

Miradas situadas

Jesús Ángel Sánchez Moreno

BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico*. Barcelona: Editorial Crítica. (Londres, 2001). 272 pp.
MONTERDE, J. E.; SELVA, M. y SOLÁ, A. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Editorial Akal. Colección Referentes nº 5. 247 pp.

La necesidad

Como señalan About y Chéroux, "hay lugares comunes que son tenaces y reaparecen periódicamente"¹, siendo uno de ellos aquel que proclama que "la historia no ama las imágenes". La iconofobia o el prejuicio académico e intelectual hacia lo icónico dista aún mucho de ser residuo de otro tiempo; todavía es común, lugar común, que se considere a todo lo visual como simple ilustración sin valor de argumento, como mera comparsa decorativa o cultura rebajada (cultura popular), que, si tiene cabida en las CC.SS., lo es de forma tangencial, sin protagonismo, sin el valor que se le supone a todo aquello que consideramos documento o fuente de información. Los dos libros que vamos a comentar tienen en común trazar su peculiar reivindicación de lo visual y audiovisual como documentos con valor histórico. Así pues, ambas obras tienen plenamente justificada su necesidad, y aunque nacidas desde contextos diversos las dos intentan promover una cultura de la imagen que consiga que ésta pueda coexistir en pie de igualdad con la palabra en un mundo que no cesa de proclamar la primacía de lo audiovisual en detrimento de la cultura verbal (reducida a cultura del libro).

Imágenes y memoria: la imagen de una memoria en construcción desde un ojo situado. Miradas, ojos situados que encuadran, registran y narran... una historia. Vestigios visuales. Huellas que son algo más que indi-

cios porque nadie debe poner en duda que desde la mirada también se construye el relato argumentado del tiempo y sus hechos. A principios del XX, Lewis S. Hine decía: "Si pudiera contarlos con palabras, no me sería necesario cargar con una cámara". Mostrad en clase uno de esos preciados retratos tomados por Hine que nos muestran el rostro del trabajo infantil durante la Revolución Industrial. *Estaréis ante una visión situada, la mirada de un sujeto posicionado, ¿y no es esto a la postre y sustancialmente lo que defendemos como el corazón de las CC.SS.?* La mirada es el trazo del constructor de un espacio, el espacio de la memoria como parte esencial de eso que llamamos imaginario colectivo y sin lo cual todo constructo histórico queda cojo. Nadie duda de que existe una historia de la mirada que se extiende desde las artes tradicionales a esas otras herramientas de la mirada (foto, cine, ...); ¿pero existe también una historia social desde la mirada? La obra de Burke y el trabajo colectivo firmado por Monterde, Selva y Solá, se encuadran en esa serie de proyectos que en los últimos tiempos comienzan a frecuentar los estantes de las librerías (esperemos que en un más allá del imperativo de la moda) y que dan una respuesta a la pregunta que acabamos de formular. No, en verdad no existe tal historia, pero debiera existir. Y utilizo aquí el término historia por respetar el marco disciplinar en el que ambas obras sitúan el horizonte de su discurso, aun cuando considero que ese reduccionismo disciplinar es un craso error, una mutilación del campo del saber sobre lo social que el lector de estos libros habrá de enmendar sustituyendo el vocablo historia por algo mucho menos limitado, más comprometido con un saber situado que intenta dar sentido a la realidad toda que conforma el devenir de lo social en sus marcos espacio-temporales.

Visto y no visto

La obra de Peter Burke², un reconocido profesor de historia cultural europea de la Universidad de Cambridge se publica casi simultáneamente en el Reino Unido y en España. *Visto y no visto* es un trabajo reciente que nace con voluntad de intervenir en el enésimo debate sobre el valor de las imágenes en relación con la construcción de la memoria que ha reaparecido en el Reino Unido. Es en este contexto donde cabe situar la obra de este historiador; y, aunque sería simplificar la intención de Burke decir que estamos ante el despliegue argumental que se hace a favor de lo visual como fuente valiosa para el desarrollo del conocimiento histórico en el fragor de una contienda académica, es el propio autor quien sitúa sobre esta pista al abrir su obra directamente con un alegato en contra de "la invisibilidad de lo visual en el seno de la historia" (pp. 12-16). Pero a lo largo de la obra se nos dan otras claves para entender la razón de ser de este libro: en él no sólo se defiende abiertamente el uso de las imágenes, también se apuesta por una forma de entender la historia que no sea excluyente, que dé cabida a todos los relatos, tanto los canónicos, siempre bendecidos desde el poder, como aquellos otros que proceden de perspectivas más orilladas, bien por minoritarias, por heterodoxas o, simplemente, por haber sido mutiladas por las elites (por los que controlan la producción social del *discurso visible*). Varios de los capítulos en los que se estructura la obra dan cuenta de esta intención: *Poder y Protesta*, *Visiones de la Sociedad (La mujer en la vida cotidiana, ...)*, *Estereotipos de los otros*. Algo así como si Burke estuviera afirmando que si queremos construir una historia no excluyente de toda la dinámica social tendremos que acudir a vestigios (él defiende el uso de este término en lugar del más reduccionista o contaminado de fuentes) que nos puedan abrir vías que se escapen del discurso dominante, tendremos que acudir a esos otros vestigios que en muchos casos han sido los vehículos utilizados por quienes se encuentran en una situación si no contrahegemónica sí marginal desde la perspectiva de la deten-

tación del poder. Todo esto es absolutamente coherente con la obra de un autor que, como él mismo afirma³, siempre ha tenido presente que hay que hacer una historia que desborde el marco interesadamente exiguo de la historia de las elites para adentrarse en una historia de las mentalidades, una historia cultural, que abra nuevas perspectivas. Esto nos sitúa ante la exigencia de buscar la forma de *rescatar* esa cultura popular, casi siempre eclipsada o negada por la cultura hegemónica, mediante una aproximación a todas las manifestaciones externas en las que podemos hallar su rastro, como el lenguaje -Gedisa publicó en 1996 una obra centrada en el análisis de las funciones sociales del lenguaje a lo largo de la historia titulada *Hablar y callar*- y, lógicamente, el entorno icónico o cultura visual como a él le gusta denominarla.

En este sentido el libro tiene un gran atractivo, máxime si tenemos en cuenta el prestigio intelectual de su autor. Esto, además, se ve avalado por la promesa que despliega Burke cuando propone un discurso que respalde el valor de las imágenes como fuentes documentales desde la praxis, es decir, desde una aproximación en la que el puro argumento teórico se va desplegando a través de la reflexión sobre una serie de textos visuales y, en menor medida, audiovisuales. De esta manera, el catedrático de Cambridge parece proponer no sólo una reflexión sobre el valor de la imagen sino también una consideración sobre el método para aproximarnos a estos icono-textos. Así, a lo largo de más de doscientas páginas de texto e imágenes (reproducidas sin demasiado esmero), nos encontramos con retazos de lo que puede ser una historia social de la cultura o de las mentalidades, con un sesgo más ligado al mundo de los *Annales* que al de Hobsbawm o Thompson, forjada a partir de unos cuantos núcleos temáticos analizados desde una serie de imágenes y de filmes (menos abundantes) que sirven de argumento para defender la tesis central del libro. Es difícil que un autor de este calibre pueda no aportar algo interesante; pero, desgraciadamente, la sensación global que le queda a uno tras la lectura de la obra dista mucho de ser satisfactoria. ¿Por qué?

Tal vez porque Burke se adentra en el debate con la intención de aportar una vía que lo zanje al mismo tiempo que pretende guardar un equilibrio entre las dos posturas contrapuestas. Finalizando el libro el autor nos revelará que, para salir de ese "conflicto constante entre «positivistas», a cuyo juicio las imágenes suministran una información fiable acerca del mundo externo, y los escépticos o estructuralistas que afirman lo contrario" (p. 234) es necesario tomar otra vía; ¿qué vía?, pues la más inglesa, la «tercera vía». (Pero antes de entrar en el contenido de esta tercera vía, ¿podemos pasar por alto esa manera de etiquetar a los unos y a los otros? Los estructuralistas, además de escépticos, son los que niegan todo valor documental a la imagen ¿Estoy pensando en el mismo estructuralismo que Burke? ¿Piensa él en Barthes y *La cámara lúcida?*).

La "tercera vía" que se nos propone como solución es aquella en la que el historiador "en vez de calificar a las imágenes de fiables o no fiables [debe] interesarse por los grados o modos de fiabilidad o por la fiabilidad [de las imágenes] con distintos propósitos" (p. 235), pero sin olvidar ideas como que el testimonio que nos han de ofrecer las imágenes será útil si se sabe someterlas a un severo careo y que las imágenes "a menudo son ambiguas y polisémicas" (¿a menudo?), por lo que deberemos actuar con cautela siguiendo cuatro recomendaciones que él nos presenta como aportaciones novedosas: las imágenes no reproducen la realidad sino una mirada, que es histórica, sobre esa realidad; todo testimonio icónico hay que situarlo en su contexto; es más fiable una serie de imágenes que una imagen aislada; hay que leer entre líneas... Pero, entonces, ¿qué hay de nuevo en la tercera vía?, ¿es que alguna vez alguien que haya tratado de trabajar seriamente desde la imagen lo ha hecho prescindiendo de estos supuestos básicos y nada nuevos? ¿Es ésta la aportación de Burke para zanjar definitivamente ese conflicto?

Desgraciadamente la obra abunda en lugares comunes que no favorecen un discurso riguroso en defensa de la imagen. Y no es posible imputar al traductor los abun-

dantes ejemplos de discurso escorado hacia lo banal que salpican la obra. ¿No encuentra Burke mejor argumento para reclamar la paridad para las imágenes en el seno de las fuentes históricas que señalar que "al fin y al cabo, en los últimos años muchos atracadores de banco, hooligans de fútbol y policías violentos han sido condenados en virtud del testimonio de los vídeos. Las fotografías que toma la policía de la escena del crimen suelen ser utilizadas como pruebas" (p. 17)? La obra abunda en tópicos manidos e innecesarios, como ese descubrirnos en el 2001 que "en la actualidad es evidente la necesidad de situar la obra dentro de un contexto" (p. 148); o con *recomendaciones* del estilo de que debemos andarnos con cuidado al manejar documentos cinematográficos pues la gente del cine tiene la costumbre de recurrir al montaje para elaborar sus productos (p. 197); o incluso, cuando se centra en el asunto del método, que le lleva a considerar como punto de arranque el enfoque panofskyano pero corregido en lo que éste tiene de endeble (su escasa atención a la dimensión social), el autor desemboca en una serie de conclusiones cuando menos apresuradas para afirmar que las contribuciones del psicoanálisis son necesarias e imposibles a la vez: (p. 218) o que la contribución del estructuralismo y su post se revela insuficiente porque de ellos se puede decir lo mismo que "del despotismo y la anarquía [...] que tienen fuerzas y debilidades contrapuestas" (p. 224), así que nos queda el recurso a la historia social del arte, pero teniendo en cuenta que ésta "es en realidad una especie de paraguas bajo el que se resguardan métodos contrapuestos y complementarios" (p. 227) sin más desarrollo argumental de la idea.

Estamos ante una obra fallida, idea que se refuerza cuando arribamos al tramo final y nos encontramos con ese recitado de ideas "tercera vía", ya resumidas, que se presentan como novedosas diciendo lo que ya se ha venido afirmando años atrás, y con posturas de equilibrista en apuros que ni está con unos ni quiere estar con los otros, ¿nadando y guardando la ropa?, pues no puedo entender de otra manera, salvo que se me escapen intenciones iróni-

cas ocultas, un discurso que empieza recordando el tópico de que una imagen dice más que mil palabras y que termina advirtiéndonos que, "como hemos intentado demostrar en nuestra obra (las imágenes) son *a menudo* ambiguas y polisémicas" por lo que *su decir* es problemático (p. 237) ¿A dónde hemos llegado tras la travesía del libro? ¿Realmente es una novedad que alguien nos descubra que una imagen tiene valor si quien la analiza lo hace con rigor? ¿No es esto aplicable a cualquier fuente de información, a todo documento sea visual, verbal o material?

Si he de dar un porqué a este naufragio creo que es la vocación de equilibrista lo que a la postre hace del libro una obra donde las sombras enturbian las luces y disuelven el discurso. Una postura, la del equilibrista, que él mismo ha reconocido como propia en otras ocasiones, por ejemplo cuando en la entrevista ya citada señala que en torno a su posicionamiento sobre la historia de las mentalidades ha tenido que mostrar dos caras, "una para los ingleses, otra para los franceses, pero siempre (queriendo) hallar un equilibrio": la cara de quien, fuera de Inglaterra, critica la vertiente francesa que apuesta por una historia de las mentalidades (por considerarla sospechosa de tener herencias ambiguas) y la cara de quien, en Inglaterra, defiende la pertinencia de esa historia ya que todo el mundo sospecha de ella. Creo que aquí es donde podemos encontrar ese delgado hilo que hace tropezar al historiador inglés, pues al fin y al cabo a fuerza de hacer equilibrios uno confunde el alambre con el aire y da el paso en falso que le lleva a moverse en el vacío. Lo malo de los equilibristas es que a menudo tropiezan en el paso más fácil. Tal vez todo sea más simple de lo que a primera vista parece. Y es que, a lo mejor, el problema para zanjar ese debate en el que él participa no es tanto volver a decir más de lo mismo y casi de la misma manera que se ha venido diciendo desde hace ya demasiado tiempo, ni buscar la forma de estar ni con unos ni con otros, sino pronunciarse clara y rotundamente sobre el sentido mismo de la historia entendida como parte de la sustancia de un pensamiento social que,

en cuanto que necesariamente crítico y posicionado, no puede permitirse el lujo de desoír lo que las miradas situadas han contado a lo largo del tiempo de las imágenes desde otras perspectivas. Combatir el lugar común desde el lugar común no supone avance alguno.

Recoger, para finalizar, una propuesta interesante, que nos remite a Sorlin, cuando Burke afirma que la mejor manera de educar la mirada crítica de nuestros estudiantes de historia y combatir de paso el poder fascinador de la imagen cinematográfica (esa Medusa que puede reducirnos), es animarles "a hacer sus propias películas como forma de comprender el pasado" (p. 213). Por aquí sí, por aquí ya hay un camino a seguir que no sea el viejo y trillado de que las imágenes valen, aunque no estoy seguro del todo.

La representación cinematográfica de la Historia

La obra de Monterde, Selva y Solá⁴, quinto volumen de la colección "Referentes" de Editorial Akal, no nace desde la voluntad de intervenir en polémica alguna, nace desde una afirmación tajante: *existe* una representación cinematográfica de la historia en la medida en que, como se demuestra en la primera parte del libro, toda obra fílmica es un discurso que en la mayoría de los casos actúa como constructo que pretende modelar el imaginario colectivo trazando una especie de memoria pública (y en cuanto tal, histórica). Es más, el trazo argumental que atraviesa el libro va más allá y situándose en la línea marcada por Marc Ferro subraya que *entre historia y cine existen algo más que relaciones ocasionales*: la histórica y la fílmica son dos operaciones coincidentes puesto que "en ambos casos, el pasado hecho presente oculta su auténtica ausencia, su carácter ficticio e ilusorio para lo cual [cine e historia] recurren a [...] un trabajo semejante de montaje a partir de hechos reelaborados y convertidos en materia de discurso" (p. 38). De esta manera el libro no se limita a ser un alegato más a favor de los documentos fílmicos, sino que se consti-

tuye en un a modo de reflexión sobre una forma de construir la historia que, de paso, genere en el lector la necesidad de plantearse el sentido de la historia misma en cuanto que operación de ensamblaje y construcción desde un sujeto situado que selecciona y ordena para conformar un sentido.

La obra se estructura en tres grandes bloques precedidos de una introducción: uno inicial donde, tras una primera y breve reflexión sobre la naturaleza misma del cine, se sientan las bases de la coincidencia entre los dos discursos (el histórico y el fílmico); un bloque central que intenta desentrañar qué podemos entender por cine histórico y cuáles son sus alcances y limitaciones; y, finalmente, un último capítulo que cumpliría dos funciones, servir de ejemplificador de todo cuanto se ha sostenido en el resto del libro, y conducir el discurso al plano de la didáctica proponiendo quince películas, acompañadas de sus respectivas fichas de contenido, de posible aplicación en el aula. Y es curioso que este tramo final adquiriera, tras la lectura de la obra, un valor secundario en el conjunto del libro. Subrayo esto porque no debemos olvidar que estamos ante un volumen de una colección que, al menos en sus cuatro anteriores entregas, ha situado su centro en el terreno de la didáctica mientras que el trabajo de Monterde, Selva y Solá discurre más por un territorio que, si bien no excluye este espacio, sí parece otorgar más protagonismo al terreno de la pura teoría sobre las posibilidades del cine en cuanto que un modo de representación de la historia. De hecho, el último capítulo apenas da margen a una reflexión en profundidad sobre las posibilidades didácticas y los problemas que entraña el uso de este tipo de materiales en el aula, limitándose a proponer una serie de filmes, acompañados de su ficha, que pueden ser llevados al aula, selección sobre la que nada hay que objetar salvo que permanece una sensación de urgencia y necesidad de cubrir un trámite, de que el libro encaje en el encargo, que resta vigor al capítulo por la ambigüedad en la que se mueve, como, por ejemplo, cuando se señala para qué niveles se recomienda tal o cual filme sin que la decisión indicada se defien-

da argumentalmente: ¿por qué *Esquilache* no tiene cabida en la ESO y *La vida y nada más* de Tavernier sí se recomienda para el segundo ciclo de esa etapa? Y ya que el libro traza su horizonte en el marco disciplinar de la historia, ¿dónde tiene cabida *La Kermesse heroica* en el seno de los Ciclos Formativos Superiores? Cuando se termina de leer el capítulo uno piensa que tal vez habría sido mucho más interesante aprovechar esas páginas para entrar, por ejemplo, en un debate con Sorlin, uno de los autores a los que se recurre a lo largo de la obra como cita de autoridad, que ha señalado que "es completamente inútil intentar utilizar una película de ficción (como *Espartaco*) para enseñar historia"⁵. Y es que no todo está dicho, aún queda mucho debate por hacer incluso entre quienes aceptan el valor del cine como documento (Sorlin, desde luego, no duda en reconocer su valor en los procesos de construcción del saber aunque cuestione seriamente su utilidad en el momento de los aprendizajes). Es por esto por lo que el alcance de la obra que estamos comentando podría haber sido otro muy diferente si se hubiera situado más en el campo de los debates todavía abiertos que limitarse a señalar que ha llegado la hora de compendiar lo dicho porque últimamente no hay nada interesante que se haya afirmado y desde lo que podamos seguir pensando de nuevo.

Y subrayo esto último porque de una manera explícita es éste el tono que circula por la obra, *la voluntad de ser compendio sumario de lo dicho más que el deseo de ser espacio argumental que intente añadir, a partir de lo ya afirmado, nuevos trazos en el discurso sobre el valor del cine tanto en la producción de conocimiento como en su didáctica*. El propio Monterde en la introducción, único de los apartados que aparece firmado, ya nos señala, ¿o advierte?, que al situarnos ante el libro podemos inmediatamente pensar en una obra anterior (*Cine, historia y enseñanza*. Barcelona, Editorial Laia, 1986) que, aunque con sólo su nombre en la portada, era ya un trabajo en el que estaban presentes las otras dos personas que en el libro de Akal sí aparecen explícitamente en los créditos. Dice Monterde que la obra actual no es una ree-

dición de aquella sino "un viaje de ida y vuelta" del que se desemboca, salvo retoques circunstanciales, en que las tesis defendidas son las mismas ahora que entonces porque ni han variado las posturas de los tres autores, ni en los últimos tiempos se ha producido nada excesivamente importante sobre este tema en el plano teórico. Si bien es comprensible que en lo esencial el discurso de las tres personas que han gestado esta obra se mantenga firme respecto de lo que afirmaban hace casi veinte años, no puedo admitir que el campo de la reflexión teórica sobre esta cuestión haya quedado ya clausurado sin posibilidad de nuevos interrogantes que afrontar. Y es que, además y curiosamente, la obra de Solá, Selva y Monterde tiene sus momentos más atractivos en una serie de preguntas nada retóricas que de tanto en tanto nos aguardan en la espesura del texto y que mantienen abiertos los espacios de la reflexión y nos impelen a pensar en la necesidad de seguir profundizando en algo que, si bien ha sentado sus bases, todavía tiene que seguir construyendo su edificio argumental. "¿Es el Cine necesariamente subsidiario del saber histórico tradicional, esto es, escrito? ...] ¿acaso el gran dispositivo cinematográfico puede hacer las funciones de dispositivo histórico, capaz de producir discursos históricos autónomos?" (p. 117). "¿No le estaremos pidiendo demasiado al cine histórico (para que lo admitamos como discurso)?" (p. 117). Preguntas éstas que, desde luego, exigen ser respondidas de una manera que nos obliga a seguir pensando más que a recapitular lo pensado. O, por ejemplo, cuando las dos autoras y el autor de este libro *afirman* esta otra pregunta: "¿podemos exigirle científicidad y verdad (al cine histórico) cuando parte de una representación, la histórica, que no garantiza estos atributos?" (p. 119) ¿No abre acaso esta cuestión un terreno para la reflexión que si bien no tiene mucho de nuevo no está ni de lejos cerrado? Se abre un campo de pensamiento que sobrepasa los marcos del cine para situar la pregunta en el seno mismo del saber histórico, aspecto éste que es otro de los atractivos del libro y que pide continuamente que vayamos, desde lo que

ya se ha afirmado a lo largo del tiempo, un poco más allá, siempre más allá.

No, no todo está concluido, y si bien el deseo de ofrece al lector de hoy un compendio de ideas base producidas por los principales teóricos de las relaciones entre cine e historia, o cine y Ciencias Sociales, es encomiable, sobre todo para quienes se introducen por vez primera en este tema, no lo es menos que tras la lectura del libro, y para quienes ya conocieran el editado en 1986, queda una cierta sensación de ya visto, de ya conocido que no puede por menos que dejar una ligera insatisfacción (hay momentos en los que parece que ese viaje de ida y vuelta ha sido un viaje inmóvil, como por ejemplo se desprende de la comparación de la pág. 117 de esta edición con la pág. 142 de la de 1986, dos textos idénticos, calcados).

Realmente hubiera sido de agradecer, por un lado, un esfuerzo de reedición de la obra de 1986 y, por otro lado, aprovechar la ocasión brindada ahora por Akal para tramar algo con un aire más novedoso, más en la línea de seguir pensando, de no quedarse en lo ya dicho, porque yo estimo que todavía es pronto para los compendios teniendo en cuenta lo mucho que aún queda por dilucidar sobre esta materia (tanto en el terreno de la reflexión teórica sobre la validez del cine como discurso histórico, como en el de la reflexión sobre los recursos didácticos que llevar al aula para construir con el alumnado el conocimiento de lo social). Pero, como he señalado, para quienes se introduzcan en el tema o para quienes desconocieran la obra de 1986, el presente volumen tiene su atractivo y responde a la necesidad de todo ensayo de generar en el lector el deseo de un pensamiento propio que nazca de un diálogo abierto con la obra leída.

Y, sobre todo, la necesidad de situarse, no sólo respecto de los valores posibles del cine (o de todo lo icónico) sino sobre el sentido de la reflexión histórico-social en su totalidad. Porque, a la postre, soy de los que creo que este asunto del valor de las imágenes no es tanto un problema acerca de las fuentes como una actitud ante el saber y sus modos.

Y después de todo

Hay que insistir en la necesidad de seguir produciendo pensamiento sobre el campo de las relaciones entre el mundo visual y las CC.SS., y producirlo lejos de los vientos de la moda para evitar que los discursos elaborados se vean desarbolados. Queda mucho por decir, aunque tal vez el problema resida precisamente en que nos limitamos a decir (y demasiadas veces para insistir de nuevo en lo mismo) cuando existe otra forma de actuar sin dar por sustanciado el debate teórico: lanzarnos de lleno, y en una labor seria, crítica y no oportunista o comercial, a trabajos de investigación sobre la memoria de lo social desde los materiales audiovisuales y visuales que nos rodean. Trabajar con nuestro alumnado no sólo conceptos dados sino la idea de una saber en construcción. De

igual manera que mirar no es un hecho natural, saber tampoco. Tal vez así, de paso, iremos sentando las bases de una verdadera cultura de la imagen alejada de tópicos y de prejuicios, y entenderemos que ese presunto conflicto entre lo verbal y lo visual sólo tiene sentido para quienes se creen amenazados en su situación de privilegio cultural. (En *Una historia de la lectura*, Alberto Manguel recordaba que los prejuicios también afectaron en su momento al libro citando a Sócrates que le decía a Fedro: "ha de ser muy ingenuo para creer que las palabras escritas pueden hacer algo más que recordar a alguien lo que ya sabe". ¿Quién asiente hoy ante la afirmación socrática?) Y sin embargo, es de suponer, que él lo decía en serio. Por cierto, y aprovechando la ocasión, ¿para cuándo un número de *Con-Ciencia Social* dedicado a estos aspectos?

NOTAS

- 1 *L'histoire par la photographie*. En *Études Photographiques*, revista de la Société Française de Photographie, Noviembre 2001.
- 2 BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico*. Barcelona: Crítica, (Londres. 2001). 272 pp.
- 3 A esta entrevista se puede acceder desde <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/mod-his/entr-pburke.htm>.
- 4 MONTERDE, J.E.; SELVA, M; SOLÁ, A. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, Colección Referentes nº 5, 247 pp.
- 5 *Filmhistoria*. Volumen XI. Nº 1-2. 2001 (www.pcb.ub.es/filmhistoria/sorlinentrevista.htm).