

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 sinnúmero 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 contemporaneístas-, 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 científicos ³, 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 sacrilegio ⁴. 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 fotografa*,

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 biológica⁷ 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 superficial⁸.

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 conexión 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 memoria* 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



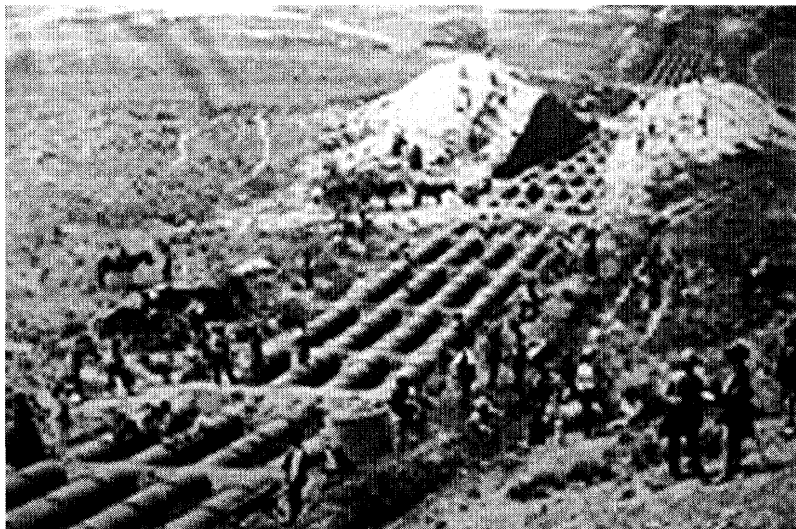
a nuestras pretensiones. *La pintura de Historia* refleja la interpretación de los acontecimientos del pasado con un grado de manipulación y de recreación casi infinito, pues es el pintor quien puede organizar personajes y situaciones que, en definitiva, sugieren la idea o la interpretación que de esos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



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.