DE 1948, PAGS. 1 Y 2				
FUENTES EL CORREO DE ANDALUCIA, 6 DE JUNIO DE 1948, PAGS. 1 Y 8; EL CORREO DE ANDALUCIA, 11 DE JUNIO DE 1948, FAGS. 1 Y 8.				
SOPORTE	NITRATO			
Nº de FOTOGRAMAS	22			
OBSERVACIONES				
Tras su llegada al aeropuerto de San Pablo. Fleming y su esposa visitan la Catedral, el hospital de la Santa Caridad y el parque de M^a Luisa. En el Ayuntamiento se celebró una recepción oficial. Por la noche visitó el barrio de Santa Cruz.				



Ficha de documentación empleada en la Hemeroteca Municipal de Sevilla para las fotos en soporte de acetato () nitrato (135 mm). En este caso del Archivo de «Gelán»

APÉNDICE III



Foto de las incluidas en el libro *Memoria de un siglo. Sevilla y su Semana Santa* (pág. 50-51). El pie dice así: «El paso del Cristo de la Salud, de la Hermandad de San Bernardo, por la calle “ancha” de ese barrio dirigiéndose al puente que habría de conducirlo a la Puerta de la Carne. La instantánea está tomada entre 1925 -cuando estrenó la canastilla y las túnicas que pueden apreciarse- y 1927, ya que ese año fue el último en el que María Magdalena figuró en dicho paso. En las aceras, los comercios de José Sánchez Barroso, Alfredo Conde de Leiva y Rafael Maltínez (bebidas y comestibles); la taberna de Baldomero Díaz, la barbería de Francisco Górniz y el consultorio del doctor Talegón. Al fondo, las Escuelas Nacionales (foto Serrano).» El ambiente popular y modesto del caserío y de las gentes del barrio no ofrecen duda

APÉNDICE IV



Foto de las incluidas en la exposición *Sevilla, imágenes de un siglo*, En el Catálogo de dicha muestra se insertó (pág. 153) con el siguiente pie: «Confusos aún en muchos los principios de la democracia republicana (sufragio universal, sistema parlamentario, imperio de la ley, garantía de derechos civiles y sociales), el 1º de mayo [1931] -Día del Trabajo- lo dedicaron la CNT, el PCE y la UCT a expresar en masivos mítines sus diferencias ideológicas y de programa. En concreto, el del PCE culminó en la Plaza Nueva, donde sus líderes (Ramón Mazón, Manuel Adame y Carlos Núñez) arengaron a sus seguidores con ataques a la República "socialfascista" y "anarcofascista" por su carácter "burgués" y "contrarrevolucionario". Este plano objetiva aquella concentración (foto Serrano)»

La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica

Bernardo Riego

1. Una tradición editorial desarrollada en el propio entorno fotográfico

La Fotografía, su pasado histórico y las imágenes que desde su nacimiento en 1839 han ido creando diferentes autores se han movido a lo largo del tiempo en una curiosa paradoja; por un lado, la Historia académica ha ignorado la existencia del fenómeno fotográfico, aunque en muchas ocasiones ha utilizado sus imágenes como meras ilustraciones a los textos, pero sin que apenas se hayan hecho esfuerzos en la integración de las mismas como fuentes de conocimiento histórico. Por su parte, el propio entorno fotográfico ha generado una extensa producción bibliográfica que no se ha limitado a la publicación de libros técnicos, sino que ha abarcado múltiples facetas. A principios de este siglo editoriales especializadas en fotografía, como la francesa Paul Montel, tenían en su catálogo editorial títulos referidos a toma de vistas y técnicas de laboratorio, pero también ofrecían libros sobre Fotografía y Derecho, documentación a través de la Fotografía y, por supuesto, obras que narraban la Historia de la Fotografía.

Por tanto, el llamativo fenómeno actual en el que se aprecia una enorme producción de libros fotográficos que tienen relaciones más o menos cercanas con el Arte, la Filosofía, la Historia o la Comunicación ancla sus raíces en una larga tradición de autosu-

ficiencia del propio mundo de la Fotografía, y no deja de ser un reflejo más de la propia difusión de la tecnología fotográfica que supo desde los primeros tiempos adaptarse y dar respuestas a muchas necesidades y en muy diversos campos.

Este artículo se va a centrar en analizar la denominada «Historia de la Fotografía», sus rasgos esenciales y sus relaciones con la Historia. Analizaremos las características de la producción historiográfica desarrollada en España a partir de la década de los años ochenta, momento en el que, con mecanismos similares a los acaecidos en otros países con anterioridad, se acomete la recuperación del pasado fotográfico nacional. Describiremos algunos de los debates que en los últimos tiempos se han suscitado internacionalmente respecto al modelo historiográfico dominante en Fotografía, y por último, esbozaremos algunas propuestas de estudio de la Fotografía como una tecnología que debe ser tenida en cuenta por la historia contemporánea, y la necesidad de integrar las imágenes fotográficas como una fuente de conocimiento histórico, que por sus características precisa de métodos de análisis específicos y diferenciados a los de las fuentes escritas tradicionalmente utilizados ¹.

2. Etapas en la construcción de la «Historia de la Fotografía»

El primer libro sobre fotografía apareció en agosto de 1839 en París y su autor fue Louis Jacques Mandé Daguerre, inventor del primer proceso técnico para la producción de imágenes fotográficas en metal. Daguerre presentó su obra como si se tratase de un libro histórico ². Fue en todo caso una utilización espuria para convencer

¹ Algunos aspectos que complementan este texto han sido ya publicados con anterioridad, véase RIEGO, Bernardo, «De la "Fotohistoria" a la Historia con la Fotografía», en *Fotografía y métodos históricos*, 1994, pp. 11-37. Sobre el uso de la Fotografía y sus imágenes en la Historia: RIEGO, Bernardo, «La Mirada Fotográfica en el Tiempo: una propuesta para su interpretación histórica», en *Las edades de la mirada*, DÍAZ BARRADO, Mario P. (ed.), Universidad de Extremadura, 1996, pp. 215-236.

² El libro se tituló *Historique et description des procedes du daguerréotype...* La primera edición apareció en París el 20 de agosto de 1839 y era a la vez

a sus contemporáneos de que los avances del *daguerrotipo* eran muy superiores y no tenían relación con los trabajos de su socio y predecesor Nicephore Niepce. En los años siguientes a la invención de la Fotografía se publicaron muchos artículos y algunos libros que tuvieron como objetivo definir el papel de algunos de los actores que intervinieron tanto en Francia como en Inglaterra en los orígenes de la invención. En unos casos se trataba de ponderar la importancia de Niepce ³, y en el caso británico, los artículos históricos que se publicaron resaltaban el papel de William Henry Fox Talbot ⁴, que fue quien realmente sentó las bases de lo que ahora conocemos como «fotografía» con su sistema de impresión en dos etapas negativo y positivo. En estos mismos años, autores como Ernest Lacan ⁵, redactor jefe de la revista *La Lumiere*, contribuyeron con su libro publicado en 1856 a fijar los datos y sucesos relevantes de la «invención francesa» de la Fotografía; por la influencia cultural que Francia tenía en aquel momento en todo el mundo, este esquema obtuvo una difusión predominante frente a las visiones británicas. Esta mezcla de reivindicación histórica de los orígenes a la vez que las espe-

una especie de manual técnico. En España se hicieron tres traducciones, la primera fue publicada por Eugenio de Ochoa en Madrid a finales del mes de septiembre de este año; la segunda fue publicada en Barcelona por el introductor en España de la Medicina Legal, el Dr. Pedro Mata, apareció a finales de noviembre del mismo año, la tercera, y más importante por las mejoras técnicas que proponía, apareció en enero de 1840, y fue traducida por el introductor en España de la fisiología comparada, Joaquín Hysern y Molleras, y editada por el catedrático de Farmacia de la Universidad de Madrid Juan María Pou y Camps.

³ Fue el caso del libro publicado por el hijo de Niepce dos años después de la presentación de la invención de Daguerre en París, con objeto de reivindicar la memoria y los trabajos de su padre: NIEPCE, Isidore, *Historique de la découverte improprement nonuné daguerréotype*, París, 1841 (facsimil: París, 1987).

⁴ Por ejemplo, en los artículos aparecidos en *The Illustrated London News*: «Photography its origin, progress on present state» (31 de julio de 1852, p. 87, Y28 de agosto de 1852, p. 176).

⁵ LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques. A propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient*, París, 1856 (reimpresión facsimil: París, 1986). Su texto «Origine de la Photographie», incluido en esta obra, tendría una enorme influencia posterior, siendo la base de infinidad de artículos periodísticos e incluso de láminas de Epinal sobre la invención de la Fotografía.

ranzas que abrían las continuas innovaciones técnicas, fue superada en las últimas décadas del siglo XIX con obras como la de Josef Maria Eder que sentaron las bases de la primera *escuela* historio-gráfica que ha tenido la Fotografía.

2.1. *La técnica fotográfica y sus avances como objeto de análisis histórico: La influencia de Josef Maria Eder*

Josef Maria Eder, director de la Escuela Imperial de Fotografía de Viena, químico de formación y autor de varios libros sobre técnicas y avances fotográficos, publicó en 1890 su gigantesca *Geschichte der Photographie* ⁶. En la concepción de Eder, la Historia de la Fotografía era sobre todo una fértil consecuencia de los logros acumulados en la Física y en la Química de los que dependía su origen y desarrollo. Por este motivo en su libro se destacan los avances que tanto en el pasado se produjeron en el ámbito de la fotoquímica, de la óptica o en la cámara oscura, y cuáles fueron las aportaciones que se acumularon desde la aparición en 1839 del daguerrotipo y del sistema en dos etapas del británico Talbot. En la obra de Eder hay páginas y páginas dedicadas a diferentes logros científicos que mejoraron la técnica fotográfica, se detallan también nombres de diversos inventores, se aportan incluso fórmulas de reacciones químicas. Eder y su metodología descriptiva tuvieron una enorme influencia tanto por su propia posición y prestigio personal, como por el rigor de su obra, basada en las continuas citas a fuentes originales como, por ejemplo, las Actas de la Academia de Ciencias de París. De todos modos no debemos perder la perspectiva del enfoque enormemente descriptivo que tenía en época de Eder la historia general, por lo que su esfuerzo está plenamente integrado en el conocimiento general de su tiempo. Al año siguiente, en 1891, Louis Alphonse Davanne, miembro de la Sociedad Francesa de Foto-

⁶ Nosotros hemos manejado la versión norteamericana de esta obra de EDER, Josef Maria, *History of photography*, Nueva York, 1972. Esta traducción incluye los prefacios publicados de 1890 a 1905.

grafía, estableció tres etapas en la Historia de la Fotografía marcados por los avances técnicos ⁷. Esta periodización será retomada por la historiografía posterior y llegará ampliada hasta nuestros días.

El libro de Josef Maria Eder y los que se enmarcan en esta tradición historiográfica, como el posterior de Georges Potonniée ⁸ o el que publicó el profesor alemán Erich Stenger con motivo del centenario de la invención de la Fotografía ⁹, y en menor medida el publicado por el profesor de química de la Universidad de Kansas Robert Taft en 1938 ¹⁰ que aún está inmerso en esta tradición pero que ya anticipa los cambios que se van a producir en la historiografía; tienen en común una característica específica; la Historia de la Fotografía es una sucesión de logros y utilidades en diversos campos de la técnica y de la industria en la que no hay lugar para valorar las imágenes fotográficas que no son más que la lógica consecuencia de los avances en la investigación físico-química.

Para la escuela histórica que había abordado la Fotografía desde finales del siglo XIX, sus avances técnicos y los cambios que estos logros producían eran el objeto del análisis. Sin embargo, desde sus inicios la Fotografía había planteado un verdadero problema de percepción en los espectadores de las imágenes que esta tecnología producía. Por influencia del primer positivismo, y por la propia concepción inicial de lo que era la invención, se concebía a la Fotografía como una técnica que posibilitaba la *autorreproducción espontánea de la Naturaleza* gracias a la química, que era capaz de retener y fijar la luz en el fondo de una cámara oscura. La idea del escritor Jules Janin de que la Fotografía es «un espejo que retiene las mira-

⁷ El primer período fue el de la *placa daguerrolípica*, el segundo el del *colodión húmedo* y el tercero (y contemporáneo de Davanne) el del *gelatinobromuro de plata*, también conocido como *placa seca*. Véase "Invention et applications de la Photographie", en *Conférences publiques sur la photographie théorique et technique*, París, 1891-1900 (edición facsímil: París, 1985).

⁸ POTONNIÉE, Georges, *Histoire de la découverte de la photographie*, París, 1925.

⁹ STENGER, Erich, *The history of photography. Its relation to civilization and practice*, Nueva York, 1939 (reimpreso en Nueva York, 1979).

¹⁰ TAFT, Robert, *Photography and the american scene*, 1968 (la primera edición fue publicada en 1938).

das»¹¹ expresa plásticamente una concepción que acompañó a la naturaleza de lo fotográfico durante muchas décadas. Como consecuencia de esta concepción positivista y bajo la posterior presión del *realismo* se planteó a los científicos del siglo pasado la consecución de otra conquista paralela, el denominado «daguerrotipo sonoro». O dicho de otro modo, si la técnica había conseguido retener la luz y la imagen de la Naturaleza de modo especular, tenía que ser capaz de capturar las ondas sonoras del mismo modo. La profusión de experimentos alrededor del sonido son una extensión lógica del reto tecnológico de poder almacenar otras manifestaciones físicas del mundo real además de la luz en forma de imagen fotográfica¹².

2.2. *Imágenes y autores como elemento central del análisis histórico: La escuela «Newhall» y su contribución a la valoración cultural de la Fotografía*

Una nueva sensibilidad comienza a surgir en la década de los años treinta, y tomará cuerpo en forma editorial a fines de la década siguiente en los Estados Unidos. Si para los historiadores de la Fotografía que habían conformado la tradición decimonónica lo que se estudiaba sobre todo era la historia de una técnica, una nueva generación comienza a valorar la importancia de las imágenes y de los autores que las hicieron posibles. Unánimemente se considera que el precursor de esta nueva sensibilidad será Beaumont Newhall, quien ya en 1937 con motivo del catálogo de una exposición realizada

¹¹ JANIN, Jules, publicó un influyente artículo con sus impresiones sobre lo que significaba la nueva invención en *L'Artiste* de París el 27 de enero de 1839. Inmediatamente apareció traducido en España en la *Gaceta de Madrid* el 22 de febrero de 1839.

¹² Véase sobre «el daguerrotipo sonoro» PERRIAULT, Jacques, *Memories of l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, París, 1981. Sobre la formación de la industria del sonido pero centrado en los Estados Unidos: WELCH, Walter L., y STENZEL BURT, L. B., *From tinfoil to stereo*, 1994. En España también se diseñaron máquinas parlantes como el «Tecnefón» de Severino Pérez que se presentó en Madrid en 1865, fue apoyado por el Ministerio de Fomento y del que informó la prensa de entonces con cierta profusión.

en el Museo de Arte Moderno de Nueva York comienza a apuntar un nuevo enfoque en la historia que cristalizará definitivamente tras su contacto con las colecciones fotográficas francesas, en el libro *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, aparecido en 1949 en los Estados Unidos ¹³. Poco después, Helmut Gernsheim, un joven oficial de inteligencia de las fuerzas aéreas norteamericanas que trabajaba en la interpretación de fotografías, que ha quedado impresionado con el enfoque de Newhall, comienza a su vez a elaborar su propia visión histórica ¹⁴. Ambos autores tendrán una enorme influencia y abrirán las vías de una nueva concepción de la historia de la Fotografía. A partir de sus obras no sólo las etapas técnicas sino sobre todo los fotógrafos en tanto que autores singulares comienzan a ser valorados. Se retoma la periodización temporal basada en determinados hitos técnicos que ya había esbozado Davanne, que se convierte ahora en el referente básico para entender los tipos de imágenes y las *etapas* (la época del daguerrotipo, la etapa del colodión, la placa seca y la instantánea, etc.). A la vez se conforma todo un «panteón» de nombres de autores fotográficos con su correspondiente jerarquización. Los autores reseñados van a tener su reflejo en el mercado del coleccionismo. De este modo, y por influencia de esta concepción de la Historia, las imágenes fotográficas comienzan a valorarse como obras «artísticas», se propicia el establecimiento de diversas colecciones institucionales así como otras de carácter

¹³ El catálogo de 1937 se tituló: *Photography 1839-1937*. La versión española de su libro de 1949: *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, 1983. Beaumont NEWHALL reconoció públicamente la influencia que ejerció sobre su obra las reflexiones del historiador del arte Heinrich Schwarz, sin duda autor de una de las más inteligentes aproximaciones a la problemática que plantea la fotografía como producto visual. Una visión autobiográfica de NEWHALL: «50 ans d'histoire de la photographie», en *Les Cahiers de la Photographie*, núm. 3, París, 1981. Un resumen de su obra e influencia puede consultarse en la introducción de VAN DEREN COKE (ed.) al libro *One hundred years of photographic history. Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, 1975.

¹⁴ GERNSHEIM, Helmut y Alison, *The history of photography: From the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*, Nueva York, 1955. Una versión española más concisa: *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, 1967.

privado. No es casualidad que las «Historias de la Fotografía» publicadas por Beaumont Newhall y la posterior del matrimonio Gernsheim tienen como sustrato básico determinadas colecciones fotográficas norteamericanas¹⁵.

Esta escuela historiográfica que ha comenzado a mostrar sus fisuras conceptuales de forma evidente, y a ello dedicaremos el apartado cuarto de este texto, ha tenido una enorme importancia en muchos sentidos. En primer lugar ha logrado que la Fotografía y sobre todo sus imágenes hayan alcanzado un valor cultural aceptado socialmente y ha propiciado la existencia de instituciones en gran número de países que han apostado por la conservación y difusión del patrimonio fotográfico que se asimila así a un objeto artístico y ha permitido la formación de expertos en esta materia. Como consecuencia directa, las imágenes fotográficas han penetrado como objetos de colección, dando como resultado subastas internacionales en las que la autoría de determinadas imágenes se valora económicamente al igual que otros objetos artísticos. Si bien los precios de las obras fotográficas alcanzan precios inferiores a la pintura en las subastas que realizan Shoteby's y Christie's cada año, se puede constatar una valoración ascendente, y las subidas de valor de la obra de un determinado fotógrafo está en muchas ocasiones vinculada a la aparición de monografías sobre su trabajo.

3. Características de la historiografía fotográfica española: una recepción tardía y fragmentada de la tradición internacional

Una de las particularidades de la historiografía fotográfica española es su fecha de inicio, enormemente tardío si lo comparamos

¹⁵ En el caso de NEWHALL su selección se basa en los fondos de la George Eastman House de Rochester y del MOMA de Nueva York. Gernsheim por su parte difundirá su propia colección hoy conservada en la Universidad de Texas. Véase LEMAGNY, Jean Claude, «L'historien devant la photographie: un itinéraire», en *Les Cahiers de la Photographie*, núm. 3, París, 1981. Este texto aparece también en una posterior recopilación de artículos de LEMAGNY, conservador de fotografía del siglo XX en la Biblioteca Nacional de París, *L'Ombre et le temps. Essais sur la Photographie comme art*, Francia, 1992, pp. 183-205.

con la de otros países, hasta el punto que hasta 1981 son tan escasos los trabajos realizados que pueden citarse sin dificultad. El más antiguo en el tiempo es el de Joaquín Rubió y Ors publicado en 1898 en dos artículos y que es un recuerdo nostálgico e impreciso de las primeras experiencias daguerrotípicas españolas, rememoradas por un anciano intelectual que las evoca ante la fascinación que le produce la llegada del cinematógrafo ¹⁶. Posteriormente, en 1939, con motivo del centenario de la invención de la Fotografía, Josep Demestres ¹⁷ relató los datos de la primera experiencia daguerrotípica en Barcelona, y en 1954 H. Alsina Munné ¹⁸ dedicó un breve capítulo de su libro a la Fotografía en España, en el que entre otras cosas recoge la posibilidad de un precursor español, el zaragozano José Ramos Zapetti. En 1960, el profesor José Altabella, recientemente fallecido, rescató del olvido la memoria y el trabajo de varios fotógrafos de prensa y reportaje famosos en la época de la Restauración. Años después, en 1976, los difundirá para el gran público en el suplemento dominical de *ABe* ¹⁹. En los años finales de esta década aparecen ya algunas obras que presagian la eclosión que se producirá en la década siguiente.

En 1980 se publica la primera edición del libro de Publio López Mondéjar *Retratos de la vida* ²⁰, dedicado a imágenes de la Mancha, y es a partir del año 1981 cuando aparecerán diversos libros que intentan rescatar del olvido a la Fotografía española. Es el caso

¹⁶ RUBJÓ y OHS, Joaquín, «El daguerrotipo y sus primeros ensayos en Barcelona y Madrid en noviembre de 1839: Cartas abiertas a D. Juan Mañé y Flaqueo», en *Revista Contemporánea*, t. CIX, Madrid, enero-marzo 1898, pp. 5-17 Y 204-212.

¹⁷ DEMESTRES, Josep, «La primera fotografía en España», en *Catálogo del Salón de Navidad 1939*, Barcelona, 1939.

¹⁸ ALSINA MUNNÉ, H., *Historia de la fotografía*, Barcelona, 1954.

¹⁹ ALTABELLA, José, «Juan Comba, Christian Franzen, Kaulak, José L. Campúa», en *Arte Fotográfico*, núm. 101, Madrid, 1960. Posteriormente, en 1976, y bajo el epígrafe «Los grandes de la fotografía española», ALTABELLA, José, publicará en *Los Domingos de ABC* cuatro reportajes dedicados a cada uno de los fotógrafos en los meses de enero (Franzen y Campúa), febrero (Juan Comba), noviembre (Kaulak).

²⁰ LÓPEZ MONDÉJAH, Publio, *Retratos de la vida, 1875-1939. Fotografías de Luis Escobar*, Madrid, 1980. (Al año siguiente sería reeditado por H. Blume Ediciones con un prólogo de Agustín Carda Calvo.)

del trabajo de Miguel Angel Yáñez Polo dedicado a los fotógrafos de Sevilla²¹, aunque el primer resumen de la historia fotográfica española lo publicará Marie Loup Sougez en su libro *Historia de la Fotografía*²². Ese mismo año aparece el libro de Lee Fontanella centrado en la Fotografía española del siglo XIX²³, considerada durante mucho tiempo una obra señera. Fontanella, cuyo trabajo más interesante ha sido un estudio sobre la imprenta y los escritores en la España isabelina²⁴, planteó este estudio como una ramificación de su investigación principal sobre la etapa romántica. Una de las claves del éxito editorial del libro y del prestigio que gozó en años sucesivos fue la cuidada maquetación y la reproducción de las imágenes fotográficas en cuatricromía; imágenes provenientes en gran parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, a los que tuvo libre acceso Fontanella en unos años en los que aún no estaban catalogados. Una de las novedades que aportó fue la introducción práctica de una metodología de trabajo que se basó primordialmente en la tradición de la escuela Newhall, que en aquellos momentos apenas estaba extendida entre nosotros. Tras esta obra Fontanella ha utilizado su influencia para acometer algunas controvertidas operaciones de adquisición de patrimonio fotográfico español con destino a colecciones estadounidenses, a la vez que ha derivado sus intereses a otros aspectos vinculados con la etapa isabelina.

Puede considerarse un hito el encuentro que en 1985 tuvo lugar en el Museo Español de Arte Contemporáneo por iniciativa del entonces Archivo Ruiz Vernacci (hoy Fototeca del Patrimonio Histórico), dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Aquellas *Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía* supusieron el encuentro de un nutrido grupo de personas que desde diferentes perspectivas estaban trabajando en la recuperación del pasado fotográfico nacional. Posterior a esta ini-

²¹ YÁÑEZ POLO, Miguel Angel, *Retratistas y fotógrafos*, Sevilla, [198].

²² SOUGÉZ, Marie Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, [1981 (5.ª ed., 1994).

²³ FONTANELLA, Lee, *Historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, 1981.

²⁴ FONTANELLA, Lee, *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna, 1982.

ciativa, en 1986, tuvo lugar en Sevilla el primer y hasta la fecha único Congreso nacional sobre Historia de la Fotografía en España articulado por comunidades autónomas realizado a iniciativa de Miguel Angel Yáñez Polo y su grupo de ftohistoriadores. Las voluminosas actas de aquel Congreso²⁵ son el único intento colectivo que se ha hecho de elaborar una Historia de la Fotografía en España. Las desigualdades metodológicas y de contenido de este libro reflejan bastante bien la recepción fragmentada y caótica que se produjo en España de la historiografía internacional sobre Fotografía.

A partir de 1981 se ha producido una verdadera eclosión de libros sobre historia de la Fotografía española, realizados mayoritariamente desde una perspectiva regional o mostrando la obra de autores concretos. Una gran parte de la producción bibliográfica ha sido financiada por diversas instituciones públicas y algunos han surgido de la iniciativa privada. Muchos de los autores proceden del medio fotográfico, algo común a todos los países. Esta evolución ha sido paralela a la consolidación de la Fotografía como un fenómeno cultural, lo que ha propiciado la difusión de los antiguos archivos a través del soporte bibliográfico y de las exposiciones.

No es objetivo de este artículo detallar de manera exhaustiva las múltiples publicaciones que desde 1981 hasta la fecha se han ido sucediendo sino reflejar la consolidación del fenómeno ftohistórico como género historiográfico con características similares al modelo internacional. En 1989, coincidiendo con el 150 aniversario de la invención de la Fotografía, la Biblioteca Nacional catalogó sus fondos, realizó una exposición y publicó un voluminoso catálogo siguiendo la pauta de otras instituciones internacionales. Aunque la publicación adolece de evidentes defectos que le restan operatividad²⁶, es cierto que tanto la exposición que se realizó como

²⁵ YÁÑEZ POLO, M. A. (Et alli) (eds.), *Historia de la flografia española*, 1839-1986, Sevilla, 1986.

²⁶ ORTEGA, Isabel (ed.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989. Algunas de las deficiencias más llamativas: a) muchas signaturas se cambiaron a las pocas semanas de la publicación del libro, por lo que su inclusión no ha sido muy útil como obra de referencia; b) el catálogo parece contener una exhaustiva relación de libros sobre fotografía existentes en los fondos Biblioteca Nacional,

el propio catálogo han tenido la virtud de divulgar el valor de la Fotografía como patrimonio documental, que en el caso de la Biblioteca Nacional, imitando el modelo francés, se ha ubicado en la sección de Bellas Artes.

De todos los autores que desde comienzos de 1980 estuvieron presentes en la consolidación de la tradición fotohistórica y la valoración de la Fotografía como patrimonio cultural hay que destacar el esfuerzo de Publio López Mondéjar, que acometió a partir de 1989 la publicación y exhibición de una trilogía sobre Fotografía y Sociedad en España desde la invención de la Fotografía hasta la etapa franquista agrupadas bajo el epígrafe de *Las Fuentes de la Memoria* ²⁷. Hay que valorar en el trabajo de López Mondéjar su labor de divulgación y sobre todo la enorme exigencia en la selección de las imágenes que ha publicado. Su trabajo es el más extenso y ambicioso que se ha producido en cuanto a ámbito temporal, ya que su primer libro lo dedica al siglo XIX, el segundo abarca la primera parte del siglo XX hasta la República y el tercero, publicado en 1996, recoge imágenes de la España franquista. Cada libro ha sido el soporte de una exposición itinerante y el hecho de su publicación en varias lenguas ha permitido también fijar internacionalmente la calidad y el nivel de la historia de la Fotografía española.

3.1. *Síntomas de una nueva etapa: la lenta pero persistente introducción de la Fotografía en la Universidad*

Antes de dedicar un breve espacio a revisar los debates internacionales sobre el modelo historiográfico dominante, vamos a terminar de perfilar los cambios que en la década de los años noventa se han producido en España respecto a la Historia de la Fotografía. Algunos síntomas indican que la etapa de la década anterior ha

pero realmente se han eludido obras recientes y catalogadas, sin que existiera un criterio claro para ello, dada la irrelevancia de algunas de las que se han referenciado.

²⁷ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria*, Barcelona, t. 1, 1989; t. 11, 1992, Yt. 111, 1996.

sido ampliamente superada y que nos encontramos ante nuevos retos de naturaleza distinta.

Una de las características más evidentes de la década es la lenta pero continua penetración de la Fotografía en los departamentos universitarios nacionales, especialmente en los de Bellas Artes y Ciencias de la Información, en menor medida en Historia del Arte y escasamente en Historia Contemporánea. La vía ha sido la lectura de tesis doctorales, algunos cursos de doctorado y cursos especializados de verano. Asimismo es constatable el interés de algunas instituciones públicas en la catalogación, conservación y difusión de su patrimonio fotográfico y se observa un punto de no retorno en el sentido de concebir a las imágenes fotográficas como un producto cultural socialmente aceptado. Asimismo algunos encuentros de carácter nacional, como las Jornadas «Antoni Varés» sobre «Imagen e Investigación Histórica» propiciadas desde el Ayuntamiento de Girona desde 1990 con carácter bianual, han marcado nuevas pautas al englobar la Fotografía como uno más de los problemas de la imagen ante la Historia. El seminario permanente sobre Historia y Fotografía organizado en la Universidad Carlos **III** de Madrid impulsado por Antonio Rodríguez de las Heras y Carlos Serrano augura que la Fotografía va a convertirse por fin en un tema de estudio que interesará a los historiadores profesionales. Por otro lado, la catalogación de la colección más importante existente en España, y sin duda una de las mejores de Europa, perteneciente al Patrimonio Nacional, y acumulada desde la época de Isabel II en el Palacio Real de Madrid, y la organización desde 1995 de un seminario sobre conservación del patrimonio fotográfico, patrocinado por el Ayuntamiento de Huesca y dirigidas por Angel Fuentes, un especialista en archivos formado en Rochester en el área de Conservación y Restauración de materiales fotográficos, son indicios de que aunque con lentitud se está en un camino de normalidad que a comienzos de la década pasada parecía mucho más lejano.

Aunque aún persiste una cierta tendencia, reflejo de la primera oleada que estuvo plena de un voluntarismo que se ha revelado ahora como un enorme obstáculo para la incorporación a este tema de intelectuales provenientes de otras disciplinas, en estos momentos,

el núcleo de trabajo español sobre Historia de la Fotografía está formado por autores con formación universitaria y con un buen nivel de información de los trabajos internacionales ²⁸. Se ha producido ya el lógico abandono del aluvión que se dio en la década anterior en la que existía un complejo de intereses y pasiones desatadas alrededor de la Fotografía histórica. En estos momentos, es evidente la necesidad de avanzar sobre la integración de la Fotografía como un problema más de la Historia Contemporánea y de la Historia del Arte, construyendo adecuados instrumentos de análisis. Un trabajo que deben hacer los propios historiadores, alejándose de la influencia de la ftohistoria y sus paradigmas, que ha entrado ya en un debate sin salida, percibido incluso por algunos de sus protagonistas como a continuación podremos apreciar.

4. Señales de crisis en la historiografía fotográfica: los debates internacionales sobre los límites del modelo vigente

A lo largo del texto he utilizado frecuentemente el término «fotohistoria», un concepto que fuera del mundo fotográfico no tiene vigencia. La fotohistoria es el reflejo de esa autosuficiencia a que aludía anteriormente, y constituye una especialidad historiográfica que centra su análisis en los fenómenos puramente fotográficos que quedan sobredimensionados, y, en ocasiones, descontextualizados de problemáticas históricas complejas. Pongamos un ejemplo español: si se analizan las colecciones de imágenes que hace el fotógrafo

²⁸ Un ejemplo de esta persistencia puede apreciarse en el trabajo de Gerardo F. KURTZ. Un coleccionista fotográfico que colaboró en la exposición de la Biblioteca Nacional antes citada, y que sin formación adecuada, no tiene reparos en atreverse con temas tales como la Didáctica de la Historia, en *La fotografía, recurso didáctico para la historia*, Andorra, 1994. Un librito donde se mezclan propuestas de naturaleza extraña a los problemas históricos, consecuencia de no distinguir entre Ciencias Sociales, Historia y Fotohistoria. En su último artículo publicado insiste en el uso de conceptos confusos a los que pretende revestir de apariencia historiográfica. «Sobre el retrato fotográfico y el proyecto fotográfico-policia de Julián de Zugasti», en *Archivos de la Fotografía*, núm. 1, Zarauz, 1995, pp. 11-67.

británico Clifford sobre los viajes de la Reina Isabel II tras la revolución de 1854, un fotohistoriador verá en ellas el reflejo de la importancia artística de este fotógrafo, y por ello, estudiará sus cualidades formales, su construcción estética que se comparará con la obra de otros fotógrafos de su tiempo, pero su análisis no irá más lejos, y desde luego no se insertará en el estudio de una realidad histórica más compleja, como puede ser el hecho de que esas fotos no parecen hacerse con la intención artística que hoy quiere verse en ellas, sino como un instrumento político, como un eficaz discurso de progreso, en un período en que la Corona y su entorno han sacado consecuencias de las jornadas revolucionarias. Un fotohistoriador sólo ve en fotos como éstas la obra de un creador singular, y su descripción y valoración las efectuará en esta dirección, constituyendo finalmente el objetivo final y central de su visión histórica de la Fotografía.

En 1981, mientras en España se estaba comenzando a recuperar el pasado fotográfico, la revista francesa *Les Cahiers de la Photographie* promovió un debate sobre la situación, los límites y las características de la Historia de la Fotografía²⁹. Se trata de una cuestión que ya había tenido algunos tímidos precedentes, que siempre que se plantea tiene algo de tabú en el mundo fotográfico, y como un gaudioso ha aparecido y reaparecido desde entonces en algunas ocasiones. Haré una sucinta mención a las partes más relevantes que se explicitaron en la década anterior y que ya expliqué en el texto anteriormente citado, posteriormente me referiré a algunas de las últimas aportaciones publicadas.

En el debate de 1981 publicado en *Les Cahiers de la Photographie* es muy significativo la existencia de diversas posturas ante el tema de la Fotografía ante la Historia, por un lado autores como el ya citado Lemagny defendían que la Historia debía hacerse desde el núcleo fotográfico y denunciaba la *canibalización* que supone utilizar a la Fotografía para hacer «historias particulares» (es decir, ajenas a lo fotográfico) que utilizan las imágenes como simples ilustraciones.

²⁹⁾ «Quelle Histoire la Photographie!», en *Les Cahiers de la Photographie*, núm. 3, París, 1981.

André Rouillé por su parte ensanchaba el horizonte de análisis planteándose una serie de preguntas ante cada imagen, superando la idea del fotógrafo como centro del análisis, lo que revelaba «*no solamente la expresión de un individuo, sino (...) el producto de determinaciones históricas múltiples*». En ese mismo debate el profesor Angello Schwarz predijo una posibilidad que en estos momentos se percibe ya con absoluta nitidez:

Una historia de la fotografía replegada sobre sí misma no tiene ningún sentido sino es el de hacer funcionar el mereado de las antigüedades. La historia de la fotografía, historia particular, debe medirse, confrontarse con otras historias particulares con la historia global (00). Sin este reencuentro los historiadores de la fotografía (00) y la historia de la fotografía permanecerán encerradas en un *ghetto*, serán una isla separada de su continente natural.

En 1985, Laurent Roosens planteó el tema de la metodología de la Historia de la Fotografía en uno de los encuentros de la European Society for the History of Photography. Tras una exhaustiva revisión de artículos producidos en diversos países, sintetizó en varios puntos las críticas y deficiencias más acuciantes:

1.0 El peso amontonado bajo la historia de la fotografía por la historia del arte tradicional y la ausencia de un vocabulario específico con una taxonomía propia que retrasan su desarrollo como una disciplina autónoma. 2.º La necesidad de poner en contacto a la historia de la fotografía con la respectiva evolución cultural, política, científica y con el entorno socioeconómico, elucidando la interpenetración y la interdependencia que se deriva de esta situación. 3.º La necesidad de revisar los textos para presentar visiones diferentes a la historia de la fotografía ya establecida. 4.º La historiografía fotográfica debe elaborar una teoría válida y una clasificación uniforme basada en definiciones aceptadas. 5.º Debe verse a la imagen fotográfica y no al fotógrafo como el centro de una cadena continua en el proceso gráfico. 6.º La cuestión concerniente al objeto de la investigación fohistórica no ha sido hasta ahora respondida satisfactoriamente³⁰.

³⁰ ROOSENS, Laurent, «Which history of photography?», en *Proceedings and Papers of the European Society for the History of Photography*, Bradford, 1985, pp. 82-95.

Roosens señalaba además que «necesitamos teoría y definiciones» y concluía su documentado «estado de la cuestión» indicando que «la historia de la fotografía sufre un problema de identidad».

La insatisfacción frente al modelo vigente de Historia de la Fotografía se reveló abiertamente ya en la década de los años ochenta y desde entonces ha seguido larvada, reapareciendo de cuando en cuando como un tema a reflexionar. Una de las limitaciones evidentes que se aprecian es el hecho de que la Historia de la Fotografía está sometida a una estratificación cultural que dificulta el acercamiento de especialistas en historia general o en ciencias sociales que se encuentran ante una fenomenología y unos enfoques en muchos casos poco aprovechables. En un reciente libro sobre la posición de la fotografía en la cultura digital que está emergiendo, el profesor Martin Lister retomaba la preocupación por la Historia de la Fotografía. En su reflexión veía la insuficiencia que supone explicar su desarrollo en el tiempo como un producto primordialmente artístico cuando sus múltiples usos se entienden mejor si se los enfoca como un fenómeno tecnológico. Una postura que cada vez cobra más fuerza, sobre todo en los ámbitos anglosajones.

La historia convencional de la fotografía se ha escrito como la historia de la literatura o del arte y sería más adecuado comprenderla como la historia de una escritura (...) como una técnica que es empleada en diversos tipos de trabajo ³¹.

En la primavera de 1995, la revista especializada *La Recherche Photographique* ³² retomaba de nuevo desde París el tema de la posición de la Fotografía dentro de la Cultura incluyendo la Historia. Partiendo de la convicción de que a pesar de la importancia universalmente reconocida «la Fotografía -decía la propuesta lanzada por la revista- parece permanecer al margen de los mundos de la cultura y el arte que o bien se desinteresan o bien la desprecian». Para expresar sus puntos de vista, se pidió opinión a diversos espe-

³¹ LISTER, Martin, «introductory essay», en *The photographic image in digital culture*, Londres, 1995, p. 11.

³² «La Photographie est-elle une image pauvre?» monográfico de *La Recherche Photographique*, núm. 18, París, 1995.

cialistas europeos y norteamericanos. Dada la extensión de las colaboraciones resumiré algunas posturas sustanciales como la de André Rouillé, redactor jefe de la revista, que se encastilla en la idea de que el problema viene dado por la incomprensión de los intelectuales hacia el fenómeno fotográfico. Intelectuales que pueden ser «francamente hostiles» o que, a pesar de haber reflexionado sobre su presencia, como han sido los casos del filósofo Walter Benjamin, el semiólogo Roland Barthes o el sociólogo Pierre Bourdieu, no conocen la Fotografía «más que parcialmente o muy superficialmente». Es llamativo que André Rouillé, que en la década de los años ochenta exploró vías de avance metodológico para la Historia de la Fotografía y que conoce minuciosamente los documentos históricos franceses, se haya replegado en este discurso de resistencia en el que la Fotografía parece ser un arte sólo comprendido por los iniciados. De su texto y del de otros colaboradores no se desprende que exista en el núcleo cultural fotográfico la intuición de que se está dando en el mundo de la Fotografía un circuito cerrado de complicado acceso desde el exterior. Por eso tienen interés las aportaciones que para la revista dan otros autores europeos como la historiadora y crítica italiana Giuliana Scimé, que apuntaba que el término de *fotografía* como el de *escritura* son conceptos muy amplios e imprecisos y que tal vez se necesita una concreción. Aunque, de nuevo, es Angello Schwarz quien parece apuntar nítidamente al corazón del problema; a la necesidad de superar esa visión endogámica del mundo conformada a través de la *autosuficiencia fotográfica*. A la pregunta de que si la Fotografía hace «imágenes [culturalmente] pobres» el profesor Schwarz responde:

Si la fotografía es un sujeto a menudo ocasional o exótico en el debate cultural, no pienso que sea imputable a que los límites del Medio no han sido bien fijados, sino más bien a que el propio Medio fotográfico no ha sido valorado o lo ha sido insuficientemente por la cultura de quienes se dedican a la fotografía (...). Por «cultura» yo no entiendo únicamente la cultura fotográfica (...) además el debate cultural se lleva y se desarrolla bajo las exigencias de la necesidad y frente a las urgencias colectivas del saber. Y estas oportunidades y esta actividad no pueden ser satisfechas únicamente por la historia [de la fotografía], la crítica y el mercado del

arte, que constituyen las disciplinas de referencia y las predilectas de la mayor parte de los aficionados a la fotografía.

Los debates desde el núcleo fotográfico por su propio modelo historiográfico no se han cerrado, y sospechamos, tal y como parece sugerirlo Angello Schwarz en su reflexión, que hay una velada resistencia por parte de algunos de sus actores culturales europeos por avanzar hacia un camino de integración con la Historia o las Ciencias Sociales, con la Cultura en suma. El planteamiento de una nueva visión del trabajo historiográfico basada en problemáticas que atañen a la Historia y a los historiadores pondría en peligro algunos estatus consolidados. Eso puede explicar el recurso al arcano y a la necesidad «iniciática» para poder entender el fenómeno fotográfico. Aunque esta postura contrasta con la continuidad sin fisuras de la tradición norteamericana heredera de Newhall, representada hoy por el actual conservador del MOMA de Nueva York, Peter Galassi, quien en el primer texto suyo que se ha publicado en español con motivo de una exposición en el IVAM de Valencia en el verano de 1996 perseveraba en la vigencia del modelo historiográfico norteamericano con algunos ajustes adaptados a la sensibilidad actual³³. Los avances en este momento, y a la vista de las tendencias internacionales, sólo parecen posibles desde dentro del trabajo universitario y por posiciones elaboradas desde la independencia intelectual. Por esta razón, creo que hay que esperar con interés los resultados de los dos monográficos que están en elaboración y se publicarán en *History of Photography*, uno sobre historiografía dirigido por Anne MacCauley, de la Universidad de Massachussets, y otro sobre Fotografía e Historia del que será editor Mike Weaver, de la Universidad de Oxford. Dado el rigor que ambos exigen, el esfuerzo promete aportar nuevos elementos de interés en un momento en el que una parte sustancial del modelo que hemos heredado parece estar ya en un callejón sin salida y dominada por una visión estancada de sus propios objetivos.

³³ Véase la introducción de CALASSI, Peter, «Dos Historias», en *Fotografía americana, 1890-1965*, Catálogo de la exposición en el IVAM, Valencia, 1996, pp. 11-41.

5. Hacia el futuro: la necesidad de una redefinición del fenómeno fotográfico para su inserción en la Historia

¿Cuáles serían los elementos sustanciales que harían viable la utilización del fenómeno de la Fotografía en la Historia? Sin agotar la respuesta, parece evidente que el primer paso viene dado por la necesidad de redefinir el propio objeto histórico. La Fotografía no es exclusivamente una técnica, no es específicamente un objeto artístico; de hecho, en el siglo XIX esa conciencia de creación singular no está nada clara en los propios fotógrafos. Parece evidente que ya que se ha construido la base inicial de datos es el momento de abordar nuevas tareas. Conocemos a gran parte de los autores fotográficos, existen ya numerosas colecciones catalogadas, por lo que estamos impelidos a dar un paso adelante y en lugar de seguir haciendo una Historia de la Fotografía que apenas sobrepasa el interés del sector fotográfico, parece que es ya el momento de caminar en la dirección de hacer *Historia con la Fotografía*, pero para ello es preciso cambiar el punto de partida en el análisis de los fenómenos.

En primer lugar, hay que volver a entrar en los archivos y estudiar las fuentes originales que nos hablan de lo que significó en el pasado la presencia de la Fotografía. A poco que consultemos, veremos en seguida que la Fotografía fue percibida ante todo como una tecnología, que nació y se desplegó para dar respuestas a determinadas necesidades. Que se especializó en una serie de usos y fracasó o retardó su entrada en otros, y que, a lo largo de siglo y medio, transformó paulatinamente su propia imagen social. Parece evidente que sobre ese armazón conceptual, que como apuntábamos antes está fructificando como punto de partida en el ámbito anglosajón, puedan superponerse los fenómenos que se dieron y estudiarlos adecuadamente. Hay usos sociales, científicos, comunicativos y estéticos que se han producido y que están en relación con su tiempo histórico. Como tecnología la Fotografía nace y se adapta a una serie de condicionantes políticos y a un determinado discurso de poder cuya realidad no puede ser obviada, tal y como acertadamente ha apuntado

Anne McCauley en un trabajo reciente³⁴. Por ello hay que superar una historiografía que cumplió sus objetivos en las décadas precedentes pero que ha sobrevalorado el papel del autor en detrimento del peso institucional de la producción de imágenes y la ideología subyacente en sus funciones tecnológicas. Es necesario que la Fotografía como fenómeno de múltiples caras y las imágenes que ha producido, que han sido fruto de diversas concepciones, se inserten en el discurso histórico. Para ello es preciso que los propios historiadores desarrollemos instrumentos de análisis en cuanto a la interpretación de las imágenes en tanto que «textos visuales» que emiten información al igual que otras fuentes aunque con unas características específicas y diferenciadas de los textos escritos. No podemos olvidar que otras fuentes aparentemente no «textuales» como las series económicas, los censos y otros registros cuantitativos fueron incorporados al análisis histórico tras su oportuna adaptación. Alrededor de la imagen fotográfica como fenómeno histórico existe una diversidad de visiones que a veces desemboca en un cierto griterío. Es necesario caminar hacia un consenso en la terminología y los métodos que nos lleve a su integración como una fuente más. Mientras tanto, millones de documentos fotográficos nos están esperando desde hace mucho tiempo a los historiadores.

³⁴ McCauley, Arme, «François Arago and the politics of the French Invention of Photography», en *Multiple views: logan grant essays on photography. 1983-89*, YOUNGER, Daniel P. (ed.), Estados Unidos, 1991, pp. 43-69. «Como todas las tecnologías -escribe Anne MacCauley-, la fotografía fue conformada en respuesta a específicos programas sociales y políticos. En este sentido no fue políticamente neutra, sino que formó parte de una ideología, de un sistema de ideas destinados a hacer propaganda de un determinado orden social.»

El cine como documento social: una propuesta de análisis

Pilar Amador Carretero

1. Relación entre cine e Historia

La relación entre cine e Historia puede abordarse desde, al menos, tres perspectivas: como elemento de análisis en la investigación de su propia historia, como documento para producir discursos históricos y como recurso didáctico. Ninguna de las dos últimas es excluyente entre sí. Es más, me atrevería a señalar que la una lleva a la otra.

La *investigación de la propia historia* presenta nuevos elementos a partir de los años ochenta, fecha en que se incrementó el interés histórico por el cine. En estos años, el cine es reconsiderado como un sistema de elementos complejos (tecnológicos, económicos, sociales) que no se resumen en cada una de las obras que produce. Esta nueva concepción en el análisis de la historia del cine plantea la necesidad de utilizar instrumentos adecuados y el empleo de una base documental críticamente contrastada, lo que es posible gracias a un patrimonio cinematográfico cada vez más amplio que, debido a la recuperación sistemática de películas dispersas y a la restauración y reedición de obras olvidadas, permite una mayor disponibilidad de textos fílmicos y el acceso a documentos hasta ahora reservados, por pertenecer a colecciones privadas o administraciones estatales ¹.

¹ El panorama que caracteriza estas investigaciones aísla tres grandes áreas, cada una de las cuales responde a preguntas iniciales propias de las historias

En estos años, los investigadores sobre la historia del cine, para evitar caer en análisis limitados (de escuelas, movimientos o épocas) o adoptar formas elementales de exposición en la que los hechos se disponen según una cronología lineal (nacimiento, desarrollo, madurez, decadencia), tomaron conciencia de que es imprescindible profundizar en la reflexión teórico-metodológica que subyace en el devenir del cine. Es decir, percibieron que en la reconstrucción de cómo se ha definido, analizado y cuestionado el cine a lo largo del tiempo, necesitan ocuparse no sólo de los elementos que regulan su producción y circulación, su comprensión y consumo, sino también de la percepción social. Es decir, de la idea que una sociedad determinada tiene del cine y, por tanto, de los comportamientos, expectativas y juicios que a él se refieren.

Como *medio de producción de discursos históricos* la relación entre cine e Historia hay que situarla igualmente en los años ochenta, fecha en la que se lleva a cabo también una revisión crítica en la investigación histórica general y en el modo de exponer la Historia. Una Historia que, como sabemos, no esconde ya el trabajo del investigador tras una presunta objetividad, sino que explicita sus elecciones y procedimientos; que adopta múltiples instrumentos; que sabe que el sentido de los hechos depende del modo de abordarlos. Una Historia, en fin, que apunta más a reconstruir la memoria colec-

económico-industriales, de las historias sociales y de las historias estético-lingüísticas. La primera comprende los estudios de la realidad económico-industrial y tecnológica del cine. Los estudios de la segunda examinan el cine en el contexto de los cambios sociales, subrayan la capacidad del medio social y consideran al cine como un testigo excepcional de los actos y pensamientos de la comunidad, o bien destacan su capacidad como agente social, capaz de intervenir en los procesos sociales. Las historias estético-lingüísticas, aunque en apariencia son las más tradicionales, también han sufrido transformaciones profundas. Ahora, más que conocer la valoración de unos filmes concretos, le interesa conocer su estructuras y procedimientos, le interesa reconstruir los procesos que hacen del cine una forma de expresión y comunicación. Francesco Caselli ha recopilado la propuesta de algunos autores defensores de estas historias y cita los debates aparecidos en las revistas como *Iris* (2, 1984) y *Hors Cadre* (7, 1989). Ver CASSETTI, F., *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, col. «Signo e Imagen», 1994, pp. 319 a 347. CASSETTI, F., y DI CILIO, F., *Cómo analizar un film*, Paidós, col. «Instrumentos Paidós», dirigida por Umberto Eco, Barcelona, 199].

tiva contemporánea que a restituirla. Esta memoria colectiva es entendida desde nuestros planteamientos como la suma de acontecimientos reales, que se reflejan en un conjunto de múltiples textos culturales y que pueden proporcionar a sus observadores diferente información. Textos que no son la realidad, sino el material para reconstruirla.

Tomado desde esta perspectiva, el filme es deudor de una serie de dependencias y relaciones, porque, a la vez que tiene en cuenta unas formas constitutivas internas, integra, en múltiples formas de manifestación, diversidad de elementos provenientes del contexto social. Por ello, podemos aceptar la presencia de diferentes estadios connotativos en un mismo filme, vinculados a diversos niveles de lectura y posibilidades de análisis. Como en cualquier sistema connotativo, en el cine, partiendo de niveles de información previos al visionado, la mirada del espectador es la que en definitiva descodifica las propuestas que le hace el filme. Por tanto, el referente al que remiten los filmes no está limitado sino que se abre insospechadamente a la mirada del espectador y aún más del analista. Todo dependerá del *punto de vista* en que éstos se sitúen y, en todo caso, al papel que el propio filme asigne al espectador, a la inducción de su mirada mediante los recursos de la expresión cinematográfica. Tenemos, pues, *la mirada* en el punto de partida de todo conocimiento ².

En la relación cine e Historia la mirada del observador debe ser múltiple. En primer lugar, ha de tener en cuenta la tarea de *producción-realización* del filme, que remite a un trabajo de equipo o, excepcionalmente, a un trabajo unipersonal, vinculado a la actividad organizadora, a un principio de selección a partir del cual se elabora una «realidad»: la del director. El resultado es un producto

² Por nuestra parte, nos situamos en el segundo ámbito de los estudios que consideran que el cine refleja la realidad en múltiples niveles, cuyo estudio proporciona al investigador elementos para reconstruir esa sociedad y lo que considera representable. Este enfoque permite considerar al cine, en el sentido más amplio de la palabra, como fuente de la Historia, ya que proporciona el material para su reconstrucción. Sin embargo no podemos olvidar que la información que nos aporta la lectura de un texto fílmico concreto exige, como en el caso de otras fuentes, el conocimiento de los códigos apropiados que permitan al investigador relacionar la información que se obtenga con objetos o sucesos pasados.

social, un *texto/discurso cultural*, enunciado desde las posiciones e intenciones de una determinada cultura e ideología³.

El principal interés de cualquier espectador consiste simplemente en *mirar* los hechos, las cosas que suceden en el filme, mientras que el ordenamiento armónico es tarea del científico, del *historiador*. En este último caso, el valor del filme no se limitará solamente a lo que testimonie como documento procedente del pasado, sino también al papel que haya tenido como agente histórico, contribuyendo a la configuración de la realidad del momento. Así, el historiador-investigador puede, tras el estudio del documento como texto de cultura y como memoria del pasado, percibir en él acontecimientos significativos. El resultado final de su *observación* es un discurso histórico, surgido del ensamblaje organizado de lo que percibe, un discurso que pretende dotar de sentido al pasado y está fundado en la reconstrucción de los hechos históricos a partir de documentos que no aparecen en soporte papel.

Por todo ello, realizar la lectura histórica de un filme supone recuperar el punto de vista de un *espectador intencionado e ilustrado*, que toma conciencia del carácter de representación de lo que ve y, por tanto, forzado también a una nueva labor interpretativa en la que no puede olvidar la servidumbre que el filme tiene respecto al momento de su realización, respecto a las leyes del espectáculo-narración cinematográfica y respecto a las corrientes cinematográficas del momento. Esta concienciación es necesaria, no sólo

³ Marc Ferro y Pierre SorJin consideran la posibilidad de análisis de un filme usando como documento no sólo su contenido aparente sino también lo que el filme calla (contenido latente). En el primero, el filme informa sobre los horizontes socioculturales en los que se mueve, revelando lo que la sociedad considera representable y lo que los espectadores habituales perciben sin esfuerzo; en el segundo hay que someter al filme a los métodos y procedimientos de la investigación científica para que muestre «lo invisible», las inquietudes, malestares y obsesiones de la comunidad de que se trate. Este contenido latente revela el funcionamiento real de la sociedad, dice más sobre las instituciones y personas representadas de lo que ellas querrían mostrar. Ver *op. cit.*, pp. 38 ss., y del mismo autor *Analyse de film, analyse de sociétés*, Hachette, París, 1975. MORIN, E., *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Minuit, París, 1956, p. 250. SORLIN, P., *Sociologie du Cinéma*, Aubier Monlaigne, París, 1977.

ante un filme que representa un hecho histórico, sino también cuando el investigador-historiador se encuentre ante un texto cinematográfico que presenta una ficción. En ambos casos, como sabemos, el discurso filmico se elabora a partir de una interpretación inicial (escritor, historiador o conjunto de historiadores), desarrollando una segunda interpretación o lectura, esta vez cinematográfica de la «realidad literaria» o de la Historia ⁴.

Percibir todos estos elementos supone poner en contacto el filme que se vaya a analizar con el conocimiento a través *del trabajo intelectual y transdisciplinar* en el que las formas reflejadas deberán ser contrastadas y confrontadas con los elementos definidores del contexto social y en el contexto de la propia producción e industria cinematográfica.

A partir de ahí, la explicación del filme como sistema organizado ya no puede entenderse independiente del sujeto o sujetos organizadores primeros, ni del organizador filmico, ni de ambos con la cultura. No puede entenderse sin aceptar que el investigador-historiador que observa la realidad fílmica forma también parte del discurso resultante, convirtiendo la relación de los unos con los otros en un metasistema ⁵.

Finalmente *la integración del filme en la tarea docente del historiador* afecta a las partes que intervienen en el proceso docente. Es decir, al profesor y al alumno.

Por lo general, la introducción de nuevos recursos didácticos en el aula supone necesariamente cambios en la tarea docente. La

⁴ Cualquier observador al percibir, concebir y pensar lo que le rodea realiza una actividad organizadora, que constituye un principio de selección a partir del que elabora una «realidad» temporal y concreta. Sobre este tema ver DANTON, A. C., *Historia y narración*, Paidós, Barcelona, 1989; LOZANO, J., *El discurso histórico*, Alianza, Madrid, 1987, Y MOHIN, E., *El método. La naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1981.

⁵ La relación entre observador y sistema observado (entre sujeto y objeto) es envuelta y traducida en términos sistémicos. La nueva totalidad sistémica que se constituye asociando al sistema-observador con el observador-sistema puede convertirse en metasistema con relación al uno y al otro, si es que se puede encontrar el metapunto de vista que permita observar el conjunto constituido por el observador y su observación. MOHIN, E., *op. cit.*, pp. 169-171.

integración de la imagen fílmica en la enseñanza de la Historia requiere un replanteamiento de la tarea docente, lo que pasa por consideraciones como la confrontación con el discurso y la actitud académica tradicional, las nuevas posibilidades y capacidades que aporta el medio en el conjunto del proyecto docente que se esté intentando desarrollar y, finalmente, la necesidad de transdisciplinariedad para llevarlo a cabo.

Respecto al alumno, la imagen es un elemento importante de su universo cotidiano, pero, por lo general, conduce a una acción contemplativa, ya que los medios utilizados por la comunicación de masas son siempre monologantes y la información se da siempre interpretada, por lo que el alumno –al recibirlo todo examinado, analizado, relacionado, explicado y sin posibilidades de verificación– pierde su capacidad crítica ⁶.

Por ello, utilizar el cine como recurso didáctico supone romper esta dinámica, requiere no confundir amenidad con trivialidad, entender que es tarea del docente de la Historia despertar el interés por la observación de los acontecimientos de nuestro tiempo y llevar a los estudiantes a la reflexión sobre esos acontecimientos, para que sea capaz de relacionar épocas, hechos y fenómenos culturales, descubriendo las causas que los motivaron, sus consecuencias, y así pueda relativizar posturas dogmáticas.

2. Laboratorio

Si aceptamos que «comUnIcar» es convertir algo en común, en la idea de comunicación se hallan inscritos los conceptos de intercambio y convergencia.

La observación de un filme desde la perspectiva de la comunicación requiere distinguir el acto de su producto, que no es sino el último eslabón de un proceso complejo que exige al investigador pasar por diferentes estadios. El primer estadio supone la presentación del objeto, o sea su percepción por el observador en las circunstancias concretas que lo contextualizan. El segundo estadio

⁶ UHHUTIA, 1., *Sistemas de comunicación*, Alfar, Sevilla, 1990.

es una interpretación preliminar de lo que ha percibido el observador, en la que se determina a grandes rasgos la naturaleza del objeto percibido, identificándolo en alguna medida. El tercer estadio es la descripción del conjunto de datos, que es, a su vez, el material en bruto para una interpretación más profunda. En este último estadio, el efecto de «leer» un filme no equivale a transcribir el mensaje de un sujeto (autor), sino de establecer un diálogo con el objeto de estudio –en este caso el filme mismo–, el cual ofrece respuestas a nuestras interrogantes. El resultado final del análisis requiere una actividad organizadora en la que es necesario diferenciar dos planos que se superponen sin confundirse: uno, que remite a la narración propuesta por el filme, contenido aparente; otro, que se corresponde a su contenido latente. En el primer caso, la anécdota narrativa es su referente; en el segundo, cada elemento remite a otros elementos dentro del sistema organizado que constituye el texto fílmico, estableciendo con ellos un diálogo que ofrece respuestas a nuestras preguntas (fig. 1).

2.1. *Emisor y Receptor como elementos del sistema comunicativo*

La comunicación lleva consigo procesos de *representación*. El Emisor, a través de sus declaraciones, directas o implícitamente, se autorrepresenta en el texto, lo que significa que propone una definición de sí mismo como locutor y, del mismo modo, representa al Receptor, definiendo su rol, su modalidad y su actitud.

Además, como la comunicación define la amplitud y modos del intercambio, el texto (filme, discurso, etc.) representa en sí mismo los términos de ese intercambio, otorgándoles un valor regulativo. El filme se propone como objeto que se comunica y como terreno donde emisor y receptor realizan las operaciones de la comunicación. Esto significa que cuando el Emisor proporciona una definición de sí mismo y del Receptor se comporta de una determinada manera y espera que el otro se comporte en consecuencia. En este sentido, el texto no es sólo un lugar de representación sino también una fuente de normas.

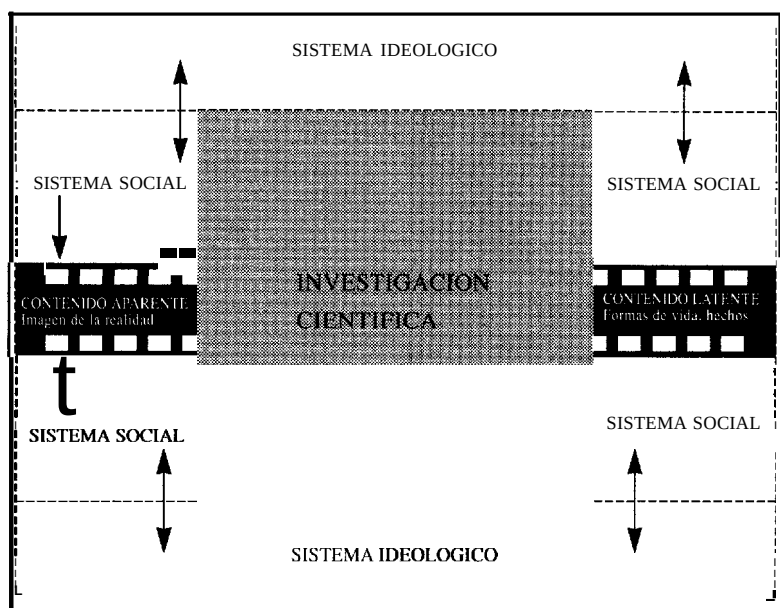


FIG.1

En el texto fílmico podremos captar no sólo las huellas de quien opera a través de las imágenes y los sonidos (procedencia), sino también las expectativas de cómo debe ser interpretado.' En el caso del filme, la procedencia se identifica con el director, productor o guionista, etc., y se dirige a un destinatario también concreto, el espectador o público. Así, en el marco de la comunicación la emisión y recepción corren a cargo de figuras reales a las que hemos llamado *Emisor* y *Receptor* que actúan fuera del filme pero que, en ciertos aspectos, se transvasan a su interior. Así, se reconoce en el texto fílmico una realidad -*Autor* y *Espectador implícitos*- cuya función es simular en el interior del texto la relación comunicativa que actúa como modelo de la comunicación que el Emisor o Receptor llevan a cabo de un modo concreto gracias al texto fílmico. De modo que las figuras internas de cualquier texto fílmico pueden clasificarse según representen el mostrar o el mirar. En efecto, *Autor*

y *Espectador implícitos* son términos con los que se definen figuras abstractas que representan, el primero, las actitudes, intenciones, el modo de hacer, etc., del responsable del filme, tal como el filme lo presenta; el segundo, las predisposiciones, expectativas, las operaciones de lectura, etc., del espectador, también como se presenta en el filme.

Autor y Espectador implícitos pueden hacerse explícitos y materializarse en algún elemento del texto: Narrador y Narratario. Elementos que se refieren al representar y al mostrar y manifiestan la presencia y acción del Narrador son, por ejemplo, ventanas, espejos, fotografías, imágenes, etc.; la presencia de carteles que amueblan la trama; la voz en *over*; la presencia de informadores (individuos que hablan o recuerdan periódicos, televisión, radio, cine, etc.); personajes con roles propios del espectáculo (fotógrafos, directores, autores, etc.); el autor, cuando se incorpora a los personajes de la escena, siendo un personaje más, etc. La figura del Narratario se manifiesta en los objetos que representan la capacidad de ver mejor (prismáticos, gafas, binóculos, etc.); la presencia de un «tú» que emerge del texto a modo de llamada directa; las figuras de los observadores que se adentran en un territorio, información, etc., por el deseo de conocer y comprender (detectives, periodistas, viajeros); el espectador en la pantalla, etc. (fig. 2).

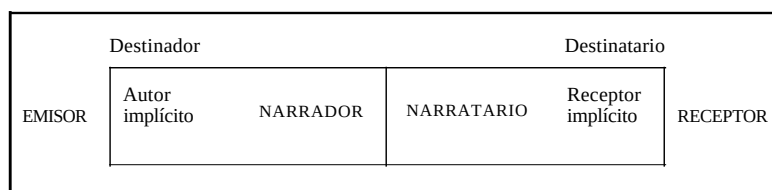


FIG.2

2.2. El punto de vista y la mirada organizadora

El ejercicio de una función comunicativa está estrechamente relacionado con la asunción de un *punto de vista*. Quien emite lo hace

desde una perspectiva bien definida y paralelamente quien recibe debe situarse si no en el mismo punto de observación por lo menos debe tener en cuenta esta parcialidad de la mirada del Emisor. En el filme, el *punto de vista* es el lugar en que se coloca la cámara y, por tanto, es el punto desde el que se capta concretamente la realidad representada.

Este punto de vista coincide con el ojo del Emisor, que encuadra la realidad desde una cierta posición y con la amplitud visual que le aporta un cierto objetivo, y con el del Receptor, ya que es el punto de vista que adopta el Espectador para seguir el filme.

Aparte de esta doble identificación de la perspectiva adoptada por el Emisor y Receptor, debemos considerar la que se advierte «dentro» de la imagen, que propone un tipo de visión ideal, con sus perspectivas y sus puntos de fuga.

Más allá de estos aspectos generales, el *punto de vista* puede tener distintos significados (literal u óptico, figurado y metafórico) que nos indican perspectivas diferentes, cada una de las cuales no se resuelve simplemente en el ángulo visual escogido, sino también en el modo concreto de captar y de comportarse, de pensar y de juzgar. Estos significados comportan una limitación de las posibilidades de análisis, ya que, según cada uno de ellos, se identifica una porción de la realidad y no otra, se accede a ciertas informaciones y no a otras, y nos sitúan en una perspectiva y no en otra. Este hecho nos permite considerar otro ámbito de análisis en el que el investigador ha de valorar no sólo cuanto se ha escogido, seleccionado y subrayado, sino también lo que se ha recortado o restringido.

Además, observando los equilibrios/desequilibrios entre los distintos puntos de vista que aparecen en el texto fílmico, podemos ampliar nuestro conocimiento de las relaciones entre los puntos de vista del Autor y Espectador implícitos y los puntos de vista de narradores y narratarios que pueden ser o no coincidentes.

El punto de vista nos lleva a la *mirada* que incluye tanto el *ver* como el *saber* y el *crear*. Los distintos tipos de miradas nacen de las diferentes combinaciones de los factores comunicativos y de

los grados de explicitud que éstos asumen. Cada tipo de mirada organiza un tipo de comunicación y un espectador ⁷.

A través de los estadios que hemos recorrido a lo largo de las líneas anteriores hemos expresado una reflexión sobre un modo de análisis cinematográfico, cuya aplicación requerirá profundizar tanto en los elementos que hemos considerado esenciales, como en otros que hemos omitido por necesidades de este trabajo. En cualquier caso, como ya se ha señalado, el interés del historiador es *mirar* los hechos, lo que sucede en el filme, percibiendo en él lo que considere significativo. El resultado final de ese mirar es un discurso histórico, surgido del *ensamblaje organizado* de lo que ese mirar ha percibido en el documento fílmico.

2.3. *Bienvenido Mister Marshall*

Para establecer una distancia entre «lo histórico» y la capacidad histórica del cine para evocar no sólo las formas y hechos del pasado, sino también las mentalidades, las formas de vida, etc., se ha elegido para esta experiencia de laboratorio el filme de ficción *Bienvenido Mister Marsall*. Entendemos que a partir de este texto fílmico el historiador puede detectar, tras el esfuerzo de desembarazarse de la ficción, elementos significativos con los que puede elaborar un nuevo discurso, esta vez histórico.

a) *El texto y el contexto*

En primer lugar nos centraremos en el exterior del texto, es decir, con su contexto. Delimitar el contexto de un filme no es sólo diferenciar el conjunto de circunstancias inmediatas en las que

⁷ La mirada define distintos espectadores. La mirada objetiva define a un espectador oculto, testigo de los acontecimientos; la mirada objetiva irreal define a un espectador alineado con la cámara; la interpelación define a un espectador limitado a los márgenes en un especie de «aparte», y, en fin, la mirada subjetiva define a un espectador metido en el protagonista. Véase CASETTI, F., y DI CHIO, F., *op. cit.*, pp. 246-266.

éste se inserta, es el campo sociocultural el que delimita los códigos indispensables para la comunicación, de tal forma que el filme adquiere su significación en él⁸.

Las circunstancias sociopolíticas del filme *Bienvenido Mister Marshall* nos sitúan en 1948, fecha en que el Estado español ya se había declarado constituido en Reino y en el que el recrudecimiento de la guerra fría favorecía la consolidación del régimen en el plano internacional. Los ingredientes de nacionalismo, anti-comunismo, antiliberalismo, sacralización del poder, concepción jerárquica de la vida, concepción armónica de la realidad e «hispanidad» que configuraron la ideología «oficial»⁹; el intento de esparcirla e imponerla a todos los españoles a través de todos los medios de comunicación disponibles; el control total o casi total del conjunto de estos medios, definen los horizontes socioculturales en los que se enmarca esta creación.

b) *Emisores y Receptores*

Los rasgos que definen el contexto definen también las figuras del Emisor y del Receptor, condicionados por el sistema político, social y cultural del momento. Para el filme que analizamos, partimos de las circunstancias más inmediatas en las que se origina el proyecto y realización del filme. Es decir, vamos a situarlo en el contexto de la amistad surgida entre Berlanga y Bardem en la Escuela de Cine de Madrid y en el contrato que UNINCI ofreció a ambos, por medio de Ricardo Muñoz Suay¹⁰, para realizar un filme que

⁸ URRUTIA, J., «El contexto en el texto», en *Literatura y Comunicación*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 55-78.

⁹ RAMÍREZ, M., *España 1939-1975. Régimen político e ideología*, Guadarrama, Madrid, 1977, pp. 79-92.

¹⁰ Durante el verano de 1953, el PCE constituyó el primer comité para el trabajo entre los intelectuales. El responsable de estas tareas en Madrid era Ricardo Muñoz Suay. Este ha contado, ya en la democracia, que los intelectuales de principio de los años cincuenta eran militantes de izquierda o procedían de familias conservadoras católicas e incluso franquistas y que sus primeras actividades literarias las hicieron en el marco de revistas patrocinadas por Falange a través del SEU

transcurriera en Andalucía y en el que interviniera como protagonista Lolita Sevilla.

Sobre una idea de Bardem y Carcía Berlanga, en el guión participó también Miguel Miura. Durante la preparación del rodaje, surgieron problemas económicos que desembocaron en la separación de Bardem del proyecto y en que Carcía Berlanga asumiera en solitario la dirección del filme. En el ámbito de estas circunstancias hay que considerar igualmente la personalidad de estos autores.

Bardem pertenece a una familia de actores y, desde la infancia, tiene muy clara la consideración social del «artista». Aunque se educó con la burguesía en el colegio del Pilar, se ha referido a su formación definiéndola de anárquica, autárquica y asistemática, identificándose con la ideología comunista. Junto a Berlanga, comenzó a escribir en una revista estudiantil falangista y sus intentos cinematográficos fallaron por razones diversas hasta la realización del guión de *Bienvenido Mister Marshall*, cuyo éxito permitió el estreno de «Esa pareja feliz» y que el guión de «Cómicos» encontrase comprador. En sus declaraciones sobre la idea que inspiró el guión del filme asegura que éste nada tuvo que ver con propuestas críticas sobre la sociedad o el sistema político del momento ¹¹. Sin embargo, sabemos que Bardem pensaba en el cine como arma política en España y tenía la esperanza de que, si daba ciertos datos en un filme, el público lograría entender aunque le hablase en un lenguaje clave ¹².

Por su parte Berlanga se ha declarado falangista sentimental, perteneciente al llamado «Frente Azul», enfrentando desde esta pos-

y por otros organismos político-culturales de la dictadura. VnAR, S., *Historia del antifranquismo*, 1939-1975, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, p. 246. Esta afirmación ha podido constatar en el caso de J. A. Bardem y Luis Carcía Berlanga, que llevaron una sección que se llamaba «Blanco y Negro» en la revista estudiantil *La Hora*, publicada por la Secretaría de Falange. Ver CASTRO, A., *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p. 57.

¹¹ «En el *Time Magazine* yo había leído un artículo sobre la Coca-Cola, que sirvió de base a la historia del filme. En otro terreno en el fondo de "Bienvenido..." estaban "Pasaporte a Pímlico" y "La Kermese heroica..."», declaraciones de J. A. Bardem en CASTRO, A., *op. cit.*, p. 59.

¹² *ibid.*, p. 61

tura ideológica la guerra y la División Azul ¹³. Perteneció a una generación de falangistas afectos al régimen, que, no obstante, por razones de edad, origen social, afiliación política y ambición profesional estuvieron explícitamente identificados con actitudes progresistas respecto al desarrollo político y social de España ¹⁴.

A Miguel Miura hay que situarlo entre los escritores del teatro de la posguerra, condicionado por factores comerciales e ideológicos. Sin embargo, no conviene olvidar que en este teatro se advierte, junto a las tendencias más tradicionales, la búsqueda (hasta donde toleró la censura) de otros caminos, entre los que apuntó un teatro con propósitos de testimonio y denuncia. La colaboración de Miguel Miura es un dato de interés, pues se trata de un autor que, si bien tuvo que hacer concesiones a la cultura y sociedad española de la posguerra, aun reconociendo estas concesiones, el mismo Miura ha afirmado que toda su producción respondió a una misma línea: «la de ocultar mi pesimismo, mi melancolía, mi desencanto por todo, bajo un disfraz burlesco» ¹⁵.

Por todo ello, la creación de *Bienvenido Mister Marsall*, aunque remite a un trabajo de equipo y a un trabajo unipersonal -según se considere el guión o la dirección-, es realizado por autores ideológicamente distintos, aunque integrados en un mismo grupo: el de los intelectuales comprometidos con la labor de Ruiz Giménez.

El Espectador real es el ciudadano español, capaz de percibir sin esfuerzo lo que se representa en el filme porque está constituido por ingredientes que modelaban la realidad del momento ¹⁶.

¹³ *ibid.*, pp. 73 ss.

¹⁴ ELLWOD, S., *Prietas las filas. Historia de Falange Española, 1933-1983*, Grijalbo, Barcelona, pp. 155-199.

¹⁵ Su descontento ante el mundo quedaba frecuentemente amortiguado en el desarrollo de muchas de sus obras, cuando no escamoteado en los desenlaces a través de un humor fresco y descabellado que había impuesto ya desde la revista de humor *La Ametralladora* y desde *La Codorniz*, de la que fue fundador y director entre 1941-46. LÁZAROW, V., y TUSÓN, V., *Literatura del siglo XX*, Anaya, Barcelona, 1993, p. 361.

¹⁶ Como ejemplo de lo que decimos pueden citarse las calificaciones que mereció en su momento, destacando que para la mayoría de ellos el filme es imagen de la «españolidad» que se esconde, en este caso, tras una versión «amable

Autor y Espectador implícitos se manifiestan, como ya hemos señalado, en el modo mismo en que se organiza el filme. Las secuencias iniciales de *Bienvenido Mister Marsall* sitúan al Espectador real tras un coche de línea, avanzando fatigosamente hacia Villar del Río, asumiendo una «presencia», una posición activa, que lo coloca en campo a través de su mente, los ojos y las creencias de un Autor real y concreto.

En *Bienvenido Mister Marsall* el Autor real se hace explícito en un Narrador. Este es un personaje que no aparece en la pantalla (voz en *over*), que funciona no sólo como introducción sino también como guía que rige y ordena la acción, hasta el punto de que la música y las imágenes que acompañan o prolongan el relato son interpretadas como obra de esa voz, incluso cuando ha callado. El Narratorio puede reconocerse a través de esa misma voz, que advierte al Espectador: «te estoy contando la vida de un pueblecito español cualquiera»; «la vida de tu pueblo»; «tu propia vida», equiparando cada personaje de la ficción con cada espectador real.

c) *El contenido latente*

Profundizando en el análisis del Narrador, advertimos también que nos presenta los acontecimientos desde una perspectiva cargada de intencionalidad de juicio sobre lo que se muestra y, por tanto, que debe ser interpretado como revelador de una voluntad y de un sentido opuesto al formulado (ironía). La perspectiva desde la

y simpática». Los críticos de la época vieron simbolizada en la película esta españolidad en «nuestro temperamento [...]¹ que rechaza la jocundidad tristonía, que es un desangelado sucedáneo de la verdadera, innata y variada gracia española...». GÓMEZ MESA, L., Revista *Fotogramas* (agosto 1953); y el crítico de *Imágenes* dice que «este cine que refleja nuestra manera de ser, nuestra idiosincrasia, con nuestros problemas, sin limitaciones de 10 de fuera y sin mitificaciones folklóricas, es 10 que nos hace falta...». PICO JUNQUERAS, I. M., «Comentarios sobre cine español», en *Imágenes* (junio 1953). Citados por Valeria Camporesi que hace un análisis del cine español desde los años cuarenta, analizando la imagen de la «españolidad». Ver CAMPORESI, V., *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*, Turfan, Madrid, 1994, pp. 29 a 66.



que se coloca este Narrador nos advierte que quien guía el texto ve mejor, sabe más y posee razones mayores. En una palabra, lee en el corazón y en la mente de los personajes (y del Espectador real) y nos da a conocer sus secretos porque capta incluso lo que ellos no llegan a comprender.

Así, nos ofrece el panorama de las instituciones (Escuela, Ayuntamiento, Iglesia...) y poderes locales. Las primeras marcadas por la miseria (la caja fuerte del Ayuntamiento nunca ha tenido dinero, ni nunca lo tendrá) y el estancamiento (mapa del Imperio Austro-húngaro; reloj parado); el segundo por el autoritarismo «paternal» con el que la autoridad municipal controla a los habitantes del pueblo.

El doble significado de la acción del Narrador, que se atribuye al Autor real, se corrobora también en unos personajes que presentan puntos de vista que, además de expresar una perspectiva personal sobre los acontecimientos, en algunos momentos no coinciden entre sí ni con el punto de vista de quien muestra. Es decir, resultan

discrepantes con el ambiente de armonía que el Narrador/Autor aparentemente pretende transmitir. Para ilustrar lo que decimos, veamos, por ejemplo, la secuencia en la que el Alcalde se dirige al pueblo de Villar del Río, en la que intervienen también Manolo y D. Luis ¹⁷.

¹⁷ «Pueblo de Villar del Río, como Alcalde vuestro que soyas debo una explicación y esta explicación os la voy a dar (frase que repite reiteradas veces, hasta que es interrumpido por Manolo, que toma la palabra). No sé si os habéis enterado que el Sr. Alcalde os debe una explicación, pero si no os habéis enterado aquí estoy yo para deciros que no sólo os debe una explicación sino también una gratitud emocionada por el entusiasmo, disciplina con que habéis recibido sus órdenes, demostrando con ello el heroísmo sin par de este gran pueblo que os vio nacer, para honra y orgullo del mundo entero. La explicación es innecesaria porque sois inteligentes y despejados y, sobre todo, sois nobles y bravos y ningún otro pueblo de alrededor puede arrebatáros el triunfo que os merecéis por vuestro coraje y orgullo del universo. Os digo que los americanos van a venir y el Sr. Delegado ha ofrecido un premio al que lo reciba mejor, pero no solamente mejor sino al gusto de los americanos. Y yo, que he estado en América, amigos míos, yo que conozco aquellas mentalidades nobles, pero infantiles, os digo que España se conoce en América a través de Andalucía. ¡Ah! Pero, entendedme bien, no es que los americanos no amen como se merecen a estos pueblos castellanos de ejemplar raigambre. Es que la fama de nuestras corridas de toros, de nuestros toreros, de nuestras gitanas y, sobre todo, del cante flamenco ha borrado la fama de todo lo demás y buscan, sobre todo, el folklore. Pues nos llevaremos el premio al mejor recibimiento, porque los demás pueblos sólo han puesto colgaduras, arcos de triunfo, fuentes luminosas con chorritos, ¡cursiladas y mamarrachadas! Mañana mismo, en cuanto traigan lo que falta y arreglemos las calles y las casas haremos un ensayo general del recibimiento. Y yo os recomiendo que vayáis pensando lo que vais a pedir a los americanos, porque yo doy mi palabra de honor que se van a estar aquí mucho tiempo, gastándose todo el dinero que traigan (aplausos). Para terminar os digo que éste es el momento de unir nuestros esfuerzo para recibir mejor que nadie a estos buenos amigos, a estos formidables amigos, a estos... (Manolo es interrumpido por D. Luis.) ¡Indios! y vosotros todos unos mamarrachos, unas máscaras, unos peleles que os disfrazáis para halagar a unos extranjeros, mendigando un regalo. (Después interpela al Alcalde.) Y tú ¿qué clase de Alcalde eres?, ¿qué te propones? ¿De dónde ha salido el dinero para comprar ésto?, ¿y ésto? De nuestros bolsillos, del bolsillo de todos los contribuyentes. ¿Qué creéis que vais a conseguir con esta piñata? Hacer el indio ante esos indios. ¿No hay nadie que tenga un poco de orgullo de dignidad?, ¿no hay nadie? (Ignorando las palabras de D. Luis, el Alcalde se dirige al auditorio.) No hagáis caso a D. Luis, ya sabéis que se enfada por todo. (Manolo intenta seguir el discurso.) Y al que con cuatro palabras le demostraré que está totalmente equivocado... (Finalmente, es el Alcalde quien retoma la palabra y continúa el interrum-

A través de las palabras del discurso (texto en el texto) se dilimitan tres comportamientos que apoyan lo que hemos afirmado en líneas anteriores. Las palabras del Alcalde y de Manolo nos muestran la cara y la cruz de una misma moneda. Ambos pueden dirigirse a los habitantes de Villar del Río utilizando palabras de reconocimiento hacia ellos y una serie de valores positivos que son conocidos y aceptados por quienes les escuchan como elementos de autoridad porque son los mismos que articula constantemente el régimen en machacantes *slogans* (publicidad, discursos, medios de comunicación, etc.).

En el discurso de D. Pablo y Manolo aparece especialmente el «honor», entendido como ética, que exige a los ciudadanos que todos los momentos de su vida deben estar inspirados por él. El honor es la fuente de la que mana el valor, el arrojo, la bravura, el coraje, la imperturbabilidad ante el peligro y las dificultades y el sentido heroico de la vida. Esta ética implica la fidelidad a la propia nación, aglutinando a los individuos entre sí y con un jefe (provincial, local o cualquier otro) e imponiendo la docilidad («obediencia») a las consignas oficiales, la aceptación de las normas («a sus órdenes, jefe», «tú toca y calla»).

Valores propios del «nacionalismo» aparecen expresados en el «nosotros» frente a «los demás» y en la consideración de Villar del Río como la encarnación perfecta de las «esencias nacionales», norma y modelo para toda la nación y el mundo. La percepción nacionalista de lo que es el pueblo de Villar del Río lleva a la construcción de un estereotipo idealista, quijotesco, cargado de vir-

pido discurso.) *Porque arreglar el pueblo cuesta dinero, pero ni un solo céntimo ha salido de la caja porque la caja no ha tenido nunca un céntimo, ya lo sabéis, ni nunca lo tendrá, y siempre ha estado vacía y porque todos estos trajes que veis los ha adelantado a crédito un amigo de este gran amigo mío, Manolo, aquí presente, al que nunca la agradeceremos bastante todos sus desvelos por este noble pueblo. Pagaremos todo lo que se debe cuando vengan los americanos con los dólares. Seamos optimistas, los días buenos están a punto de llegar, vamos a poner manos a la obra mientras llega el momento de pedir. He dicho. (Finaliza Manolo con.) Ahora, amigos míos, hombres, mujeres, niños aclamarán ¡Viva Andalucía! ¡Viva Andalucía!*

tudes como orgullo, honor, cordialidad, caballerosidad y sobriedad, sereno e impávido frente a las adversidades.

La «unidad» es un concepto que exige la participación, la comunión en una misma ideología oficial. En este caso la del pueblo con las autoridades (locales, provinciales, etc.) radica en la misión que ambos han de llevar a cabo (recibir a los americanos). Esta misión los une con el mutuo vínculo de la «confianza» y acatamiento por parte del pueblo y la «responsabilidad», en la autoridad local (volveremos a ello más adelante).

Estos comportamientos remiten a un modelo de poder autocrático y a la justificación de su existencia, lo que aparece más claramente en la secuencia en que las fuerzas vivas se reúnen para discutir la forma de llevar a cabo la misión que les ha sido encomendada. Durante la misma se pone en evidencia la incapacidad de éstas para proponer una solución en la que todos se integren. La rigidez en el mantenimiento de opiniones y posturas, que se manifiesta en la actitud inflexible de los miembros de las fuerzas vivas durante la discusión, lleva a una situación caótica que sólo permite una salida: la decisión del Alcalde de imponer la propuesta de Manolo (con el voto en contra de D. Luis). Los conflictos internos restan energías a una posible oposición y sirven para justificar el comportamiento autoritario como única salida de la situación, porque originan las circunstancias propicias para ello ¹⁸.

Igualmente, la figura de D. Luis sintetiza las contradicciones y enfrentamientos que, desde final de la guerra civil, surgieron entre falangistas y monárquicos liberales a causa de su distinta participación en el poder. Recordemos los enfrentamientos que se produjeron por la propuesta de estos últimos de restaurar la monarquía constitucional como alternativa al régimen de Franco ¹⁹. El com-

¹⁸ Recordemos que los sistemas fascistas se inspiran en el caos como principio de su existencia. El caos origina un estado de excepción para el que es necesario disponer del oportuno remedio. La amenaza del caos justifica la perpetuación del poder absoluto y sus excepcionales prerrogativas.

¹⁹ «Aunque desde perspectivas ideológicas muy alejadas y desde posiciones socioeconómicas conservadoras, los monárquicos formaron parte de la oposición al franquismo establecido. Gradualmente estos monárquicos fueron acercándose

portamiento del Jefe del Estado, que, como es de todos conocido, siguió la táctica de ignorar los planteamientos monárquicos, aparece reflejado en el filme, cuando D. Pablo dice a los que le escuchan: «No hagáis caso a D. Luis que, como sabéis, se enfada por todo...» Lo que supone un comportamiento de exclusión por parte de D. Pablo que no reconoce, niega a D. Luis y a sus críticas eliminándolo de la discusión, porque sus palabras afectan claramente a la autoridad local y a sus propuestas.

D. Luis, por su parte, se muestra como una figura sin autoridad que resuelve todo evitando participar en los proyectos, a los que califica de inadmisibles. Sin embargo, en su comportamiento existe una evidente contradicción. El tono y contenido de sus palabras, altamente represivas y excluyentes, choca con su participación en las fuerzas vivas del pueblo y en el hecho de que sea considerado como una figura destacada entre los habitantes de Villar del Río 20.

Nos enteramos de las relaciones entre Villar del Río y sus diferentes entornos a través las figuras del Delegado General, de D. Paco, el Alcalde, de Manolo -agente, mentor y dama de compañía de Carmen Vargas, máxima estrella de la canción española-, de la señorita Eloísa, la maestra; de D. Cosme, el señor cura, y de D. Luis, el hidalgo. Todos ellos aportan informaciones que sirven de guía para darnos a conocer nuevos aspectos complementarios que permiten desvelar la perspectiva desde la que se aborda el filme.

El Delegado General, por ejemplo, sólo con su llegada, rompe la armonía del lugar y produce una reacción de temor entre los habitantes de Villar del Río. La razón es porque, tras ese nombre, se esconde el Gobernador Provincial, máxima autoridad en materia de abastecimiento. Su visita se vincula, por tanto, a la Comisaría de Abastecimiento y Transporte y a los problemas de acaparamiento

a organizaciones democráticas tradicionales e incluso llegaron a firmar pactos con anarquistas y socialistas...» VILAR, S., *op. cit.*, p. 59.

²⁰ En este análisis no podemos olvidar que en la oposición monárquica predominó la política de ruegos y súplicas; de componendas y complicidad. Por ello, sus manifestaciones de discrepancias, en el marco de este comportamiento blando, indeciso y acomodaticio no fueron consideradas por Franco.

y ocultación de cosechas, al rendimiento de las explotaciones, etc., ya las lógicas sanciones que se producen por estos motivos.

Por ello, la primera relación que se deduce entre el ámbito local (Villar del Río) y el ámbito provincial (Autoridad gubernativa) es de represión, que se manifiesta en el temor que produce entre los habitantes de Villar del Río la visita de este personaje. Recordemos las expresiones: «se ha descubierto todo»; «hay que avisar al pueblo», y la confusión de D. Pablo cuando, temiendo una visita de inspección, dice al Delegado General: «todo está en orden, tanto el ganado de trigo como la cosecha de corderos, que sin embargo este año no ha sido buena a causa del pedrisco»; la canción que los escolares tienen preparada para visitas de este tipo y, en fin, el toque «a rebato» de las campanas de la iglesia que, al transmitir a todo el pueblo un estado de alarma, ocasiona la ocultación de cosechas y ganados.

A lo largo de la conversación del Delegado General con el Alcalde, también advertimos que entre la realidad local y provincial existe un principio de jerarquización. En efecto, el representante de la realidad administrativa provincial establece una jerarquización entre localidades y provincias *—sin* duda en función de la mayor o menor atención del Gobierno central a ellas—, que se percibe en la confusión constante en el nombre del pueblo (Villar del Campo, que tiene tren, por Villar del Río) y en la explicación del motivo de su visita «estoy recorriendo los lugares de esta "no" provincia», colocando a éste y a su desconocida provincia en el límite del «todo» nacional.

Esta jerarquización permanece cuando se hace alusión al plano internacional, en el momento en que el Delegado y sus ayudantes informan de la existencia de «un gran pueblo», de los «Delegados Españoles de la Sección Europea» de ayuda económica y del «European Recovery Programm», también conocido como «Plan Marshall» (EEUU, Europa, España...). Esta jerarquización está presente en la calificación que el Delegado General asigna a los americanos, considerándolos «camaradas». Entendemos que con esta expresión los está integrando en un mismo organismo y comunidad de la que todos participan (los ciudadanos de Villar del Río y el

Espectador real, también), advirtiendo que, como camaradas, todos tienen los derechos que les competen por sus funciones. Es decir, las derivadas de la posición que tiene cada uno en ese organismo y comunidad jerarquizada. Como consecuencia de esta jerarquización, es evidente que se establecen dos categorías de «camaradas»: los que tienen acceso a la vida política, a los puestos y cargos de la vida pública y el simple *súbdito* que carece de estos derechos y cuya función es esencialmente la de sobrellevar las cargas, servir y moverse al ritmo que se le ordena.

Fruto de la visita del Delegado General se hace participar al pueblo de una *misión* nacional: recibir a estos ilustres visitantes adecuadamente, porque de ello se derivarán beneficios económicos para todos, para la localidad.

La misión nos permite volver sobre los conceptos que ya hemos señalado, porque convierte al pueblo en *séquito*, en acompañamiento o seguimiento de un «jefe» (sea el Alcalde, Manolo, el Delegado General o los americanos), lo que requiere la «fidelidad» y la «obediencia», virtudes que, como ya se ha indicado, exigen no sólo la sumisión, sino también la adhesión en el pensamiento y acción a los mandatos, deseos, gustos, etc., de un jefe, de una autoridad (en este caso del Alcalde), que es la fuente del «orden». Se configura así un «orden» en el que el individuo no puede afirmarse como persona con intereses individuales, ni con derechos propios sino que queda sumergido en la misión que se le asigna, convirtiéndose en una corte adamante de actos o de personas (autoridades, americanos, etc.) en los que se ve desbordado por la forma colorista, brillante y ritual ²¹.

Así, Villar del Río es transformado en un pueblo andaluz de tramoya; en una apariencia de cartón que oculta la realidad. Sus habitantes pierden la identidad, adoptando la que dicta la proyección

²¹ Nos referimos a actos cuya característica más señalada era la exaltación o intensificación de la emotividad popular. A través de ellos, el Estado intenta provocar un comportamiento de exaltación colectiva que impedía una actitud crítica, a la vez que preparaba al auditorio para recibir las consignas oficiales. Elemento importante de este fenómeno era la presentación solemne y majestuosa de los mismos.



y extensión de un comportamiento de mentalidad («España es Andalucía»).

¿Qué nos aporta el análisis de los receptores?

Sin que entremos en una descripción minuciosa, el análisis de los personajes del filme nos permite hablar de individuos-tipo que, en clave de humor, representan a una clase determinada de la sociedad española del momento. Así, entendemos que D. Luis es el prototipo del hidalgo castellano, clase social en la que sus miembros son ilustres por su nacimiento y título. Perteneciente a una familia con vocación imperial -*todos* sus antepasados han muerto a manos de los indios- se le define por su honor y falta de dinero. En el sector rural, los *terratenientes* están representados en D. Pablo, el Alcalde, propietario de tierras y de la mayoría de los negocios del pueblo. En el personaje de Juan aparecen los pequeños y medianos agricultores (o los arrendatarios) que cultivan la tierra con herramientas tradicionales. Los obreros agrícolas, proletariado sin tierra, que todavía siguen con el *status* de obreros eventuales o en paro y que ya han perdido la esperanza de la distribución de la tierra, son calificados como «los desocupados de siempre, que piensan

en las cosechas que jamás han tenido...». La señorita Eloísa, representante del «saber oficial»; D. Emiliano, el médico; el boticario; el barbero; D. Pedro, el comerciante; D. José, dueño del estanco y cartero; Jerónimo, el Secretario del Ayuntamiento, representan la clase media y la burocracia local (el Secretario del Ayuntamiento) y, en fin, D. Cosme, el señor cura, a la Iglesia. De forma que, como ya se ha señalado, cada personaje de ficción se convierte en un *alter ego* del Espectador real.

Bienvenido Mister Marshall sitúa al Espectador ante una sociedad fundada en la *unidad*, que no tolera la diferenciación de sus miembros. Y le advierte que este concepto no debe interpretarse sólo en el sentido usual de «cooperación» de los individuos y partes a un fin temporal común (recibir a los americanos), sino, y sobre todo, como *homogeneización* del pensar, del sentir, del ser, con la que, en el fondo, el régimen define la comunidad nacional.

d) *Los comportamientos de mentalidad*

Cuando hablamos de mentalidad nos referimos a un conjunto de actitudes, reacciones, formas de entender y pensar la realidad, consecuencia de un largo proceso de socialización ideológica que ha ido conformando un modo de ser, a una concepción de las cosas que fosiliza en comportamiento y reacciones valores aislados de la ideología. Estas actitudes se aprecian en diferentes fragmentos del filme *Bienvenido Mister Marsall*. Dejando a un lado las figuras que muestran una porción de realidad de modo directo y funcional –la señorita Eloísa, representante del «saber oficial», o la visión oficial a través del NODO de las realizaciones del Plan Marshall en Europa–, otros presentan al Espectador un ver limitado, un saber inscrito en sus propias vivencias y un creer transitorio destinado a durar lo que su credibilidad. En estos casos, las figuras transmiten una imagen mental, un prejuicio y una actitud emocional muy simplificada acerca de países, personas o cosas.

Son ejemplos de comportamientos de mentalidad las imágenes que transmiten las palabras de D. Luis sobre el pueblo americano

y sus habitantes, en las que los califica de «indios» y en las que trae ante el Espectador una interpretación personal de la historia de la colonización española, de la Guerra de Cuba y de la propia historia de los EEUU (Guerra de Secesión); las de Manolo, que define a sus habitantes como «mentalidades nobles, pero infantiles, que conocen España a través de Andalucía [...] que buscan sobre todo el folklore». Todas ellas son estereotipos que recogen una opinión formada de antemano, recurriendo a prejuicios raciales, religiosos, económicos, etc., existentes en la sociedad española de esos años.

El filme transmite en distintos momentos un sentimiento de apatía, rechazo y escepticismo, en una palabra, una visión discriminatoria de «los políticos» y «la política», reduciendo esta cuestión compleja a una imagen muy simplificada y fácil de retener: no se puede confiar en ellos. Lo que se deduce de la conversación entre el Delegado General y el Alcalde, cuando éste le recuerda su promesa incumplida de llevar el ferrocarril a Villa del Río o cuando el mismo Delegado aconseja a D. Pablo que, para dar la bienvenida a los americanos, pronuncie un discurso desde el balcón del Ayuntamiento hablando del pueblo, de las producciones, de la ganadería, de la industria, etc., aunque no existan.

En el filme se hace válida la vieja distinción entre «justicia para ricos» y «justicia para pobres», haciendo que determinados actos sean tolerados y admirados, perpetuando una mentalidad y práctica de pancorrupción. El Espectador siente simpatía, aunque conlleve delito, por los campesinos que acaparan y ocultan la cosecha y el ganado a la Comisaría de Abastecimiento y Transporte.

Como es de esperar, en las relaciones de género los personajes femeninos están supeditados a los masculinos. Así la voz de la protagonista femenina solamente se escucha en las canciones y cuando pronuncia expresiones de asentimiento a las preguntas de Manolo (¡juzú!, ¡vaya!); la señorita Eloísa, la maestra, es definida como «mona», «buena», «lista» pero «soltera», estereotipo que centra la polaridad social en torno al matrimonio y a la familia y desemboca en una normativa que produce un doble rechazo de la mujer que trabaja y de la célibe.

El objetivo esencial de estos estereotipos bien puede ser producir un consenso y una orientación del Espectador porque todos ellos son repetidos constantemente en la cotidianeidad y por tanto reconocidos y celebrados por los espectadores del momento ²².

Consideración aparte merece la intervención de D. Cosme, el señor cura. Su comportamiento reproduce en el mismo personaje lo que ya hemos señalado en el contexto general. Una parte en consonancia con la totalidad; otra, reprochable, contraria a la anterior, con la que expresa actitudes de cobardía, traición, etc. Lo curioso del caso es que la que podemos llamar «parte buena» es, precisamente, la discrepante con el sistema social, político, ideológico, etc., español del momento; la otra, que expresa un sentimiento de culpabilidad por el comportamiento anterior, es la que le consolida como realmente discrepante.

Veamos esta cuestión en el filme. D. Cosme, utilizando la misma estrategia de la señorita Eloísa, destaca estadísticamente todo lo que considera negativo en los americanos: transgresión de normas civiles, morales o religiosas, pluralidad de razas, etc. La xenofobia -más o menos encubierta en las palabras de D. Cosme y en las que expresa la discriminación contra negros, los gitanos, judíos e incluso contra las personas de otras nacionalidades- denuncia lo contrario del estereotipo que considera que «los españoles no son racistas».

Las advertencias de D. Cosme sobre el peligro que supone «aceptar regalos de aquellos cuyas intenciones se desconocen» y sobre la presencia «del enemigo» que puede venir disfrazado tras la política de ayuda, remiten sin duda a la persecución contra los comunistas, verdadero objetivo de la ayuda a las economías europeas.

Esta interpretación se corrobora en el análisis de otra secuencia: las imágenes oníricas a través de las que el filme nos cuenta los sueños de D. Cosme. Recordemos que sobre la procesión de Semana Santa y lo que podría ser un acto de penitencia, se superpone, al volver una esquina, la acción del Ku Klux Klan, una interrogación

²² Estos estereotipos pueden ser la base del consenso que se crea dentro de los movimientos políticos de ultraderecha (o de ultraizquierda) a través de la propaganda.

policial (propia del cine americano) y el juicio y condena del Comité de Actividades Antiamericanas. Estas imágenes remiten nuevamente al ambiente de acusaciones indiscriminadas que, después de las declaraciones del senador republicano Joseph MacCarthy, se produjeron dentro de los EEUU y a las denuncias y calumnias contra comunistas y simpatizantes que, en muchas ocasiones, contaron con el respaldo popular; a la política de contención a la Unión Soviética a través de la ayuda económica a Europa y a los países amenazados por presiones comunistas (Plan Marshall). D. Cosme, representante de la Iglesia Católica cuyos orígenes conllevan cierto «comunismo», puede haber sido utilizado para representar a un Espectador «comunista» de aquel momento, capaz de entender este lenguaje clave y advertir los peligros que corría con la extensión de la política americana a Europa (y a España, en su caso).

Subrayando las imágenes con una música militar americana, una breve secuencia representa la velocidad con la que pasan los americanos por Villar del Río y la situación de desconcierto e incompresión con las que el pueblo los ve pasar.

Después, el Narrador vuelve a hacerse explícito en la «voz en *over*» que nos cuenta el final del filme.

En este momento se presenta una versión determinista de los hechos: «Bien pudiera ser que este cuento no tuviera final [...] en general las cosas nunca acaban del todo...», explicando todos los hechos en función de principios de causalidad, y determinando el futuro en función del destino, interpretado como fatalidad, que se impone a los hombres quieran o no, negando así su libre albedrío. La Naturaleza se considera como una fuerza activa, en oposición a la actividad humana (lluvia/sequía).

La realidad impone el pragmatismo de la pervivencia: todo volverá a lo anterior y el desesperado afán de que siga sin pasar nada («A veces pasan cosas pero luego todo vuelve a la normalidad») crea la consigna de «no preocuparse».

3. La mirada del historiador

Resumiendo lo que hemos dicho hasta el momento, advertimos que nuestro análisis se ha polarizado alrededor de tres ideas: la

idea de que el filme señala de algún modo la presencia de un Autor y un Receptor, la idea de que asigna al Espectador un lugar preciso y la idea de que le hace cumplir un recorrido determinado. Todas ellas sintetizan el hecho de que el texto fílmico es un terreno de acción y que, por tanto, es algo que podemos utilizar para comprender cuáles son los elementos de esa acción, qué peso poseen en ella tales elementos y cómo deben moverse.

Una vez obtenida la información, fruto de este análisis, el historiador tiene que sistematizar y organizar esa información, configurando las relaciones entre los elementos que la configuran para elaborar un nuevo discurso. Nuestro punto de arranque a la hora de elaborar este discurso es la percepción de una doble frontera temporal-espacial en la que el filme trabaja. Por un lado, la que separa el tiempo y lugar del filme, del tiempo y lugar de la narración; por otro lado, su presente (el tiempo y lugar del filme) y un tiempo-espacio futuro, cuyo enganche está confiado al azar y en el que el autor intenta sobrepasar la pantalla, crea la posibilidad de un interlocutor cambiante con cada nueva lectura (fig. 3).

a) *Relación presente-pasado*

La relación presente-pasado supone diferenciar aquello que el observador primero (Autores) ha percibido del tema representado y la forma de la representación.

La percepción se concibe como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades de los objetos y las intenciones del observador. Hay percepción cuando existe un proceso activo selectivo que depende de la atención del observador y de las intenciones perceptivas puestas en juego ante la realidad. Por tanto, el modo en que se mira la realidad depende tanto del conocimiento como de los objetivos y de que el objeto de la percepción se conserve en la memoria colectiva de esa sociedad de la que participa el observador. Este es el caso de *Bienvenido Mister Marshall*. La interpretación que realizan los autores de los hechos en el filme supone una reconstrucción subjetiva, su reacción ante esos acontecimientos,

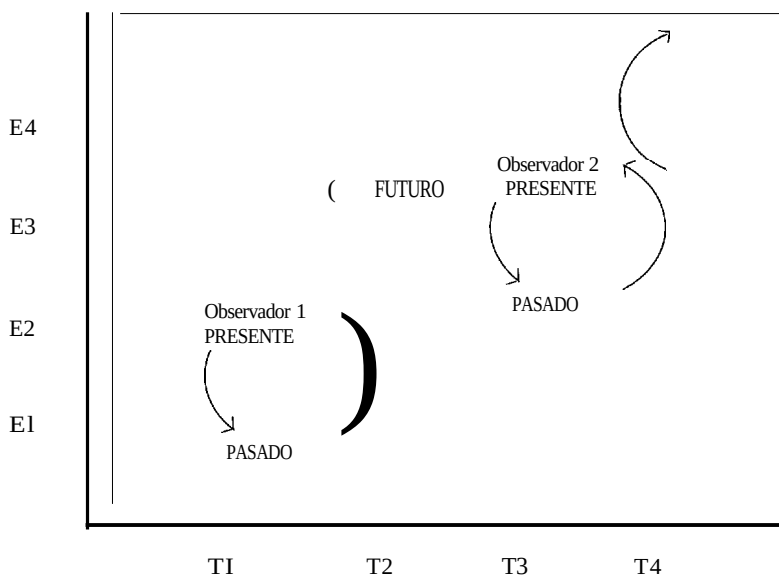


FIG.3

y se realiza de modo que pueda pasar sin dificultad la censura y sea percibida por un espectador cualquiera. Efectivamente, considerando que el Emisor no podía herir susceptibilidades de ningún grupo ni intereses, el empleo de un lenguaje neutral, no conflictivo, que satisficiera a todos los interesados en el mantenimiento del *status qua* político social era obligado. El mensaje fílmico está organizado en términos claros y asequibles para cualquier receptor.

Sin embargo, sabemos que en la comunicación, los mensajes raras veces van dirigidos a una sola audiencia manifiesta. Los receptores secundarios o grupos de referencia son objetivos importantes de la comunicación y pueden desempeñar a veces un rol decisivo en ella, como es el caso que nos ocupa.

Entendemos que los autores de *Bienvenido Mister Marshall* quisieron llegar a estos receptores secundarios ya que, como hemos tenido ocasión de comprobar anteriormente, en el texto fílmico analizado está previsto otro espectador distinto que podemos describir con la

capacidad de comprender las estrategias utilizadas para transmitir un significado diferente. En una palabra, el filme tiene en cuenta tanto al ciudadano español, reconocido como tal a partir de la Guerra Civil y al que se atribuyó una identidad de fines y una unidad armónica, como a los que, a pesar de ser ignorados, mostraron su disidencia con el régimen dentro del país o desde el exilio.

Desde nuestro punto de vista, el filme muy bien pudiera ser un texto/discurso enunciado con propósitos aperturistas, con objeto de ejercer una crítica (hasta donde la censura les permitió llegar) de la realidad del momento. Así lo confirma el doble mensaje contrapuesto que, por un lado, encara sonrientemente la opinión que tiene Villar del Río de un hecho político-social coetáneo, y por el otro, la ironía ayuda a interpretar lo contrario. Es decir, en la superficie apariencia de comunidad; en el fondo la presencia real de la coacción y la amenaza; en la superficie una imitación de fraternidad y cordialidad; en el fondo subsiste íntegro un sistema de fuerza, base del régimen; en la superficie lo que interesa; los problemas quedan ocultos en el fondo, bajo la frase oficial del rito y la ceremonia.

Resulta evidente que tras el ambiente armónico de Villar del Río se esconde la España de finales de los años cuarenta, todavía inmersa en una economía de posguerra, en una situación autárquica y sometida al mercado negro, al racionamiento y a la represión; Castilla, con su larga tradición de conservadurismo, cuya identidad geográfica, histórica, lingüística y cultural se contrapone a la de Andalucía, imagen de la España tópica, conocida en el exterior a través de los relatos de viajes de los escritores de los siglos XVIII y XIX. En fin, la realidad internacional y el progresivo cambio en las posturas de la ONU y países occidentales respecto al régimen, frente al mantenimiento de la «cuarentena», como se manifiesta en el rechazo de los EEUU a incluir a España en la ayuda Marshall (1948), bajo la apariencia de ayuda económica, la persecución y el dominio.

b) *Presente-futuro*

En otro momento de nuestro análisis ya hemos indicado que el filme, como cualquier texto, inscribe en sí mismo el proceso de

comunicación en el que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y a dónde quiere ir. Y que en el caso de *Bienvenido Mister Marshall* define un Espectador implícito que convierte al Espectador real en un *alter ego* de los personajes de la ficción. De ello se deduce que el filme puede darse a entender más allá de la presencia concreta del Espectador de su tiempo y que determina cualquier otra que esté dispuesta a recibirlo (Espectador en el tiempo). Siempre que se acepte que cada nueva lectura incorpora los acontecimientos que han tenido lugar desde el momento anterior («memoria del pasado»), creando una nueva reinterpretación. Se incorpora así el factor tiempo y una orientación hacia un futuro, especialmente cercano.

Advertimos que se produce en el filme la aprobación de determinados hechos, lo que supone establecer *a priori* una opinión acerca del futuro, que se construye validada por la experiencia. Así, utilizando una causalidad lineal, se proyecta la realidad del filme hacia el porvenir, del que sólo se espera que sea un duplicado de los acontecimientos presentes (y pasados).

Entendemos que, efectivamente, con las palabras «Bien pudiera ser que este cuento no tuviera final [...] en general las cosas nunca acaban del todo...», se está expresando, en 1952, respecto a los EEUU y a su ayuda económica, análogas consideraciones a las de 1948 y a las posteriores consideraciones que pudiera hacerse otro espectador en 1953, cuando se hagan realidad las negociaciones que se llevan a cabo para la firma de los convenios con EEUU, porque, en 1952, se sospecha que las esperanzas españolas de una ayuda americana significativa se verán igualmente frustradas.

Esta configuración y planificación determinista del porvenir crea un modelo de extrapolación y proyección que se realiza en función de unas variables que se suponen inamovibles: el medio y la herramienta, el hombre y la sociedad, la sociedad y la política.

La primera se refiere a la utilización y disposición de los elementos naturales y a la inexistencia o escasez de los avances tecnológicos necesarios (arado/tractor, etc.), los azotes periódicos que sufre la población (sequía/lluvia) y al mantenimiento del sistema económico con la agobiante escasez de los años de autarquía.

En la segunda se integran la educación, la cultura, en las que se reverdecen las viejas tradiciones; la seguridad ciudadana y las libertades, limitadas o anuladas por la represión.

Además de las experiencias amargas de sucesivas autocríticas, la tercera integra la desesperanza de la oposición ante los cambios que desde 1947 se habían producido en las Naciones Unidas respecto a España y al régimen, lo que suponía para las fuerzas de la oposición el incumplimiento de los compromisos y recomendaciones condenatorias anteriores; para Franco un signo de consolidación y finalmente, la estrategia de los EEUU que había convertido su política de contención comunista en una estrategia mundial.

4. Reflexiones finales

Desde la perspectiva de análisis desarrollada, hemos podido comprobar que el filme, entendido como discurso, nos ha permitido comprender, tanto la esfera intelectual, política, individual, etc., del Emisor (guionista, director...), como la del grupo o sociedad en la que ese Emisor es susceptible de ser incluido. A través de este estudio hemos podido aproximarnos a los valores y principios que configuraron la sociedad y la política española de los años cuarenta y constatar **-en** la medida que adaptaron sus creencias e intereses a los oficiales-, la identificación y subordinación de los autores con los objetivos e intereses del régimen, así como sus actitudes de discrepancia. Todo ello valida, a nuestro entender, el filme como documento social.

La fotografía y los nuevos soportes para la información

Mario **P.** Díaz Barrado

La fotografía recibe en este número de *AYER* una consideración especial que destaca frente a la concedida al resto de las fuentes visuales anteriores y posteriores. No en vano es el primer soporte de información icónica con un claro componente *tecnológico*. Con la fotografía se produce una intermediación de la tecnología más allá de la destreza manual, que hasta entonces había marcado el desarrollo de la pintura o la escultura. Con la invención fotográfica se van a exigir otra suerte de destrezas en relación con la capacidad o cualificación en el manejo de nuevos *artefactos*. Estos procedimientos, si bien por una parte automatizan y facilitan la obtención de imágenes, se interpretan por otra, y en aquel momento especialmente, como actividades extrañas y repudiables para pintores o artistas.

A pesar de la acogida recelosa y de las dificultades iniciales, la fotografía alcanza ahora ciento sesenta años de vida con buena salud. Esto resulta llamativo en un contexto de transformación constante de la tecnología visual durante la etapa contemporánea. La *longevidad* de la fotografía permite abarcar un período de tiempo amplio y, por eso, es la fuente visual que suscita mayor atención e interés por parte del historiador interesado por el tiempo reciente.

La fotografía puede ser abordada desde muchas perspectivas y puntos de vista, todos ellos sugerentes. El espacio y el tiempo, las dos dimensiones que contribuyó a transformar desde su nacimiento, encierran las claves para extraer todas sus posibilidades como ten-

dremos ocasión de comprobar. Estas dos dimensiones pueden ser consideradas desde planteamientos diversos, que van de la simple reunión de material a la posibilidad de reivindicar un tratamiento teórico para las fuentes visuales en Historia. El trabajo erudito y minucioso puede convivir con las pretensiones metodológicas más ambiciosas, pero resulta necesario poder distinguir ambos niveles para no confundirlos y esterilizar los planteamientos de partida.

I. Fuente visual

La simple recopilación de material fotográfico, del más pequeño país de occidente o de un breve período de tiempo, supondría una labor ingente por la cantidad y la calidad de los restos fotográficos que el paso de los años ha acumulado como memoria visual. Resultan imprescindibles los esfuerzos de organización de un material ingente, algunas de cuyas claves se ofrecen en este monográfico, que permitirán que la fotografía pueda ser considerada cada vez más como una fuente histórica relevante.

Pero, en definitiva, el resultado será siempre una curva exponencial de acumulación de información visual a medida que nos acercamos a nuestros días, resultando a la postre la incapacidad o la imposibilidad de abarcar un material que nos desborda con criterios que vayan más allá de la mera recopilación o *catalogación* del mismo.

Igual podría decirse de las conexiones y las relaciones entre fotografía y sociedad, del empleo sistemático de esta fuente como sustrato del discurso historiográfico. El uso de la fotografía para un mayor conocimiento de la historia puede ir desde aspectos económicos a comportamientos de mentalidad, y permite un sinfín de aplicaciones y de desarrollos temáticos apenas iniciados en estos momentos. También se han abordado en este mismo volumen las potencialidades de este tipo de trabajos que son, por supuesto, muchas.

No obstante, y a pesar de configurarse como una fuente insustituible, en su propia vitalidad y proliferación encierra el principal

obstáculo al que se enfrenta el historiador ante la fotografía. Reaparece una y otra vez lo que entendemos como la enfermedad más característica de nuestro tiempo: *el exceso de información*, un fenómeno que nos persigue y acecha constantemente -especialmente a los contemporaneistas-, no sólo en las fuentes visuales, sino también en las escritas, por más que intentemos eludirlo con cortes indiscriminados o limitaciones interesadas de nuestro objeto de estudio.

2. Discurso textual y discurso visual.

La linealidad y la recurrencia

Los planteamientos del uso de la fotografía para la Historia hasta ahora explicados, si bien aceptados y reconocidos en la disciplina, tienen que superar frecuentemente la consideración de esta fuente como mero auxiliar en el trabajo del historiador. Aunque se abren paso con firmeza trabajos historiográficos con toda clase de fuentes visuales, éstas suelen estar ligadas al desarrollo discursivo del historiador por simple adición o complemento. Se considera mientras tanto el texto, la escritura, el medio principal de expresión de las ideas y el instrumento esencial de afirmación de los principios o planteamientos investigadores. Es esta forma de concebir las fuentes visuales, y la fotografía en particular, a pesar de su fuerza y atractivo, un problema que puede resultar insalvable si se quiere dar el salto hacia una nueva consideración de la imagen, donde ésta sea el conducto y el vehículo principal para conformar el discurso historiográfico.

El historiador concibe, como mucho, la imagen sometida siempre al texto, pero actualmente se reivindica por la sociedad su uso como el instrumento principal de comunicación. No se trata de enfrentar texto e imagen, pero se debe tener en cuenta la transformación producida y no seguir apegados a presupuestos establecidos antes de que se produjera la irrupción visual. Ciertamente es que la consideración de la imagen en un papel preponderante no supone automáticamente beneficios -y podrían señalarse peligros serios y evidentes-, pero

también es cierto que su predominio no es debido solamente a la evolución tecnológica, sino a *la alteración del principio de discurso lineal* y su sustitución por otro *discurso recurrente*. En principio, y especialmente para los profesionales del discurso lineal entre los que se encuentran los historiadores, esa situación resulta empobrecedora como se observa fácilmente en la actualidad, pero no se debe a la perversidad o limitación de la imagen en sí, sino al uso que de ella se hace ¹.

El reto planteado es alcanzar, como lo hizo el texto a lo largo de mucho tiempo y con riesgo y superación de numerosos obstáculos, un discurso con sentido, con finalidad, coherente y lógico, flexible y útil, que no resulte empobrecedor o repetitivo, pobre. La imagen se utiliza en su vertiente más impactante, dinámica y atractiva, pero aún no se han explotado otras posibilidades que encierra y que podrán transformarla en el vehículo esencial de comunicación, siempre en colaboración estrecha con las fuentes escritas.

Todo esto no es sencillo, porque implica nada más y nada menos que un cambio de soporte. La imagen, para alcanzar las características descritas, debe salir del soporte de papel al que se ha sometido durante mucho tiempo ² y ser considerada en el entorno de los *nuevos soportes magneto-ópticos*, que alteran y transforman sus efectos y sus potencialidades.

Es preciso reconocer de antemano la dificultad de transmitir la esencia de nuestra pretensión, fundada en el empleo de la imagen fotográfica al mismo nivel, nunca excluyente, del texto en los nuevos soportes, pero utilizando únicamente, para explicar algo tan complicado, el soporte de papel. En este medio reconocido y aceptado por los historiadores se plantea algo que altera profundamente los mecanismos de elaboración y transmisión del discurso histórico. Debemos reconocer, pues, que el problema esencial es de soporte,

¹ Diario *El País*, jueves 15 de agosto de 1996. Artículo de Enrique GIL CALVO que refleja la importancia que se concede actualmente a la imagen y las dificultades de desarrollar un discurso coherente con ella.

² Desde su soporte original, la fotografía se somete al papel a través de la prensa. Todavía hoy conocemos la mayoría de las instantáneas a través del papel. Otras fuentes visuales conservan su soporte al tratarse de fuentes cinéticas, de imagen en movimiento, con una consideración aparte que aquí no abordamos.

y que tal vez no se pueda reivindicar el traspaso hacia los nuevos soportes para la información desde los mecanismos y las obligaciones que plantea el soporte de papel.

Por eso intentaremos limitar nuestra propuesta, en estas líneas, únicamente a los aspectos que puedan resultar más cercanos y familiares, *centrando la reflexión exclusivamente en dos direcciones*, sin que ello signifique renunciar a la potencialidad que en otros ámbitos encierran los presupuestos que defendemos y que tienen en ellos el contenido y la organización necesarios para su desarrollo.

En primer lugar, abordaremos brevemente el proceso que ha seguido la fotografía desde su invención y lo que ha aportado en su consolidación como fuente e instrumento visual más avanzado durante mucho tiempo. Este proceso resulta modélico para percibir el impacto que la evolución de los soportes, especialmente los visuales, ha tenido para la labor de historiador.

En segundo lugar, se realizará un intento de reflejar las posibilidades del empleo de la fotografía en los nuevos soportes de la información *magneto-ópticos*, recogiendo muchas de sus conquistas anteriores, pero incorporando otras nuevas.

Los dos planteamientos tienen un sustrato fundamental que exige abordar la influencia del cambio tecnológico para la historia, especialmente en lo que afecta a los soportes para la información que en cada momento son considerados tecnológicamente avanzados, como lo fue la fotografía en su momento. Pero también es una forma de reivindicar los planteamientos humanísticos ante el progreso científico y tecnológico y superar el sentido de inferioridad y el recelo ante las innovaciones. La tecnología no significa arrasamiento de la labor del historiador, más bien es lo contrario, nos abre nuevas posibilidades aunque sea necesario cambiar, a veces radicalmente, algunas estrategias de investigación. La necesidad de incorporar la visión humanística a la tecnología se convierte hoy en una obligación irrenunciable, que además encierra un atractivo especial para nuestro trabajo.

3. Imagen y tecnología

La Ciencia triunfa en los días que vivimos a través de realizaciones tecnológicas espectaculares, que tienen una influencia cada vez mayor en todos los campos, y entre las que destaca la auténtica *revolución* que han sufrido los soportes para la información en apenas dos siglos. Mientras tanto, aparentemente, se ha colmado el anhelo de los padres de la Ilustración de *procurar felicidad con las ciencias útiles*. El mundo humanístico contempla la aceleración constante y los cambios profundos con una actitud defensiva, percibiendo la necesidad y la obligación de incorporar las ventajas tecnológicas, pero siendo receloso a las transformaciones que éstas introducen. Todos sabemos, por otra parte, que la Ciencia no colmata nuestras aspiraciones y es aún más evidente que hay aspectos o caras que no aborda, donde no llega, pero que los humanistas, y cada vez más científicos³, sabemos que resultan esenciales.

Conjugar la visión científica con la sensibilidad que el mundo humanístico ha sabido desarrollar, puede parecer una tarea demasiado ambiciosa para un historiador interesado en las fuentes visuales y en que éstas tengan cada vez mayor consideración en nuestro trabajo, pero es algo que resulta necesario y casi obligado tanto desde un campo como desde otro. El reto reside en la capacidad de incorporar el progreso científico a nuestra tarea y también en dotar a ese progreso de un contenido humanístico imprescindible.

Lo que hoy consideramos normal en la asunción del progreso tecnológico era visto con horror hasta hace poco tiempo. Debería servirnos de lección ante el recelo que recorre el entorno de las Humanidades por los sucesivos y vertiginosos avances en la tecnología de la información. La *fotografía*, sobre todo en sus inicios, recibió anatema por tratarse de un invento maligno y perverso que inducía al sacrilegio⁴. La contemplación de aquellas fotos del

³ RAÑADA, A., *Los muchos rostros de la Ciencia*, Oviedo, 1995.

⁴ En el *Leipziger Anzeiger*, periódico alemán de 1839, se afirmaba que la fotografía usurpaba la función divina de la creación del hombre. G. Freund., *La fotografía como documento social*, Barcelona, 1993, p. 67.

siglo XIX sugiere actualmente en nosotros, sobre todo, ternura y, por supuesto, fascinación. Todo lo contrario a lo que predijeron los catastrofistas. Una fotografía, especialmente si es antigua, forma parte de nuestra memoria, solemos considerarla como algo de nosotros mismos y esto sirve tanto para los recuerdos familiares o personales como para los sociales.

La fotografía puede ser el conducto a través del cual podamos potenciar la aspiración de conjugar Ciencia y Humanismo en el trabajo del historiador, sin renunciar al rigor que debe exigirse a cualquier científico. Es difícil considerar la fotografía hoy día como una invención maligna, pero acabamos de ver lo que sucedía en el siglo XIX y aún a principios del siglo XX en muchas zonas de España y de muchos otros países, por no hablar sino de Occidente. Sucede hoy con otras manifestaciones tecnológicas, donde la supuesta perversidad convive con la fascinación y la atracción que ejercen los avances en la tecnología de la información sobre millones de personas.

Para poder incorporar el progreso científico y tecnológico de manera inseparable con la *sensibilidad* humanística, es necesario contemplar una doble dirección en la reivindicación de las fuentes visuales para su empleo en Historia Contemporánea.

En primer lugar, el componente *tecnológico* que afecta a la transformación y el influjo que han sufrido las fuentes visuales en la etapa contemporánea. De la fotografía a la realidad virtual transcurren apenas ciento cincuenta años y las transformaciones son muy profundas.

En segundo lugar, el sentido del tiempo o *edad* que es necesario otorgar a la *mirada*, puesto que cada fuente o soporte visual conforma una visión de las cosas que se suma, que se incorpora al nuevo soporte que en cada momento ejerce la función de novedoso o tecnológicamente más capaz.

De esta doble consideración surge la propuesta principal que aquí realizamos y que se centra en la utilización de una fuente como la fotografía, superada tecnológicamente por otras posteriores, pero cargada de sugerencias para nuestro trabajo. *La fotografía*,

volcada o trasladada hacia *los nuevos soportes*, permite contemplar el aspecto científico y tecnológico al reivindicar como vehículos de comunicación los soportes *magneto-ópticos*, pero a la vez explota y desarrolla el sentido humanístico, conformado en ciento sesenta años de relación y de asunción de la fotografía como soporte visual, convertido en componente insustituible para reflejar lo que sucede en el mundo.

3.1. *La invención de la fotografía*

El origen de la fotografía, su nacimiento en la primera mitad del siglo XIX, es reflejo de un comportamiento que se repite una y otra vez ante cada nueva invención, en este caso en lo que afecta a los soportes visuales para la información. Cuando nace la fotografía, es recibida como una advenediza en el mundo de la pintura, pues venía a romper y alterar el equilibrio alcanzado después de siglos de evolución. El desprecio con que fue recibido el nuevo invento no era menor que el que hoy se otorga a las realizaciones tecnológicas que alteran los mecanismos con los que estamos familiarizados. También la fotografía intentó liberarse del estigma que le impusieron algunos de los más prestigiosos pintores de la época. El *pictorialismo* no fue sino un intento de imitar a la pintura para procurar su aceptación, algo que se repite luego con el cine frente a la fotografía, con la televisión ante el cine, y así sucesivamente. Todavía se oye la expresión *retrato* para designar una fotografía personal, vocablo tomado hace mucho tiempo de la pintura para procurar la aceptación que le era negada a la fotografía.

El tiempo suele resituar cada invento en su verdadera función y la fotografía acaba siendo aceptada con entusiasmo por algunos intelectuales y, sobre todo, por el público. Al principio tuvo que refugiarse en la barraca de feria, como luego el cine, y fue tachada de vulgar y empobrecedora, vocablos que aplicamos hoy a la tele-

⁵ Una creencia también engañosa, ya que el cuadro de caballete (que representa asuntos cotidianos) tuvo que luchar para emanciparse de la pintura mural (religiosa) con el mismo comportamiento, si bien de eso hacía ya trescientos años.

visión, pero luego se impuso como el medio más dinámico y atractivo. Su introducción masiva en la prensa a finales del siglo XIX, significa su aceptación definitiva y su competencia con otras fuentes visuales que ya aparecían en el horizonte, como era el caso del cine. El triunfo de la fotografía fue en este sentido efímero, apenas dio tiempo a disfrutar del mismo cuando nuevos procedimientos de representación visual empujaban con fuerza, en una dinámica de evolución y sustitución que el tiempo no ha hecho sino potenciar.

Este proceso revela un comportamiento ante la novedad que pasa del rechazo a la aceptación y hasta el entusiasmo. Resulta en cierto sentido patético el comportamiento de la pintura del siglo XIX que, ante el empuje de la fotografía de bolsillo que inmortaliza al burgués, pero también al obrero –la famosa *carte de visite* de Disderi–, trata de engrandecerse en el cuadro descomunal y los temas históricos relevantes. Nace incluso un género, la *pintura de historia*⁶, como expresión genuina de la resistencia. Sólo cuando la pintura afronte su propia revolución conceptual –a partir del impresionismo y las vanguardias–, podrá encontrar nuevo acomodo, liberada ya de la tarea de representar y reflejar el mundo. El cuadro gigantesco de motivos históricos que ocupa toda una pared del museo es la misma respuesta, en el siglo XIX y ante la fotografía, que el cine tuvo frente a la televisión con el cinemascope en los años sesenta de nuestro siglo.

3.2. Las edades de la mirada

La pugna por convertirse en el medio de comunicación visual más dinámico entre las fuentes existentes y aceptadas y las que van apareciendo, se intensifica con el tiempo por la constante aparición de nuevos procedimientos visuales. La tensión genera, sin embargo, un comportamiento que, desde nuestro punto de vista, resulta esencial para comprender el efecto y el interés de considerar las fuentes visuales para el trabajo del historiador.

⁶ La pintura de Historia es uno de los fenómenos visuales a los que en estos momentos prestamos una mayor atención por nuestra parte por ser un dominio casi desconocido, pero interesantísimo para la Historia Contemporánea.

La incorporación de sucesivas fuentes visuales a lo largo del tiempo supone diferentes miradas. No es necesario decir que no se mira igual un cuadro que una fotografía o la televisión. Pero, al mismo tiempo, no se produce la simple sustitución de la fuente aceptada en un momento, por la nueva que viene a sustituirla y que pasa a ser inmediatamente reconocida. Hemos comprobado que esto no es así, sino más bien un proceso de acumulación de miradas, de incorporación a los procesos posteriores de los referentes previos. Siempre queda algo de la mirada generada en el soporte precedente, que incluso afecta al comportamiento de la nueva fuente visual como hemos podido comprobar con la fotografía.

Si no hubiera imitado a la pintura, la fotografía hubiera sufrido más para ser aceptada, pero de esta forma incorporó conquistas que permanecerían en adelante como propias y que nos hacen mirar la televisión desde referentes pictóricos, fotográficos y cinematográficos. Una reciente teoría biológica ⁷ afirma que los organismos vivos evolucionan por obligación, por imposición de cambios debido a la alteración del entorno, pero conservación del proceso: *cambiar para sobrevivir y, por tanto, para permanecer, pero preservando la huella del pasado*. Algo parecido sucede con los soportes para la información.

Claro que también hay cosas que se pierden para siempre, como tributo necesario a la evolución. Lo interesante es que, aquello que se conserva, se acumula y se incorpora de forma global al comportamiento, a la mirada posterior. Podría decirse que la acumulación de miradas en las actitudes presentes es lo que distingue las sociedades con proceso, con memoria, de aquellas que han desembarcado en el presente de forma súbita y sin atravesar procesos previos que quedan incorporados al presente. Cada vez apreciaremos más el contenido de memoria, el proceso del tiempo frente al impacto superficial ⁸.

⁷ MARGULIS, L., y D. SAGAN, *Microcosmos*, Barcelona, 1994.

⁸ Los peligros de conformar una sociedad sin memoria, sin Historia, son cada vez más evidentes y están impulsados por aquellas civilizaciones faltas de proceso, de memoria, como muy bien se pone de manifiesto en la reciente publicación de VICENTE VERDÚ, *El planeta americano*, Madrid, 1996. Para los europeos es algo más que una

La mirada no se conforma en un proceso lineal -primero lo más antiguo y al final lo más reciente-, sino de incorporación global. Así organizamos también los recuerdos en nuestra memoria o las experiencias personales. En cada momento de nuestra vida asumimos dentro de nosotros al niño, al joven y al adulto que fuimos aunque seamos ancianos. La mirada actual contiene los referentes pictóricos, fotográficos, cinematográficos, televisivos..., y es muy importante explotarlos y considerarlos en esta sociedad del impulso vertiginoso y del estímulo fugaz.

Los soportes imponen *miradas* y las miradas que evolucionan con los soportes suponen *edades* que se conjugan y resumen en el presente⁹.

De esta forma se introducen nuevas dimensiones en la consideración de los soportes visuales y, por tanto, en la tarea de hacer Ciencia, que hasta ahora no eran consideradas en el mundo científico o simplemente se entendían como no propias. Humanismo y Ciencia siempre han caminado cerca, como demuestra el origen del desarrollo científico de nuestra era en el Renacimiento, donde Ciencia y Humanidades eran la misma cosa. También es cierto que la etapa racionalista y cientifista inaugurada en el siglo XVIII supuso un alejamiento, que en estos momentos se interpreta como desastroso y que se trata de remediar tanto desde la Ciencia como desde el Humanismo.

La historia de los soportes y de la mirada permite relacionar cosas que aparentemente no tenían relación alguna y, sobre todo, expresa claramente la posibilidad de introducir aspectos que consideramos plenamente humanísticos en la reflexión sobre la evolución tecnológica de los soportes para la información.

4. Fotografía y memoria

Para recoger la herencia del pasado en el presente, que debe ser nuestra finalidad principal como historiadores, la fotografía per-

moda o una forma de vida, es todo un reto: conservar el pasado en el presente, reivindicando un papel central para la Historia.

⁹ *Las edades de la mirada*, Cáceres, 1996, fruto de un Congreso dedicado a estas cuestiones y celebrado en noviembre de 1995 en la Universidad de Extremadura.

mite conjugar el conocimiento de su propio proceso de configuración como fuente visual avanzada, sumado a las conquistas y las posibilidades que es posible obtener de su tratamiento sobre los nuevos soportes *magneto-ópticos*. Antes de llevar a cabo esta aplicación, conozcamos cuáles son los componentes de la herencia que proviene de un proceso que ocupa, como hemos indicado, ciento sesenta años.

Hay dos cosas que siempre han fascinado al hombre ante una fotografía, dos sensaciones que parecen contradictorias y a la vez complementarias: en primer lugar, su capacidad de encerrar el tiempo en un instante y, en segundo lugar, la posibilidad de cambiar la interpretación del motivo fotografiado a medida que pasa el tiempo. Su fijación y su transformación, su solidez y su fragilidad. En estas dos propiedades la fotografía se parece mucho a la memoria humana: cambiante y persistente, frágil e indeleble al mismo tiempo. La equiparación entre *fotografía y memoria* es el origen del intento de proyectar el uso de la fotografía más allá de sus aplicaciones convencionales. Todavía hay algo que se escapa al someter las fuentes visuales, pero en especial la fotografía, al tratamiento historiográfico. Es esa sensación inaprensible, fuerte y escurridiza a la vez, que nos permite concentrar en un instante un sinfín de sensaciones. Todos hemos experimentado con el sentido del olfato el poder evocador del pasado, donde se agolpan imágenes y sensaciones de todo tipo, aunque simplemente se haya percibido un olor familiar ¹⁰. Sabemos que con la fotografía ocurre algo parecido, pues su contemplación permite recordar y sentir sensaciones diversas, incluso rememorar olores y ambientes que habíamos olvidado.

Pero existe un obstáculo importante, que se ha convertido, sin embargo, en la gran aportación de esta invención decimonónica: *la fotografía es un retazo*, un fragmento aislado del proceso vivido. La mayoría de las veces un instante inconexo que, a pesar de la atracción que ejerce sobre todos nosotros, parece perdido y abandonado, expuesto al temporal de los años, conservando su atracción nostálgica y separado para siempre del hilo de nuestra existencia. El escritor Antonio Tabucchi apenas se deja fotografiar, piensa que

¹⁰ Marcel PROIIST realizó una descripción magistral de esa sensación en *A la búsqueda del tiempo perdido*.

es una forma de morir, de quedar atrapado en el tiempo. Pero al mismo tiempo constata que la fotografía es una presencia indeleble. Lejos y cerca, propio y ajeno, la fotografía estimula el sentimiento de contradicción que envuelve al ser humano.

El empleo de la fotografía en los nuevos soportes informáticos, su volcado sobre esta nueva forma de expresión que nos ofrece el avance tecnológico, es recomponer, conectar y reconstituir el proceso fragmentado. Conjugar miles de instantes en un proceso gracias a la conexión o relación entre los instantes. Un álbum fotográfico exige mucho espacio y plantea excesivas limitaciones espaciales y de organización del material ¹¹, de ahí la importancia de los nuevos soportes que, no sólo favorecen, sino que obligan a conjugar y relacionar cientos de instantes fotográficos para recomponer un proceso.

Pero evidentemente eso no se produce como una simple suma o acumulación (lo que resultaría un volumen inabarcable de instantes), sino como capacidad de *filtrar* y de resumir el proceso en varios instantes. A la evolución tecnológica hemos de sumar ahora la necesidad de un planteamiento *teórico y metodológico* como única vía de penetrar, por encima de otras perspectivas necesarias pero insuficientes, en la consideración de la imagen como un vehículo o instrumento esencial para hacer Historia.

La simple catalogación o el tratamiento del material visual, que facilitan y potencian los nuevos soportes, acaba por convertirse en la trampa de lo inabarcable. El exceso de información es un problema aún mayor en los nuevos soportes por la facilidad de reunir y procesar todo tipo de material visual. El tratamiento teórico, por el contrario, exige alguna forma de filtrado de la información. El principio que anima la propuesta teórica que realizamos se fundamenta en la trayectoria que ha seguido desde siempre nuestro trabajo ¹², pero también en las características que ha desarrollado la fotografía desde

¹¹ Casi todos los trabajos historiográficos con fuentes visuales sobre el soporte de papel tropiezan con este obstáculo insalvable que no permite reflejar la agilidad y la flexibilidad que contiene la fotografía.

¹² Algunas cuestiones del tratamiento de la información sobre los nuevos soportes están contenidas en A. R. DE LAS HERAS, *Navegar por la Información*, Madrid, 1992. No obstante, el desarrollo de la línea investigadora proviene de la formación en la Universidad de Extremadura hace quince años de un grupo de personas preocupadas

su nacimiento y que tienen sobre los nuevos soportes posibilidades hasta ahora insospechadas.

Hacia el final de la película de G. Tornatore *Cinema Paradiso*, existe un instante mágico cuando el protagonista contempla enlazados todos los cortes cinematográficos que la censura eclesiástica le había sustraído, recuperando así una parte de su memoria infantil. Los fotogramas, aparte de estar ligados a la memoria del protagonista, son más impactantes y fuertes por estar cortados, por convertirse casi en fotografías. Esa cualidad de la fotografía va a resultar fundamental sobre los nuevos soportes *magneto-ópticos*, porque permite extender sus propiedades a la memoria social o colectiva –la memoria histórica– y no sólo a recuerdos personales, sin que el volumen del material disponible nos sumerja en un mar de confusión. Los instantes o momentos decisivos, o simplemente los que tienen capacidad de resumir y de filtrar un amplio proceso en varias instantáneas, se seleccionan y se engarzan en lo que constituye una nueva forma de discurrir por la información visual.

Para llevar a cabo esta tarea, que es esencialmente de *creación y de investigación*, y que, por tanto, no se puede improvisar, nos servimos, en curiosa paradoja, de las dos conquistas que la fotografía alcanzó en su proyección como fuente novedosa a lo largo del siglo XIX y que perfecciona en la primera mitad del XX. Nos referimos a la transformación que el empleo de la fotografía supone en la consideración del espacio y el tiempo:

La fotografía, gracias al encuadre, a la selección del motivo, *corta el espacio* y al mismo tiempo lo recrea, dando a entender que lo seleccionado es el renejo de lo que sucede. Es el *efecto pantalla* que el cine y la televisión han desarrollado luego mucho más ampliamente, y que resulta determinante para interpretar los acontecimientos.

En segundo lugar, la fotografía desarrolla otra cualidad muy sugerente para el historiador, de la que ya venimos hablando, y determinante para impulsar el atractivo que este proce-

por estudiar el impacto de la tecnología de la información sobre el trabajo del historiador y desarrollar propuestas teóricas y metodológicas en torno a ese impacto.

dimiento visual ha conservado hasta nuestros días. Es la posibilidad de *cortar el tiempo*, gracias al *instante*, de encerrar el momento, de detener el tiempo que resulta a su vez cargado de memoria, que se contempla en adelante como algo que actualiza el pasado en el presente. Es algo difícil de explicar y muy fácil de entender, porque todos lo hemos experimentado tanto en la fotografía familiar como en la social, pero no es, sin embargo, generalizable ni automático. El instante no beneficia a todas las fotografías por igual, porque el paso del tiempo concede valor y fuerza a unas y a otras no. Lo mismo sucede en nuestra memoria que convierte ciertos recuerdos infantiles en decisivos y desprecia o no considera otros. La fotografía se parece cada vez más a nuestra memoria, por eso nos sigue fascinando y atrayendo después de tanto tiempo.

Con estas dos cualidades volcadas en los nuevos soportes se puede realizar la conexión de los retazos en el espacio y en el tiempo, se puede plantear un proyecto de investigación que considera la fotografía el medio para recuperar el pasado en el presente. Es un proyecto a largo plazo, concebido como un marco general de investigación que, en estos momentos, penetra' en la Historia de España teniendo a la fotografía y las fuentes visuales como referencia fundamental, pero contando con el texto y la palabra en un sentido igualmente importante. El resultado será una manifestación de nuestro trabajo en otro soporte, con implicaciones muy profundas que vamos a tratar de resumir en el último apartado.

5. Metáforas en el espacio y en el tiempo

La conexwn entre instantes fotográficos permite reconstruir un proceso. Ésta sería la base y el principio para el tratamiento de la imagen sobre los nuevos soportes. Es verdad que todo depende de qué tipo de conexión se establezca y qué material se plantee como base para conformar el discurso visual, que puede además reforzarse en los nuevos soportes con sonido, texto y otro tipo de

recursos generados por el propio soporte *magneto-óptico*. El resultado es una nueva organización de la información que obedece a otros criterios y estrategias, muy diferentes a las aceptadas y conocidas para el soporte de papel.

Es evidente que resulta casi imposible plasmar aquí, sobre papel, algo que está concebido para otro soporte. De todas formas, sí es posible reflexionar en estos momentos sobre el fundamento teórico que intentamos otorgar al proyecto de realización de lo que podríamos llamar un *libro electrónico*¹³, que estamos configurando en torno a la Historia Contemporánea de España a través esencialmente de la fotografía, aunque se consideren y empleen otras fuentes visuales y textuales.

Para englobar toda la dinámica histórica contemporánea sirviéndonos de la imagen fotográfica como hilo conductor, hemos recurrido a la utilización de varias *metáforas* que pudieran organizar la reflexión adecuadamente, estructurando el material visual a medida que las desarrollamos.

La *metáfora* es un recurso muy antiguo pero efectivo para sugerir y generar reflexiones en torno a un asunto complejo y difícil de desentrañar. Si bien es utilizada con profusión en el ámbito literario y humanístico en general, apenas hemos reparado, desde las humanidades, en que los científicos la emplean también con frecuencia para superar la aridez o la dificultad en la demostración de ciertas teorías o procesos que tienen lugar en la naturaleza¹⁴. Es, por tanto, un medio de hacer científico lo que aparece como trivial, pero también de hacer comprensible lo que resulta complejo, de sugerir la profundidad del planteamiento de forma accesible y cómoda para los no iniciados.

Es cierto que no se suele obtener de la *metáfora* toda la capacidad y potencialidad que encierra, especialmente por parte del historiador,

¹³ Es una denominación que se escucha en los medios de comunicación para designar los productos que la nueva tecnología permite generar. No obstante, reconocemos no ser partidarios fervientes de esta expresión, pues estimamos que el futuro sabrá otorgar un término más ajustado a esta nueva vía de expresión del desarrollo intelectual que tendrá un efecto muy positivo sobre el impulso investigador en Historia.

¹⁴ *Una buena metáfora produce una sacudida intelectual o emocional que agudiza la sensibilidad y suscita una tensión mental receptiva...*• A. RAÑADA, *Op. cit.*, p. 160.

de ahí que resulte bastante complicado nuestro intento de convertir este recurso en el eje sobre el que se asienta el desarrollo de una nueva forma de concebir y considerar nuestro trabajo.

La capacidad de sugerir de forma sencilla y accesible -además de sugerente- problemas complejos es lo que ha determinado que hayamos tomado la metáfora aplicada a la fotografía como el instrumento a través del cual reflejemos y desarrollemos las propuestas teóricas y metodológicas de partida. Una metáfora es mucho más apropiada cuando se convierte en el conducto a través del cual se expresan y fundamentan propuestas teóricas. Entendemos, además, que la metáfora sirve especialmente para aplicar los principios de *complejidad e incertidumbre* que preocupan en el mundo científico y humanístico en los últimos años y que son el punto de partida de nuestro trabajo.

Se trata de utilizar la metáfora como una forma de organizar la información fotográfica en el nuevo soporte. Y no sólo la fotografía, que por su importancia y por el atractivo que hemos descrito resulta esencial para el contemporaneista, sino también para otras fuentes visuales y recursos sonoros y textuales que permiten concebir un nuevo producto como vía de investigación científica. Lo que estamos reivindicando es un instrumento de investigación diferente al libro sobre papel, pero con las mismas posibilidades que éste de vehicular nuestras propuestas investigadoras.

Todo esto supone un fuerte aldabonazo en la manera de concebir la historia que tienen los historiadores, pero creemos que resulta, a estas alturas, irrenunciable emprender intentos en esta línea si no queremos que, de nuevo, otros profesionales invadan aspectos o vertientes que nos pertenecen. Lo que viene sucediendo con la prensa y los medios de comunicación al agudizar el presentismo y desprenderse del sentido histórico, no puede sino llevarse al extremo con la llegada de la nueva tecnología de la información.

Lo más curioso, sin embargo, es que esta tecnología no acaba con nuestra labor clásica sino que la refuerza. Mostramos a través de cinco imágenes -cuatro fotografías y un cuadro- cómo es posible emprender el conocimiento de la Historia de España desde nuestros

presupuestos. El ejemplo podría aplicarse a otros muchos entornos y tiempos.

Comenzamos penetrando en una de las muchas *caras de la menw-ria* que estamos conformando con la fotografía en los nuevos soportes, siendo conscientes de la limitación, de la sencillez y hasta de la superficialidad del ejemplo mostrado, que encierra, no obstante, los principios sobre los que asentamos nuestro proyecto de *libro electrónico*. Las metáforas empleadas se basan en la concepción del espacio y el tiempo a través de la fotografía. Un espacio y un tiempo con unas características que ya hemos descrito, pero que se adecúan al devenir histórico gracias a la conexión entre instantes (tiempo), pero también a la conexión entre personajes, objetos, estancias, lugares (espacio), generando posibilidades para conformar los recorridos por la memoria, por la Historia.

5.1. El museo

Es la primera metáfora que vamos a describir, aunque ninguna de ellas se organiza en sentido temporal, ya que están interconectadas y se puede penetrar de unas a otras con suma facilidad. La linealidad del texto nos obliga a una presentación sucesiva que no se corresponde con la estructura otorgada a la información en los nuevos soportes.

Se trata esencialmente de un recorrido por salas y espacios cargados de información pictórica, de cuadros que recrean la Historia de España. Es un museo imaginario, que no existe, pero que refleja a través de sus cuadros **-que sí son reales-**, el contenido de memoria que se mantiene por medio de las fuentes visuales anteriores a la fotografía. Lo único que cambia es la organización, la disposición de los cuadros que nos sirven para conocer las claves de la sociedad del siglo XIX antes, durante y después de la imposición de la fotografía, pero utilizando la pintura como medio de información visual.

La pintura es el instrumento de comunicación visual que la fotografía vino a sustituir. Afectada por la fuerza y el empuje de la nueva fuente, la pintura se engrandece física y temáticamente con la aparición de un nuevo género que resulta especialmente adecuado



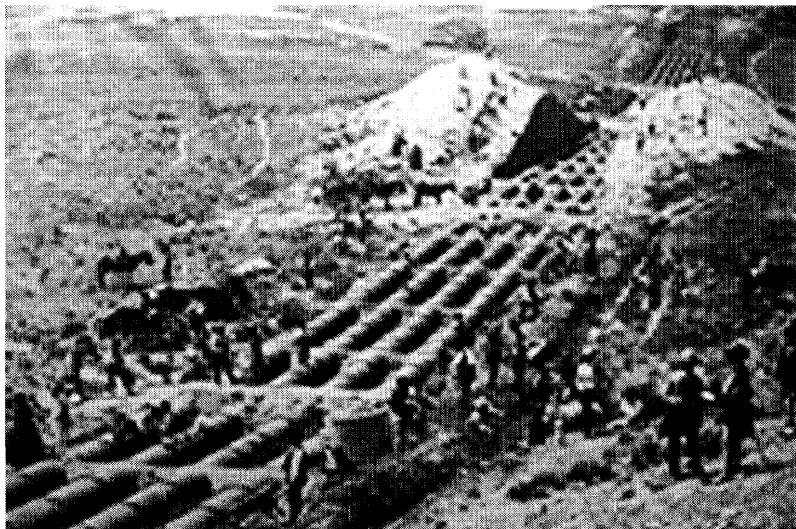
a nuestras pretensiones. *La pintura de Historia* refleja la interpretación de los acontecimientos del pasado con un grado de manipulación y de recreación casi infinito, pues es el pintor quien puede organizar personajes y situaciones que, en definitiva, sugieren la idea o la interpretación que de esos acontecimientos tiene la sociedad de su tiempo.

5.2. *El viajero*

Es la segunda metáfora y una de las que encierra mayor atractivo para el historiador. La fotografía se impuso en gran medida al extenderse por los países de occidente a lomos de mulas, superando dificultades de comunicación, pero con la determinación y el interés por extender su influencia.

Utilizamos la metáfora del viajero para el siglo XIX y parte del siglo XX en España porque muchas veces la fotografía sigue el mismo periplo que aquellos esforzados extranjeros que se adentran por nuestras latitudes y que son una fuente insustituible de información. Las fotografías del siglo XIX nos muestran la España detenida del

interior y la dinámica de las costas, las transformaciones del ferrocarril y las obras públicas (la foto que mostramos de Clifford son las obras del Canal de Isabel II a mediados del *xix*).



El siglo *xx* contempla la modernización pero también la persistencia del atraso, los conflictos sociales y las injusticias, en una proliferación de instantes que van del juicio y ejecución de Ferrer i Guardia a las fotos de las Hurdes.

Contamos además con los testimonios de viajeros, incluso anteriores a la propia llegada de la fotografía (Blanco White, Gautier, Borrow...), y con toda clase de información que pasa a engrosar los recorridos que realizamos por la Historia de España, aunque no sea necesaria toda por el necesario proceso de filtrado, pero dispuesta para su posible uso.

5.3. *El parlamento*

Es un espacio ideal para situar la tercera metáfora. El edificio del Parlamento es la síntesis de la Historia Contemporánea de España

con sus conflictos y la evolución de la sociedad. En las salas, en los pasillos y en los objetos (estatua de Isabel II, busto de Besteiro, pero también los cuadros de la *pintura de Historia* con lo cual podemos conectar con otra de las metáforas), está contenida la Historia de España. A ello se suman los instantes fotográficos —o pictóricos— de acontecimientos que tienen lugar en el Parlamento y que van de la jura de la regencia de María Cristina (cuadro), a la instantánea de Tejero en el momento del asalto al Congreso.



El Parlamento se convierte así en la referencia para conocer la Historia Contemporánea de España, con la posibilidad de introducirnos más o menos —según nuestras pretensiones— en la información disponible. Siempre es necesario recordar que la capacidad de los nuevos soportes para reunir información de todo tipo es casi infinita y que se imponen recursos de filtrado, de selección de la información que no sean meros cortes, por eso se reivindica el planteamiento teórico.

La metáfora del Parlamento es una de las más desarrolladas hasta el momento y permite, asimismo, una fácil conexión con las demás, convirtiéndose en muchas ocasiones en el referente funda-

mental para hilvanar la Historia, puesto que la modernización, el atraso, los conflictos, los acontecimientos, todo tiene un reflejo parlamentario que, además va acumulando la memoria de un país en sus archivos, pero también en sus muros y sus objetos.

5.4. *La ciudad*

Una ciudad es el espacio donde se desarrolla la vida cotidiana, pero también donde se producen los acontecimientos decisivos. La fotografía ha capturado millones de instantes que encierran las claves de la Historia de España. La ciudad es de nuevo una metáfora, puesto que el espacio creado en la fotografía obedece a recorridos ideales por los instantes que reflejan los acontecimientos fundamentales. Por tanto, no se centran en una ciudad concreta como Madrid o Barcelona, aunque se puedan utilizar fotografías de todas ellas.

Mostramos un ejemplo, la salida de Franco de la catedral de Burgos el día de su proclamación como Jefe del Estado.



La calle se impone al Parlamento, podría ser la lectura de esta fotografía, aunque se utilicen otras muchas que nos muestran el reflejo de la ciudad en las instituciones o el nacimiento de regímenes democráticos.

Además se puede conjugar la metáfora de la ciudad (mundo urbano) con la del viajero (el mundo rural esencialmente) y con el Parlamento, el reflejo que tiene en las instituciones la evolución social en uno y otro espacio.

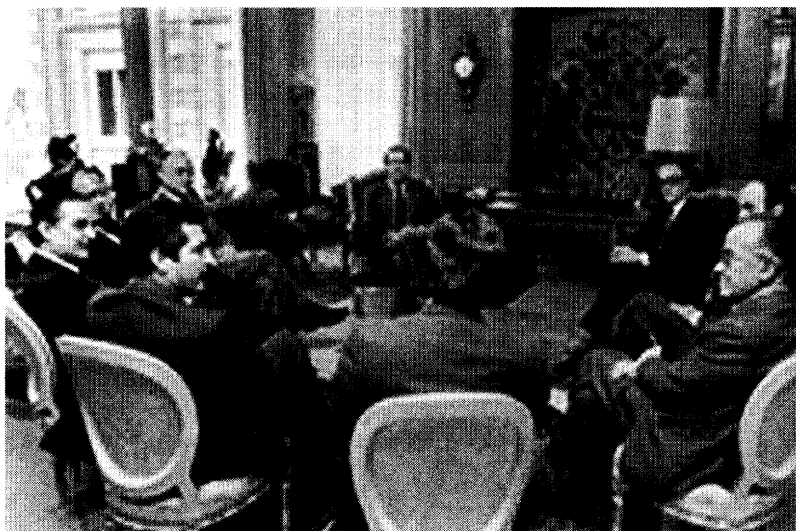
5.5. El reportero gráfico

La dinámica actual impone una nueva metáfora que recoja la fuerza y el impacto de los medios de comunicación, pero que conserve la influencia y la determinación de las metáforas anteriores. Todas ellas se van sumando a la memoria, pues lo contrario refutaría nuestro principio de suma o acumulación de experiencias en la memoria y casaría mal con la reivindicación de la función del historiador como hacedor de memoria.

El reportero -término clásico que habría que reivindicar para la profesión periodística- se mueve en el Parlamento, en la calle, en la ciudad, viaja y visita museos y, aunque se ocupa de lo más actual y llamativo, no debe descuidar el referente de la Historia. Es un homenaje a esos reporteros fotográficos que convirtieron la fotografía en lo que hoyes, con su capacidad de sugerir y de emocionar, pero también de reflejar el acontecimiento en una dimensión atractiva para el historiador.

La transición a la democracia y la situación actual de España se somete a esta metáfora influida y conectada con las demás. La fotografía muestra a los líderes políticos en una reunión con el Rey poco después del 23/F:

El hecho de que todos miren a Felipe González es casual, pero expresivo de la época que se avecina. Muchos acontecimientos posteriores vendrían a cambiar la confianza en el líder del PSOE, pero la instantánea permanece como referencia de un momento de cambio y de ilusión que puede interpretarse de forma diferente según evo-



lucionen los tiempos. La fotografía está viva gracias al proceso de cambio que se sucede después del instante.

Todas las metáforas tienen un desarrollo adecuado sobre los nuevos soportes, incorporando cientos de instantes fotográficos que aquí hemos resumido en uno solo por cada una de ellas. Esta información necesita ligarse con los recursos de tiempo y espacio que ya conocemos, añadiendo además sonidos (canciones, discursos, ruidos, etc.), voz en *off*, textos escritos sobre pantalla, etcétera.

Al final resultan cinco rutas por donde conocer la Historia de España que, como las carreteras, tienen intersecciones, cruces y espacios comunes que se recorren por diferentes vías o por los mismos caminos, de atrás adelante y viceversa. La memoria organiza toda esta información de manera conjunta, siendo a la vez posible recorrer sólo un espacio limitado o insistir en el recorrido global.

Por fin, cada recorrido es único porque el lector decide qué ruta tomar. No es el libro quien te obliga a recorrer linealmente los espacios descritos a través de las metáforas, sino el lector quien decide introducirse por una de las encrucijadas que se le muestran en el momento de acceder a la información y que están indicadas

con una foto o cuadro referido a la metáfora y la dirección de que se trata.

Este será el último pliego que recorramos por las *caras* de la memoria en el soporte de papel. De ahora en adelante, sin menoscabo de que pueda volver a explicarse una y otra vez, será la producción y edición sobre los *nuevos soportes* la que manifieste los avances más importantes de nuestra investigación en este entorno.

Imagen histórica y edición electrónica

Antonio R. de las Beras

Disponemos de unos nuevos soportes para la información con unas propiedades y unas posibilidades a las que los historiadores nos conviene prestar atención. Nuestro trabajo es inseparable de soportes materiales (piedra, metal, arcilla, cera, papiro, pergamino, papel, celuloide, y ahora los soportes magnéticos y ópticos) en donde quedan registradas las fuentes que necesitamos y, también, porque sobre ellos realizamos nuestra escritura.

Los nuevos soportes, aunque de reciente aparición, están ya muy difundidos e implantados en múltiples actividades. Tal es así, que cada vez hay más información de interés para hacer la historia de nuestro tiempo que reside en estos soportes. Y muchos de nosotros nos hemos venido decidiendo en estos años por escribir, con la ayuda de un procesador de textos, en soporte magnético. Más recientemente, pero arrancando con gran rapidez, ha despegado, desde el mismo campo de las empresas editoriales, la edición electrónica.

Acerca de estos principios de la edición electrónica y el campo que abre al trabajo del historiador trataremos en este artículo.

La edición electrónica se levanta sobre la utilización creativa de las propiedades que traen los nuevos soportes. De todas sus características vamos a prestar atención a dos, porque serán suficientes: una de ellas se ve con sólo poner el soporte en nuestra mano; y en cuanto a la otra, la particularidad reside en que no se ve por mucho que aproximemos el soporte a nuestros ojos.

Empecemos por la segunda. Hasta ahora nunca el hombre había dispuesto de un soporte sobre el que se pudiera recoger a la vez texto, sonido, imagen estática y cinética. Pero no sólo eso, sino que residen en el soporte en tan perfecta armonía que no encontraremos en él más que inacabables ristas de microscópicas partículas imantadas o incisiones. La palabra escrita, la sonora, la música, la fotografía, la secuencia cinematográfica, todo se diluye en un código binario que corre por los surcos interminables del soporte discoidal. Así que ni con la ayuda de una lente podremos encontrar en estos nuevos soportes una palabra escrita o una fotografía; todo está digitalizado.

y la primera característica, de las dos elegidas, ya la tenemos en la mano y a la vista: el soporte tiene forma discoidal. Esto quiere decir que una cabeza lectora puede pasar de un lado a otro del disco con gran facilidad, que de un punto de información se puede saltar a otro que resida en cualquier región del disco; que a pesar de la disciplina lineal de los surcos por los que circula la información, no hay resistencia material para vincular segmentos de información, por alejados que estén entre ellos en el soporte. El disco, cuenca de una gran cantidad de información —la densidad del soporte es otra de sus propiedades—, se deja surcar en todas las direcciones.

Muchas posibilidades de explotación de estos soportes se insinúan a partir de sus características, pero en este artículo vamos a limitarnos a la utilización de la imagen (tanto en fotografía como en fotograma).

La fotografía en el soporte de papel de un libro —de un libro de Historia— se sitúa en dos extremos: o se reduce a simple ilustración del texto, de la que se puede prescindir sin desmerecer en nada el texto, o la imagen consigue poner a sus pies el texto y el libro se hace un álbum fotográfico con más o menos sustancia textual.

La fotografía en los nuevos soportes puede tener una utilización mayor y más amplia. La densidad de éstos y la facilidad de acceso a cualquier punto de su contenido animan a una primaria utilización, que es la de base de imágenes. Grandes y pequeñas colecciones de imágenes quedan así disponibles, como cualquier base de datos, al curioso y al investigador, empaquetadas en discos compactos o

accesibles por Internet. Pero las posibilidades de la fotografía con los medios que proporciona la tecnología de la información no se quedan aquí.

Para presentar estas llamadas que la edición electrónica comienza a hacer a la presencia del historiador en estos nuevos territorios y a la participación en estas nuevas tareas, vamos a comentar un trabajo que realizamos hace unos años, en 1992 ¹. Consistió en realizar una edición electrónica a partir de una edición en papel del San Petersburgo antes de la Revolución (1890-1914). El libro, cuidadosamente preparado por cuatro historiadores rusos, es editado por Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1991. Contiene 307 fotografías, de gran interés, y muchas de ellas de gran belleza y hasta entonces inéditas. Desde este *corpus* gráfico, reforzado con parte de las fotografías de otro libro también muy atractivo, *Nicholas and Alexandra. The Family Albums* -Londres, 1992-, con otras 300 instantáneas, se inicia el trabajo de una edición electrónica.

La primera tarea es verter al nuevo soporte, es decir, digitalizar, las fotografías. En este estado y sobre un soporte discoidal, tal como hemos comentado antes, se percibe sin esfuerzo que el libro electrónico que salga se podrá abrir, y comenzar su recorrido por distintos puntos. No hay obstáculo físico, sólo lógico, de construcción y de discurso, proque el material gráfico no reside ya sobre un código de hojas de papel, sino sobre un disco magnético –y posteriormente óptico–. Pero, eso sí, hay que concebir una distribución de las fotografías, un engarce múltiple entre ellas, que evite que se trivialice la operación y el resultado quede reducido a una forma, aunque electrónica, de hojear un libro. Aquí no es difícil idear la manera de ofrecer distintos arranques para el recorrido por las fotografías: al tratar éstas de una ciudad, el lector puede optar por comenzar su andadura entre varios lugares de la urbe.

¹ Hemos hecho posteriormente otros trabajos de edición electrónica en esta línea, pero el de la ciudad de San Petersburgo facilita más su exposición y comentario sin tener delante la realización. *Imagen y Memoria de la VGT*, producción: Secretaría de Formación Confederada de VET (Centro de Estudios Históricos); realización: Lab-CDi; dirección: Antonio R. de las Heras; Madrid, 1994. *Nuevos espacios*, producción: Lab-CDi e Instituto de Humanidades y Comunicación (Universidad Carlos III de Madrid); realización: Lah-CDi; dirección: Antonio R. de las Heras; Madrid, 1993.

Una de estas «puertas» de la ciudad decidimos que se situara en uno de los muelles, el muelle de la Universidad, con la proximidad de las barcazas descargando en ese momento su transporte de leña. Desde este punto parte un recorrido por la ciudad. Al principio prestando atención al trabajo de sus habitantes que se puede observar en las calles: la construcción, la venta callejera, el reparto postal, los aguadores -transportando agua del Neva a los barrios de la ciudad aún sin instalación de agua corriente-, la recogida de basuras... Hasta llegar a la plaza Sennaïa. En este lugar se le abre al lector la ocasión de entrar en el mercado que tiene a su izquierda o acercarse a la iglesia de la Ascensión, cuyas torres despuntan por detrás de otro edificio de la plaza, o bien continuar su callejeo por San Petersburgo. Si entra en el mercado pasará por delante de los puestos, con sus productos expuestos y sus vendedores bien dispuestos. Dirigirse a la iglesia de la Ascensión, hoy desaparecida, supone apuntarse una travesía por San Petersburgo visitando el patrimonio arquitectónico desaparecido con la Revolución: iglesia de la Resurrección, capilla de la Santa Faz, iglesia de Nuestra Señora de la Anunciación, catedral de la Trinidad, columna de la Gloria... para terminar de nuevo en la plaza Sennaïa. Haya hecho el lector uno, dos o ninguno de estos itinerarios está en disposición de dejar la plaza y continuar por las calles. Al desembocar en una de ellas, aparece gente arremolinada alrededor de un coche destrozado: se ha producido un atentado mortal contra el ministro del Interior Vyacheslav von Plehve, ejecutado por el socialista-revolucionario Igor Sozonov. En este instante retenido puede el lector continuar su camino o acercarse al coche del atentado. De hacer esto último, parte hacia un recorrido espacio-temporal de la ciudad: el acontecimiento de Plehve es el 28 de julio de 1904, pero ahora se dirige a ver la residencia de verano en ruinas del ministro Stolypin destruida por una bomba transportada en una maleta por tres hombres y que causó treinta y dos muertes el 25 de agosto de 1906. Y de allí se desplaza a la esquina entre la calle Fonarny y el canal Ekaterininski, en donde acaba de ser asaltado -27 de octubre de 1906- por miembros del partido socialista-revolucionario el furgón de la tesorería de la aduana del puerto. El trayecto se cierra volviendo al 28 de julio

de 1904, ante los restos del atentado de Plehve. En ese lugar continúa la marcha, que, naturalmente, no podemos detallar, por el San Petersburgo de los años 1890 a 1914. Se pasará por la calle Furstadtskaïa, y a la altura del número 40 se podrá detener la marcha y entrar, si se desea, en el edificio de la policía zarista. Y la misma opción se ofrecerá más tarde a los pies de las murallas de la fortaleza prisión Pedro y Pablo, al otro lado del Neva y frente al Palacio de Invierno. Ya ante el Palacio, se comienza contorneándolo; del lado que da al río se llega en el momento en que se está pavimentando la avenida con bloques de madera para aminorar el ruido de los carruajes. Al pasar por el lateral del jardín, al fondo hay una puerta que invita a traspasarla, y entrar así en el edificio; la decisión está en manos del lector. Si se penetra, el primer encuentro es con el zar Nicolás II y su familia: están con la pose que exige una fotografía oficial. Señalando cada uno de esos siete rostros se despliega una sucesión de fotografías privadas del personaje extraídas del álbum familiar. La experiencia en el interior del edificio no termina aquí: a medida que el lector se mueve por el palacio se va encontrando personajes de la corte que tuvieron especial influencia: el príncipe Putiantin y el coronel Loman flanqueando a Rasputín; Ana Alexandrovna Vyburona, dama de honor de la emperatriz; Piotr Alexandrovitch, Vladimir Purichkevitch y el príncipe Félix Yussupov... y también, tras alguna de las 1.786 puertas de este palacio, lo que aparece es el instante de un acontecimiento, como la apertura de la Duma el 10 de mayo de 1906. Ya fuera del edificio, se llega a la gran plaza, con el obelisco de Alejandro, escenario de importantes hechos durante este período, y así, al ritmo que marque el interés del lector, se van sucediendo las imágenes que nos han quedado de esos momentos.

La travesía por el espacio y por el tiempo de San Petersburgo continúa, pero es suficiente este apunte de una construcción audiovisual (a la que se tiene que llegar a través de una pantalla, y, por tanto, estas notas no han sido más que una sombra muy pobre sobre el papel de aquello que transcurre en la pantalla electrónica) para disponer de una mínima referencia sobre este tipo de trabajos que nos permita continuar el artículo.

Las fotografías se han distribuido y se han relacionado de tal manera que se puede recrear un paseo privilegiado por la ciudad de San Petersburgo como espacio histórico y, por tanto, alcanzar en sus calles o en el interior de sus edificios instantes de acontecimientos que han tenido lugar en esa ciudad entre los años 1890-1914 o de hechos rutinarios y cotidianos de sus habitantes. y ese paseo está regido por la lógica y orientación del desplazamiento por un espacio urbano: puede arrancar desde distintos puntos y tener distintos itinerarios, resultar más o menos extenso según quién lo realice, entrar o no detener la marcha ante la puerta de un determinado edificio, acceder a uno y tras recorrer su interior terminar de nuevo a las puertas de éste, decidir en una encrucijada el camino a seguir. ¿Pero cómo lograr esto a partir de unos centenares de fragmentos de tiempo, registrados en fotografías, del cuarto de siglo en que enmarcamos la ciudad de San Petersburgo?

De no conocer la invención de la fotografía se podría pensar, nosotros que no percibimos más que un mundo en permanente movimiento, que el esfuerzo para retener un instante no merecería la pena porque lo que se fuera a obtener resultaría una insignificancia. ¿Qué se puede sacar de la realidad fluyente con un corte de unas décimas o centésimas de segundo? Porque una acción así en el discurso de las palabras nos deja un fragmento ininteligible. Mas no es esto lo que produce la fotografía, y esa lasca de tiempo ofrece una imagen cargada de memoria.

Después de esta operación de fractura, para reconstruir el movimiento, por ejemplo, un movimiento que dure un segundo, necesitamos contar con al menos trece fragmentos. ¿Pero cuántos se necesitan para recomponer un proceso? Son suficientes dos puntos de apoyo, dos instantes, para levantar el arco de un proceso. Así pues, si tenemos unos centenares de fotografías de veinticinco años de y en San Peterburgo se pueden distribuir de manera que sostengan el mayor número posible de arcos, de procesos en el espacio y en el tiempo de la ciudad y de sus habitantes (un desplazamiento en el espacio -atravesar la ciudad, entrar y salir en sus edificios para ver y observar actividades o los escenarios de esas actividades-, una sucesión de acontecimientos, transformaciones urbanas, cambios

sociales, vidas de individuos -trazadas sobre una serie de instantes retenidos de esas vidas-). Pero esta distribución de las fotografías no es lineal, como la secuencia de fotogramas con la que se consigue el movimiento; ni siquiera bastan dos dimensiones, una superficie como la que ofrece la página de papel de un libro; porque una fotografía puede tener relaciones distintas con otras varias fotografías; y esas relaciones múltiples no se pueden crear sobre una o dos dimensiones, que son las que tienen la cinta de fotogramas o la página de un libro; sí en un soporte discoidal con las imágenes digitalizadas. Situemos una fotografía en cualquier lugar de un disco magnético u óptico; la fotografía que debe seguir a esta primera no tiene por qué estar a continuación, sino en cualquier lugar del disco: es más, pueden ser varias, cada una en un lugar distinto, las candidatas a ser la siguiente, porque, como dijimos al principio, el disco se puede surcar en todas las direcciones; de manera que, más que un breve segmento en el disco, esa fotografía es un nudo del que parten varios caminos. ¿Quién deshace ese nudo, es decir, quién decide cuál es la siguiente imagen?

El lector interviene continuamente en el discurrir de las imágenes. Si las imágenes estuvieran montadas en una videocinta no habría necesidad de ninguna intervención para que discurriera. Así sucede ante cualquier producción audiovisual; basta con estar sentado ante el televisor. Si hubieran sido editadas en un libro, la mano tocaría de vez en cuando las hojas de papel para hacer pasar las páginas y sus fotografías al ritmo de la lectura. Diluidas en un disco, el lector toca las propias imágenes para marcar la cadencia y desarrollo de lo que tiene que aparecer en la pantalla electrónica. La interacción es la nueva forma de relación con la información que traen los nuevos soportes. La producción interactiva nos sitúa, igual que la audiovisual, ante una pantalla; pero la actitud del receptor es completamente diferente: en un caso tiene que estar interactuando con la información en pantalla para que ésta siga apareciendo, y en el otro fluye indiferente de la actitud del receptor, hasta el punto de poder abandonar el lugar o dormirse sin que por eso se detenga lo que está pasando por la pantalla. En la producción audiovisual la pantalla es una superficie, es decir, una frontera que separa el

mundo electrónico del nuestro; y para intervenir en ella (volumen, brillo, contraste...) tocamos botones periféricos, incrustados en la carcasa. La interactividad, en cambio, convierte la misma pantalla electrónica en interficie: en una membrana que permite el encuentro y contacto del lector con la información. ¿Y qué utilidad se puede extraer de esta ósmosis que proporciona la interacción?

Si por la interacción puedo traspasar la superficie de la pantalla, convertida así en interficie, y tocar cualquier detalle de la imagen que está en esos momentos, tal operación puede descodificarse en múltiples acciones. Tocar la puerta de un edificio supone entrar en él e iniciar un recorrido por su interior, tocar la desembocadura de una calle en una plaza es continuar el camino por ahí, señalar un rostro es abrir una biografía de esa persona, y la misma operación ante la fotografía de los restos de un vehículo alcanzado por una bomba se transforma en una travesía espacio-temporal por los lugares donde se han producido otros atentados; tocar una palabra despliega un texto, siguiendo la propuesta de Cicerón en *De oratore*: «(...) representad una idea completa mediante la imagen de una sola palabra». La interacción, que es el medio de surcar en todas las direcciones el disco, proporciona las dimensiones necesarias para poder componer esta distribución de múltiples relaciones entre centenares de fotografías.

y no hay que olvidar que los nuevos soportes acogen y dan el mismo tratamiento al texto y al sonido. A esta estructura de imágenes se incorporan y circulan por ella en perfecto ajuste la palabra escrita y la sonora, completando así -con parte sustancial- el montaje realizado a partir de un montón de fotografías.

Estos soportes de la edición electrónica posibilitan un trabajo con la fotografía inalcanzable desde otros soportes anteriores: por el número tan elevado de instantáneas con que se trabaja, por las relaciones, prácticamente sin límite, que se pueden crear entre las imágenes, por la cómoda y potente asociación que se consigue con texto y sonido. Sin embargo, hay que diferenciar bien la parte tecnológica -los nuevos soportes, la interactividad- de la lógica -escribir en esos soportes y con esos medios- o El crear múltiples discursos a partir de organizar un conjunto de fotografías, descubrir

la relación significativa entre dos fotografías e integrarlas en una red de relaciones que ordena la totalidad de las imágenes, asociar la palabra a la imagen y que circule por los caminos de esta red de relaciones, son tareas nada automáticas, sino creativas y que exigen un buen conocimiento del tema a que pertenece el *corpus* fotográfico.

Siglo y medio de fotografía han dejado un magnífico depósito hasta ahora infrautilizado. El mundo editorial se ha decidido ya por abrir el frente del libro electrónico. La edición electrónica presenta otras posibilidades que sobre papel -como el aprovechamiento de la imagen-, y que hay que explotar. Y el historiador comienza a estar solicitado para esta nueva forma de escritura, pues se pueden lograr trabajos muy sugerentes -para la industria editorial y también para el interés del historiador- a partir de un buen archivo fotográfico.

Nos queda hacer referencia a la utilización con estos medios de la imagen en fotograma. La creciente densidad de los soportes, los procesadores más rápidos y el desarrollo de los algoritmos de compresión hacen posible que las imágenes en movimiento contenidas en un rollo de celuloide o en una casete de vídeo se viertan también en los nuevos soportes discoidales. Películas de ficción y documentales se están digitalizando para una nueva comercialización.

La imagen cinética digitalizada permite una manipulación incapaz de darse en otros soportes: incorporar información complementaria, comentarios, precisiones, a lo largo del desarrollo de la película. En un soporte de celuloide o en una videocinta pretender introducir estos añadidos significaría romper las secuencias y hacer ininteligible el discurso.

De igual modo que para la fotografía recurrimos a un trabajo personal, ahora, para más facilidad y concreción en la exposición, nos referiremos también a una realización reciente que dirigimos en este campo². Se trató de introducir más información histórica a la obra audiovisual *Atlas visual. Las grandes culturas y civilizaciones de la Historia* basada en *The Times Atlas of World History*, director

² *Historia interactiva de la Humanidad*, Barcelona, 1997 (13 discos eD-I).

Geoffrey Barraclough. La producción en vídeo constaba de 26 temas contenidos en 13 casetes. La primera tarea consistió en digitalizar las más de once horas de filme que suponían estas 13 viodecintas. Una vez que residían en su nuevo soporte, el soporte óptico -13 discos CD-I (Disco Compacto Interactivo)-, se podía -recordemos la inapreciable propiedad del soporte discoidal- adicionar toda la información que se deseara, sólo limitada por el presupuesto de producción. ¿Pero cómo integrarla en el continuo de una exposición audiovisual?

La idea eje que orientaba nuestra labor era que la persona que estuviera ante el televisor viendo el desarrollo de la obra audiovisual pudiera en todo momento, prácticamente, detener la secuencia y disponer de más información referente al punto en que está parada. Es decir, que tocar la pantalla -convertida su superficie en interficie, aunque la apariencia es que se está visionando una videocinta- significa una interrogación sobre lo que en esos momentos se ve en ella. Y que la información accesible desde ese punto sea la oportuna y satisfaga el interés que movió a interrumpir el discurso audiovisual en busca de aclaración, ampliación o precisión. Esto supuso integrar alrededor de mil unidades de información, es decir, mil momentos en los que se puede congelar la imagen en movimiento para dejar paso a una información pertinente que hasta entonces se mantiene «detrás».

Cada unidad de información tiene una extensión variable, aparece en forma de texto, imagen fija (fotografías, mapas, grabados, gráficos) o secuencia audiovisual y también mixto, y se presenta plegada, para que así según el interés del lector sea posible avanzar y profundizar más o quedarse satisfecho antes sin necesidad de agotar todo el contenido de esa unidad de información. Por ejemplo, un texto con una serie de palabras marcadas sugiriendo cada una de ellas más información (más texto, un mapa, una fotografía o secuencia) que se desplegaría -que aparecería en pantalla- si el lector la tocara; o un mapa o cualquier otro recurso gráfico en los que señalando algunas partes o elementos se alcanzaba más información. Enlaces hipertextuales permiten relacionar además unidades distintas, pero complementarias.

El interés principal de la experiencia fue ensayar por primera vez esta forma de aprovechamiento de la imagen cinética al pasarla a los nuevos soportes. **El** campo que abre, y que queda por explorar, es muy prometedor. Hay que pensar en que hay mucho material audiovisual de interés histórico que si se digitaliza se puede enriquecer y dar nuevas posibilidades de utilización plegando detrás de él información complementaria y análisis.

Todo esto traza un panorama de experimentación y de nuevas formas de comunicación ante **el** que difícilmente se justificaría que el historiador diera la espalda.

Indice

de los números 1 al 24

Autor/Artículo	N.º/artO	Págs.
A FANÁSIEV, Yuri N.: <i>La otra guerra: historia y memoria soviética ante la «Gran Guerra Patriótica»</i> .	22/1996	27
ALVAREZ JUNCO, José: <i>Ciencias sociales e historia en los Estados Unidos: El nacionalismo como tema central</i> .	14/1994	63
ALVAREZ MORA, Alfonso: <i>La necesaria componente espacial en la Historia Urbana</i> ..	23/1996	29
AMADOR CARRETERO, Pilar: <i>El cine como documento social: una propuesta de análisis</i> .	24/1996	113
ANDREASSI, Alejandro: <i>Inmigración y huelga. Argentina, 1900-1920</i> .	4/1991	117
ANGUERA, Pere: <i>Sobre las limitaciones historiográficas del primer carlismo</i> .	2/1991	61
ARANZADI, Juan: <i>Violencia etarra y etnicidad</i> ..	13/1994	189
ARCAS CUBERO, Fernando: <i>La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX</i>	24/1996	25
ARÓSTEGUI, Julio: <i>Introducción a Violencia y Política en España</i> .	13/1994	11
ARÓSTEGUI, Julio: <i>Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia</i> .	13/1994	17
ARRANZ NOTAHIO, Luis: <i>Modelos de partido</i> ..	20/1995	81
ARTOLA, Miguel: <i>Introducción a Las Cortes de Cádiz</i> .	1/1991	11
ARTOLA, Miguel: <i>La Monarquía parlamentaria</i> .	1/1991	105
ASPIZÚA, Jorge; CACHINERO, Jorge, y JENSEN, Geoffrey: <i>La Historia militar: una carencia intelectual en España</i> .	10/1993	63
AYER 24*1996		

Autor/Artículo	N.º/año	Págs.
BAHAMONDE MACRO, Angel: <i>La historia urbana</i> .	10/1993	47
BARCIELA LÓPEZ, Carlos; LÓPEZ OHTIZ, M. Inmaculada, y MEL- GAREJO MORENO, Joaquín: <i>La intervención del Estado en la agricultura durante el siglo XX</i> .	21/1996	51
BAREA, José: <i>La actividad económico-financiera del sector público y su financiación</i> .	21/1996	187
BERNECKER, Walther L.: «Acción directa» y violencia en el <i>anarquismo español</i> ..	13/1994	147
BEVILACQUA, Piero: <i>Las políticas ambientales: ¿qué pasado? Algunas reflexiones</i> .	11/1993	147
BIDART CAMPOS, Germán J.: <i>El proceso político-constitucional de la República Argentina desde 1810 a la actualidad.....</i>	8/1992	163
BIAS GUERRERO, Andrés de: <i>La cuestión nacional y auto- nómica</i> .	20/1995	193
BONAMUSA, Francesc: Introducción a <i>La Huelga General</i> .	4/1991	11
BONAMUSA, Francesc: <i>¿Reforma o revolución? "La Huelga de masas» en el primer debate socialista internacional (1889-1905)</i> .	4/1991	47
BOTTI, Alfonso: Introducción a <i>Italia 1945-94</i> ..	16/1994	11
BOTTI, Alfonso: <i>Sistema político y crisis de la Primera Repú- blica</i> .	16/1994	143
BRAJOS CAHKIDO, Alfonso: <i>Lafotografía de prensa comofuen- te histórica. Un modelo de referencia: la aportación sevi- llana</i> .	24/1996	69
CABRERA CALVO-SOTELO, Mercedes: <i>Las Cortes republicanas ..</i>	20/1995	13
CANAL, Jordi: <i>Republicanos y carlistas contra el Estado. Vio- lencia política en la España finisecular</i> ..	13/1994	57
CARRERAS ARES, Juan José: Introducción a <i>El Estado alemán</i> .	5/1992	11
CARRERAS ARES, Juan José: <i>Teoría y narración en la historia ..</i>	12/1993	15
CASANOVA, José: <i>Las enseñanzas de la transición democrática en España</i> ..	15/1994	15
CASAÚS AKZ(J, Marta E.: <i>Historia y Ciencias sociales en América Latina</i> .	14/1994	81
CASTELLS, Luis: Introducción a <i>La Historia de la vida coti- diana</i> .	19/1995	11
CASTELLS, Luis, y RIVERA, Antonio: <i>Vida cotidiana y nuevos comportamientos sociales (El País Vasco, 1876-1923).....</i>	19/1995	135

Autor/Artículo	N.º/año	Págs.
CASTRILLEJO IBÁÑEZ, Félix: <i>Transformaciones en los grupos sociales de compradores</i> .	9/1993	213
CASTRONOVO, Valerio: <i>El debate sobre el desarrollo económico italiano</i> .	16/1994	33
COMÍN, Francisco: <i>Sector público y crecimiento económico en la dictadura de Franco</i> .	21/1996	163
COSTA PINTO, Antonio: <i>El fascismo europeo: entre el «neo» y la memoria</i> .	18/1995	49
CRAINZ, Guido: <i>Fundación y crisis de la Italia republicana: historia, memoria e identidad</i> .	18/1995	17
CRESPÁN, Javier, y FALGUEKA, Miguel Angel: <i>Huelga, empresa y servicios esenciales, hoy. Reflexiones sobre la situación en España</i> .	41/1991	235
DARDÉ, Carlos: <i>La democracia en Gran Bretaña. La reforma electoral de 1867-1868</i> ..	3/1991	63
DÍAZ BARHADO, Mario P.: <i>La fotografía y los nuevos soportes para la información</i> .	24/1996	147
DÍAZ BARRADO, Mario P.: <i>Introducción: La Imagen en Historia</i>	24/1996	17
DÍEZ ESPINOSA, José Ramón: <i>La desamortización de censos</i>	9/1993	61
DÍEZ DE LA PAZ, Alvaro: <i>Ecología y pesca en Canarias: una aproximación histórica a la relación hombre-recurso</i> .	11/1993	207
DUARTE, Angel: <i>Entre el mito y la realidad. Barcelona, 1902.</i>	4/1991	147
ESPINHA DA SILVEIRA, Luis: <i>La desamortización en Portugal</i>	9/1993	29
ESTEBAN DE VEGA, Mariano: <i>La historiografía española contemporánea en 1991</i> .	6/1992	39
FERRANDO BADÍA, Juan: <i>Proyección exterior de la Constitución de 1812</i> .	1/1991	207
FLAQLIER MONTEQUI, Rafael: <i>El ejecutivo en la Revolución liberal</i> .	1/1991	37
FOLCUERA, Pilar: <i>Mujer y cambio social</i> .	17/1995	155
FOLGLJERA, Pilar: <i>La construcción de lo cotidiano durante los primeros años del franquismo</i> .	19/1995	165
FRASER, Ronald: <i>La Historia Oral como historia desde abajo ..</i>	12/1993	79
FREL, Norbert: <i>¿Miedo a la Gestapo? Nueva literatura sobre la policía política en el nacionalsocialismo</i> .	22/1996	45
FUSI AIZPUKUA, Juan Pablo: <i>Introducción a La Historia en el 92</i> .	10/1993	11

Autor/Artículo	N.O/año	Págs.
GABRIEL, Pere: <i>Sindicalismo y huelga. Sindicalismo revolucionario francés e italiano. Su introducción en España</i> .	4/1991	15
GALL, Lothar: <i>La República Federal en la continuidad de la historia alemana</i> .	5/1992	191
GALLEGO ANABITARTE, Alfredo: <i>España 1812: Cádiz, Estado unitario, en perspectiva histórica</i> ..	1/1991	125
GARCÍA BELAUNDE, Domingo: <i>Los inicios del constitucionalismo peruano (1821-1842)</i> .	8/1992	147
GARCÍA COLMENARES, Pablo: <i>Transformaciones urbanísticas e industriales</i> .	9/1996	175
GARCÍA LACUARDIA, Jorge Mario: <i>De Bayona a la República Federal. Los primeros documentos constitucionales de Centroamérica</i> .	8/1992	45
GARCÍA PÉREZ, Juan: <i>Efectos de la desamortización sobre la propiedad y los cultivos</i> ..	9/1993	105
GARCÍA PIÑEIRO, Ramón: <i>Minería y huelga general. Una (lécada de huelgas generales en la minería del carbón. España, 1982-1991</i> .	4/1991	213
GIRÁLDEZ RIVERO, Jesús: <i>El conflicto por los nuevos artes: conservacionismo o conservadurismo en la pesca gallega de comienzos del siglo xx</i> .	11/1993	233
GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe: <i>Introducción a Las relaciones de género</i> .	17/1995	13
GONZÁLEZ, Antonio Manuel 1.: <i>El sector público en el pensamiento económico español del siglo xx</i> .	21/1996	127
GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: <i>La razón de la fuerza: una perspectiva de la violencia política en la España de la Restauración</i> .	13/1994	85
GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos: <i>El retorno de la «tradición» liberal-conservadora (El «discurso» histórico-político de la nueva derecha española)</i> .	22/1996	71
GONZALEZ DE MOLINA y MARTÍNEZ ALIER, Juan: <i>Introducción a Historia y Ecología</i> .	11/1993	11
GONZÁLEZ GÓMEZ, Santiago: <i>Análisis temático de las tesis doctorales en historia contemporánea (curso 1990-1991)</i> .	6/1992	119
GRACIA CÁRCAMO, Juan: <i>Microsociología e historia de lo cotidiano</i> .	19/1995	189

Autor/Artículo	N.o/año	Págs.
CLARDIA, Manuel; MONCLÚS, Francisco Javier, y OYÓN, José Luis: <i>Los atlas de ciudades entre la descripción y la comparación. El Atlas Histórico de Ciudades Europeas</i> .	23/1996	109
GUHA, R., y GADGIL, M.: <i>Los hábitats en la historia de la humanidad</i> .	11/1993	49
HAUPT, Heinz-Gerhard: <i>Tendencias de la historia social alemana cinco años después de la reunificación</i> .	18/1995	35
HERAS, Antonio R. de las: <i>Imagen histórica y edición electrónica</i> .	24/1996	173
HÜTTENBERGER, Peter: <i>Policracia nacionalsocialista</i> .	5/1992	159
ICNAZI, Piero: <i>Estudios recientes sobre la derecha en Italia</i> .	22/1996	59
JOSA LLORCA, Jaume: <i>La Historia Natural en la España del siglo XIX: Botánica y Zoología</i> .	7/1992	109
JULIÁ, Santos: <i>La historia social y la historiografía española ..</i>	10/1993	29
JULIÁ, Santos: <i>Orígenes sociales de la democracia en España.</i>	15/1994	165
JULIÁ, Santos: <i>Introducción a La Política en la Segunda República</i> .	20/1995	11
JULIÁ, Santos: <i>Sistema de partidos y problemas de consolidación de la democracia</i> ..	20/1995	111
KEHR, Eckart: <i>El sistema social de la reacción en Prusia bajo el ministerio Puttkamer</i> .	5/1992	71
LANNON, Frances: <i>Tendencias recientes en la historia social británica</i> .	14/1994	45
LEGNANI, Massimo: <i>Resistencia y República. Un debate interrumpido</i> .	16/1994	15
LEIBERICH, Michel: <i>Problemas actuales de la historiografía alemana</i> .	2/1991	15
LÓPEZ BLANCO, Rogelio: <i>Madrid, antes y después del sufragio universal</i> .	3/1991	83
LÓPEZ PIÑERO, José María: <i>Introducción a La Ciencia en la España del siglo XIX</i> .	7/1992	11
LÓPEZ PIÑERO, José María: <i>Las ciencias médicas en la España del siglo XIX</i> .	7/1992	193
LUDTKE, Alf: <i>De los héroes de la resistencia a los coautores. «Alltagsgeschich»</i> .	19/1995	49
MACARRO, José Manuel: <i>Sindicalismo y política</i> .	20/1995	141
MAESTRO GONZÁLEZ, Pilar: <i>Epistemología histórica y enseñanza</i>	12/1993	135

Autor!Artículo	N.º!año	Págs.
MALAMUD, Carlos D.: <i>La historia contemporánea latinoamericana en 1990</i>	2/1991	49
MARCUELLO BENEDICTO, Juan Ignacio: <i>Las Cortes Generales y Extraordinarias: organización y poderes para un Gobierno de Asamblea</i>	1/1991	67
MARTÍN ACEÑA, Pablo: <i>Problemas económicos y reformas estructurales</i>	20/1995	173
MARTÍN RAMOS, José Luis: <i>Huelga y revolución. Apunte sobre la política comunista en la primera posguerra</i>	4/1991	83
MARTÍNEZ ALIER, Juan: <i>Temas de historia económico-ecológica.</i>	11/1993	19
MATEOS, Abdón: <i>Historiografía y visión de la España del siglo xx: los hispanistas anglosajones del 91</i>	6/1992	139
MATEOS RODRÍGUEZ, Miguel Angel: <i>Fuentes y metodología para el estudio electoral de la II República española</i>	3/1991	139
MAZZONIS, Filippo: <i>La «unidad política» de los católicos en la segunda posguerra</i>	16/1994	51
McEvoy, Arthur F.: <i>Historia y Ecología de las pesquerías del Nordeste del Océano Pacífico</i>	11/1993	189
MERCHANT, Carolyn: <i>Género e historia ambiental</i>	11/1993	111
MOMMSEN, Wolfgang J.: <i>La constitución del Reich alemán de 1871 como compromiso de poder dilatorio</i>	5/1992	95
MONTERO, Feliciano: <i>La Iglesia y la transición</i>	15/1994	223
MORALES MOYA, Antonio: <i>Introducción a La Historia en el 91</i>	6/1992	11
MORALES MOYA, Antonio: <i>Historia y postmodernidad</i>	6/1992	15
MORALES MOYA, Antonio: <i>Después del Bicentenario: libros recientes sobre la Revolución francesa</i>	6/1992	131
MORALES MOYA, Antonio: <i>Formas narrativas e historiografía española</i> ;	14/1994	13
MORÁN ORTI, Manuel: <i>La formación de las Cortes (1808-1810).</i>	1/1991	13
MORANT, Isabel: <i>El sexo de la historia</i>	17/1995	29
Muñoz BENAVENTE, Teresa: <i>Posibilidades de investigación de archivos visuales: Los fondos fotográficos del Archivo General de la Administración</i>	24/1996	41
NASH, Mary: <i>Género y ciudadanía</i>	20/1995	241
NICOLA TRANFAGLIA: <i>La clase política italiana y el problema de las «mafias»</i>	16/1994	105

Autor/Artículo	N.O/año	Págs.
NIELFA CRISTÓBAL, Gloria: <i>La revolución liberal desde la perspectiva del género</i> .	17/1995	103
PALAFIX, Jordi, y CUBEL, Antonio: <i>El sector público durante el primer tercio del siglo XX.</i> .	21/1996	97
PÉREZ DELGADO, Tomás: <i>Una mirada al Este</i> .	6/1992	51
PÉREZ HERRERO, Pedro: <i>La historia contemporánea latinoamericana en 1991</i> .	6/1992	73
PÉREZ LEDESMA, Manuel: <i>Las Cortes de Cádiz y la sociedad española</i> .	1/1991	167
PÉREZ LEDESMA, Manuel: <i>Introducción a La Historia en el 93</i> .	14/1994	11
PERROT, Michelle: <i>Escribir la historia de las mujeres: una experiencia francesa</i> .	17/1995	67
PESET, Mariano, y PESET, José Luis: <i>Las universidades españolas del siglo XIX y las ciencias</i> ..	7/1992	19
PIÑÓN, Juan Luis: <i>Apreciaciones sobre los márgenes de la historia urbana</i> .	23/1996	15
POGGIO, Pier Paolo: <i>Liguismo y postliguismo</i> ..	16/1994	121
PORTELA, Eugenio, y SOLER, Amparo: <i>La química española en el siglo XIX</i> .	7/1992	85
PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier: <i>Ciencia y farmacia en la España decimonónica</i> .	7/1992	153
RADKAU, Joachim: <i>¿Qué es la Historia del medio ambiente?</i> ..	11/1993	119
RACUER, Hilari: <i>La «cuestión religiosa»</i> .	20/1995	215
RAMOS, María Dolores: <i>Historia social: un espacio de encuentro entre género y clase</i> .	17/1995	85
RANZATO, Gabriele: <i>La forja de la soberanía nacional: las elecciones en los sistemas liberales italiano y español</i> ..	3/1991	115
RANZATO, Gabriele: <i>El «descubrimiento» de la guerra civil</i> ..	22/1996	17
REDERO SAN ROMÁN, Manuel: <i>Democracia y transformaciones en la España actual: recientes estudios</i> ..	6/1992	103
REDERO SAN ROMÁN, Manuel: <i>Introducción a La transición a la democracia en España</i> .	15/1994	11
REDERO SAN ROMÁN, Manuel, y PÉREZ DELGADO, Tomás: <i>Sindicalismo y transición política en España</i> .	15/1994	189
REPETTO, Margherita: <i>Las mujeres en la vida política de la Italia republicana</i> .	16/1994	79
RESTREPO PIEDRAHÍTA, Carlos: <i>Las primeras constituciones políticas de Colombia y Venezuela</i> .	8/1992	75

Autor/Artículo	N,"/año	Págs.
RIDOLFI, Maurizio: <i>Lugares y formas de la vida cotidiana en la historiografía italiana</i>	19/1995	71
RIEGO, Bernardo: <i>La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica</i>	24/1996	91
RIQUER 1 PERMANYER, Borja de: <i>Introducción a La Historia en el 90</i>	2/1991	11
RODRÍGUEZ DE LECEA, Teresa: <i>Mujer y pensamiento religioso en el franquismo</i>	17/1995	173
ROMANELLI, Raffaele: <i>A propósito de la burguesía. El problema de la élite terrateniente en la Italia del Ochocientos</i>	2/1991	29
RUEDA HERNANZ, Germán: <i>Introducción a La Desamortización en la Península Ibérica</i>	9/1993	11
RUEDA, Germán, y SILVEIRA, Luis E. da: <i>Dos experiencias: España y Portugal</i>	9/1993	19
RUIZ TORRES, Pedro: <i>Introducción a La Historiografía</i>	12/1993	11
RUIZ TORRES, Pedro: <i>Los discursos del método histórico</i>	12/1993	47
RÜHUP, Reinhard: <i>Génesis y fundamentos de la Constitución de Weimar</i>	5/1992	125
SAAVEDRA PEGERTO: <i>La vida cotidiana en la periferia de la civilización: Los campesinos de Galicia en los siglos XVII-XIX</i>	19/1995	101
SAMBRICIO, Carlos: <i>Introducción a La Historia urbana</i>	23/1996	11
SAMBRICIO, Carlos: <i>De los libros de viajeros a la historia urbana: el origen de una disciplina</i>	23/1996	61
SÁNCHEZ RON, José Manuel: <i>Las ciencias físico-matemáticas en la España del siglo XIX</i>	7/1992	51
SAUER, Wolfgang: <i>El problema del Estado nacional alemán ...</i>	5/1992	27
SERNA, Justo, y PONS, Anacleto: <i>El ojo de la aguja. ¿De qué hablamos cuando hablamos de microhistoria?</i>	12/1993	93
SERRALLONGA 1 URQUIDI, Joan: <i>Motines y revolución. España, 1917</i>	4/1991	169
SERRANO SANZ, José M.a: <i>Crisis económica y transición política</i>	15/1994	135
SERRANO, Carlos: <i>La historiografía francesa en 1993</i>	14/1994	33
SEVILLA, Sergio: <i>Problemas filosóficos de la historiografía: conciencia histórica, ciencia y narración</i>	12/1993	29
SHUNT, Walter: <i>Algunas reflexiones en torno a ecología y urbanismo</i>	11/1993	171

Autor/Artículo	N.O/año	Págs.
SOBERANES FERNÁNDEZ, José Luis: Introducción a <i>El Primer Constitucionalismo Iberoamericano</i> .	8/1992	11
SOBERANES FERNÁNDEZ, José Luis: <i>El primer constitucionalismo mexicano</i> .	8/1992	17
SOTO CARMONA, Alvaro: <i>De las Cortes orgánicas a las Cortes democráticas</i> .	15/1994	109
TEJEDOR DE LORCA, Pedro: Introducción a <i>El Estado y la modernización económica</i> .	21/1996	11
TEJEDOR DE LORCA, Pedro: <i>De la primera a la segunda Restauración. El Sector Público y la modernización de la economía española (1875-1975)</i> .	21/1996	15
TERÁN, Fernando de: <i>Historia Urbana moderna en España. Recuento y acopio de materiales</i> ..	23/1996	87
TRANFAGLIA, Nicola: <i>La clase política y el problema de las «mafias»</i> .	16/1994	105
TUSELL, Javier: Introducción a <i>El sufragio universal</i> .	3/1991	11
TUSELL, Javier: <i>El sufragio universal en España (1891-1936): un balance historiográfico</i> .	3/1991	13
TUSELL, Javier: <i>La dictadura de Franco a los cien años de su muerte</i> .	10/1993	13
TUSELL, Javier: <i>La transición a la democracia en España como fenómeno de Historia política</i> ..	15/1994	55
UCELAY-DA CAL, Enric, y TAVERA CARCÍA, Susanna: <i>Una revolución dentro de otra: la lógica insurreccional en la política española, 1924-1934</i> .	13/1994	115
UCELAY-DA CAL, Enric: <i>Violencia simbólica y temática militarista en el nacionalismo radical catalán</i> .	13/1994	237
UCELAY-DA CAL, Enric: <i>Buscando el levantamiento plebiscitario: insurreccionalismo y elecciones</i> .	20/1995	49
UCELAY-DA CAL, Enric: Introducción a <i>La Historia en el 95</i> .	22/1996	11
UGALDE SOLANO, Mercedes: <i>Dinámica de género y nacionalismo. La movilización de vascas y catalanas en el primer tercio de siglo</i> .	17/1995	121
VILLARES, Ramón: Introducción a <i>La Historia en el 94</i> .	18/1995	11
VILLARES, Ramón: <i>Ayer (1991-1996): Un balance de urgencia</i> .	24/1996	11
WALTON, John K.: <i>Aproximaciones a la historia de la vida cotidiana</i> .	19/1995	15

Autor/Artículo	N.º/año	Págs.
WIEVIORKA, Michel: <i>Militantes del PNV analizan la lucha armada</i> .	13/1994	211
YANINI, Alicia: <i>La manipulación electoral en España: sufragio universal y participación ciudadana (1891-1923)</i> .	3/1991	99
YSÁS, Pere: <i>Huelga laboral y huelga política. España, 1939-75</i> .	4/1991	193
YSÁS, Pere: <i>Democracia y autonomía en la transición española.</i>	15/1994	77

NUMEROSPUBUCADOS

1. Miguel Artola, *Las Cortes de Cádiz*.
2. Borja de Riquer, *La historia en el 90*.
3. Javier Tusell, *El sufragio universal*.
4. Franeese Bonamusa, *La Huelga general*.
5. 1. 1. Carreras, *El estado alemán (1870-1992)*.
6. Antonio Morales, *La historia en el 91*.
7. José M. López Piñero, *La ciencia en la España del siglo XIX*.
8. J. L. Soberanes Fernández, *El primer constitucionalismo iberoamericano*.
9. Germán Rueda, *La desamortización en la Península Ibérica*.
10. Juan Pablo Fusi, *La historia en el 92*.
11. Manuel González de Molina y Juan Martínez Alier, *Historia y ecología*.
12. Pedro Ruiz Torres, *La historiografía*.
13. Julio Aróstegui, *Violencia y política en España*.
14. Manuel Pérez Ledesma, *La Historia en el 93*.
15. Manuel Redero San Román, *La transición a la democracia en España*.
16. Alfonso Botti, *Italia, 1945-94*.
17. Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, *Las relaciones de género*.
18. Ramón Villares, *La Historia en el 94*.
19. Luis Castells, *La Historia de la vida cotidiana*.
20. Santos Juliá, *Política en la Segunda República*.
21. Pedro Tedde de Lorea, *El Estado y la modernización económica*.
22. Enrie Ueelay-Da Cal, *La historia en el 95*.
23. Carlos Sambrieio, *La historia urbana*.

DE PROXIMA APARICION

Miguel Gómez Oliver (ed.), *Los campesinos en la Europa mediterránea*.

Celso Almuiña (ed.), *La historia en el 96*.

Mariano Esteban de Vega (ed.), *Pobreza, beneficencia y política social*.

Teresa Camero (ed.), *Política en el reinado de Alfonso XIII*.

Rafael Cruz (ed.), *Anticlericalismo*.

Josefina Cuesta Bustillo (ed.), *Historia y Memoria*.

Condiciones de suscripción

Marcial Pons edita y distribuye *Ayer* en los meses de enero, abril, junio y octubre de cada año. Cada volumen tiene en torno a 200 páginas con un formato de 13,5 por 21 cm. Los precios de suscripción, incluido IVA y gastos de envío, son:

Precios España:

suscripción anual: 8.000 ptas.

Precios extranjero:

suscripción anual: 9.000 ptas.

La correspondencia relativa a la Asociación de Historia Contemporánea y sus publicaciones deben dirigirse a la Secretaría de AHC, Departamento de Historia Contemporánea, Universidad Autónoma de Madrid, Cantoblanco, 28040 MADRID.

Todas las peticiones, tanto de suscripciones como de ejemplares sueltos, han de dirigirse a:

Marcial Pons
Agencia de suscripciones
San Sotero, 6
Tel. 3043303 - Fax 327 23 67
28037 MADRID

