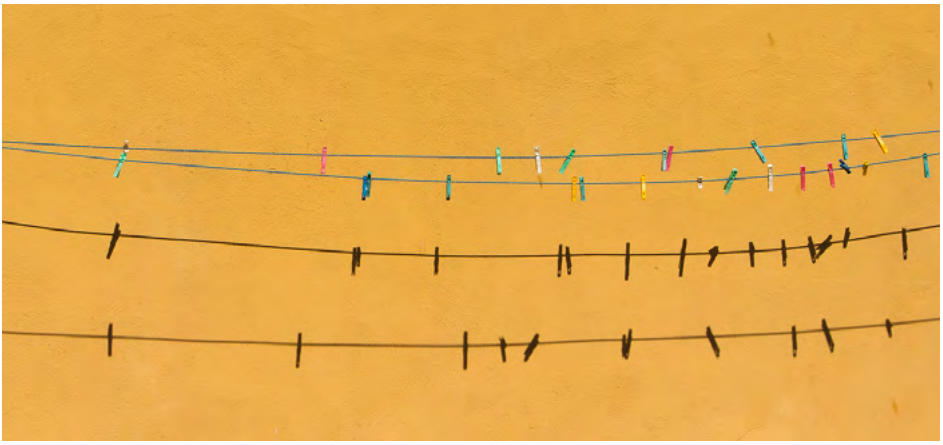
Historias digitales: instrucciones de uso



Día libre.

Oiluj Samall Zeid, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Anaclet Pons

Profesor de Historia Contemporánea
Universitat de València
anaclet.pons@uv.es

Resumen

"Historia" no es lo mismo que «pasado»; la primera es una forma de pensar y estudiar este último, con el archivo y el documento entre medias, en tanto huellas de lo que desapareció y del posible relato que será. Este dossier reflexiona sobre cómo han cambiado los archivos y los documentos, cómo su digitalización los ha transformado radicalmente, con el propósito de incidir en la cuestión de la memoria y en cómo recordamos hoy. Vivimos en otra globalización, caracterizada por la digitalización, por la desterritorialización de la política y de la cultura, por el impacto y la integración de cuestiones de relevancia mundial en nuestras experiencias locales y cotidianas. Urge descubrir los paisajes de la memoria que corresponden a los modos emergentes de identificación en la era global, todos ellos dominados ahora por la conectividad digital.

Palabras clave: Algoritmos, Archivo, Digital memory studies, Espacio digital, Historia, Historia digital, Humanidades digitales, Memoria, Redes sociales

¿Se puede hacer historia del presente (o del pasado) sin tener en cuenta la realidad digital, sin tomar en consideración a los medios sociales, a cómo el software y los algoritmos generan y manipulan textos, memorias e historias?

Justificar a estas alturas la actualidad o conveniencia de los estudios sobre el mundo digital y sus implicaciones resulta claramente ocioso, por no decir pretencioso. Los conceptos de humanidades digitales o de historia digital circulan ampliamente dentro del campo académico desde hace algunos años y son ya muchos los estudiosos que se han dedicado en cuerpo y alma a desentrañar sus variados vericuetos, en la teoría y en la práctica, con sus rasgos, retos y desafíos. Por esa misma razón, resultaría igualmente reiterativo volver sobre la genealogía de esos campos, de modo que ahorraremos al lector un recorrido que otros muchos han expuesto con mejores habilidades y fortuna[1].

De hecho, esta misma revista, *Passés Futurs*, se proponía desde sus inicios abordar la cuestión de los usos del pasado, las diversas formas de movilizarlo, dentro y fuera de los marcos nacionales, para lo cual

1. El número de textos que se refieren a ello son ya numerosos. Por citar algunos libros o monográficos recientes y que se centren exclusivamente en la historia digital, véanse, por ejemplo: Anaclet Pons y Matilde Eiroa (coords.), "Dosier: Historia digital: una apuesta del siglo XXI", *Ayer*, vol. 110, n° 2, 2018; Philippe Rygiel, *Historien à l'ère numérique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2018; Deborah Paci (coord.), *La storia in digitale. Teorie e metodologie*, Milano, Unicopli, 2019; Stéphane Lamassé y Gaëtan Bonnot (coords.), *Dans les dédales du Web. Historiens en territoires numériques*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019; Mats Fridlund, Mila Oiva y Petri Paju (coords.), *Digital Histories: Emergent Approaches within the New Digital History*, Helsinki, Helsinki University Press, 2020; Hannu Salmi, *What is Digital History?*, Cambridge, Polity, 2020; Adam Crymble, *Technology and the historian: transformations in the digital age*, Urbana, University of Illinois Press, 2021; Jonathan Blaney *et al.*, *Doing digital history. A beginner's guide to working with text as data*, Manchester, Manchester University Press, 2021; Christian Wachter, *Geschichte digital schreiben. Hypertext als non-lineare Wissensrepräsentation in der Digital History*, Bielefeld, Transcript, 2021; Karoline Dominika Döring *et al.* (coords.), *Digital History: Konzepte, Methoden und Kritiken Digitaler Geschichtswissenschaft*, Berlin-Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2022; Ian Milligan, *The Transformation of Historical Research in the Digital Age* (Elements in Historical Theory and Practice), Cambridge, Cambridge University Press, 2022; Lidia Bocanegra y Maurizio Toscano (coords.), "Dossier. Historia digital: proyectos, métodos y perspectivas", *Vegueta*, vol. 22, n° 1, 2022.

subrayaba la necesidad de analizar los procesos de comunicación y las transformaciones del espacio público. Y eso es algo que no se puede acometer sin una comprensión adecuada de las tecnologías digitales: ¿acaso podemos entender sin ellas las múltiples presencias del pasado y sus destinos futuros?

Vestrahorn.

Modes Rodríguez, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

El Giro digital: una nueva cultura de la memoria

Asumamos de entrada que "Historia" no es lo mismo que "pasado", que la primera es una forma de pensar y estudiar este último, que entre la una y el otro son el archivo y el documento los que median, en tanto rastros o huellas de lo que desapareció y del posible relato que será. Y pensemos, pues, en cómo han cambiado esos archivos y esos documentos, en cómo su digitalización los ha transformado radicalmente. O reflexionemos sobre la cuestión de la memoria y de cómo recordamos hoy, que es precisamente uno de los temas habituales en esta revista.

Tomemos por ejemplo el estudio de Daniel Levy y Natan Sznaider sobre este último asunto, la memoria y el recuerdo. Dicen estos autores que una de las cosas que hoy nos causa ansiedad y miedo es la globalización, y que ello se debe a que está disolviendo tenazmente las coordenadas

que hemos estado usando para dar sentido a la experiencia. Con ella, y con la homogeneización cultural que supone, perderíamos nuestros propios e idiosincrásicos amortiguadores culturales, disolviendo anclajes, vínculos y valores. Solamente los recuerdos colectivos, nuestras memorias nacionales y de grupo, persistirían como baluarte defensivo y estabilizador.

¿Pero es realmente así? Eso es lo que dichos autores analizan, examinando las formas particulares que adoptan las memorias colectivas en la era de la globalización, caracterizada por la desterritorialización de la política y de la cultura, por el impacto y la integración de cuestiones de relevancia mundial en nuestras experiencias locales y cotidianas. Y lo que ellos sostienen es que algo ha cambiado, en efecto, y que ya no podemos restringir la conceptualización de la memoria colectiva a un contexto nacional, pues hemos de descubrir los paisajes de la memoria que corresponden a los modos emergentes de identificación en la era global, todos ellos dominados por la conectividad digital. En estos paisajes, las memorias nacionales y de grupo no se borran, sino que se transforman, sujetas todas ellas a ese patrón común de la globalización. El resultado es el de "memorias cosmopolitas", que no solamente afectan a colectividades concretas o a naciones en su conjunto, sino a fenómenos señeros. Y, entre ellos, al más señalado, al Holocausto. De hecho, los autores lo escogen precisamente por su relevancia, por ser el paradigma de la relación entre memoria y modernidad, el referente de todas esas representaciones que producen memorias compartidas.

Pero hay otro asunto más que los autores tratan. Con atinado criterio, señalan que uno de los rasgos centrales de este proceso está relacionado con los patrones de comunicación en la era digital, que ha dado lugar a un sistema entrelazado que atraviesa fronteras territoriales y lingüísticas, una corriente compartida que nos acerca a acontecimientos lejanos que influyen en cómo percibimos (localmente). En tiempos globales, dicen, los medios se convierten en mediadores, incluso de asuntos morales[2].

De todos modos, la globalización no es nueva y ha producido antes procesos más o menos complejos en este mismo ámbito[3]; lo nuevo, o

2. Daniel Levy y Natan Sznaider, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia, Temple University Press, 2006, pp. 1-20. El volumen se centra en tres países: Alemania, Israel y USA.

3. Jan Assman, "Globalization, Universalism, and the Erosion of Cultural Memory", *en* Aleida Assmann y Sebastian Conrad (coords.), *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 121-137.

más bien característico, es el contexto particular en el que se produce. Como ha señalado Sebastian Conrad, los cambios fundamentales y estructurales que acompañan a la globalización y a la economía digitalizada del conocimiento están produciendo un cambio en el régimen de la memoria en todas partes, de modo que la cuestión no es si es así o no, sino cómo afrontarlo[4]. En efecto, si bien el cambio no puede atribuirse únicamente a esas estructuras digitales, so pena de caer en el determinismo tecnológico, la nueva circulación que permiten los medios no se puede obviar de ninguna manera. En ese sentido, sea como proceso individual o colectivo, podríamos decir –como indica Andrew Hoskins– que la memoria está inmersa en un "giro conectivo", del que resulta un cambio paradigmático en el tratamiento y comprensión de sus funciones y disfunciones. Este giro obedece a varias razones, entre las cuales cabe destacar el paso de una cultura de la "escasez" a otra de la abundancia (post-escasez, la llama), determinada a su vez por la omnipresencia y la accesibilidad de las redes de comunicación. Todo ello conforma un conjunto de técnicas, tecnologías y prácticas a través de las cuales la vida social y cultural es mediada[5]. En fin:

> "este giro impulsa un cambio ontológico en lo que es y hace la memoria, paradójicamente frenando y desamarrando a la vez el pasado. Ha remodelado la memoria, liberándola de los límites tradicionales del archivo espacial, la organización, la institución, y la ha distribuido de forma continua a través de una conectividad entre cerebros, cuerpos y vidas personales y públicas. Esta apertura a nuevas formas de encontrar, clasificar, cribar, usar, ver, perder y abusar del pasado, aprisiona y libera el recuerdo y el olvido humanos activos"[6].

Pero si el cómo recordamos es importante, más aún lo es la transformación, el efecto transformador de todas estas tecnologías en nuestras

4. Sebastian Conrad, "Erinnerung im globalen Zeitalter: Warum die Vergangenheitsdebatte gerade explodiert", *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, vol. 867, 2021, p. 17.
5. Andrew Hoskins, "7/7 and Connective Memory: Interactional trajectories of remembering in postscarcity culture", *Memory Studies*, vol. 4, n° 3, 2011, pp. 269-280. Andrew Hoskins, "Media, Memory, Metaphor: Remembering and the connective turn", *Parallax*, vol. 17, n° 4, pp. 19-31.
6. Andrew Hoskins, "The Restless Past: An Introduction to Digital Memory and Media", *en* Andrew Hoskins (coord.), *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, New York, Routledge, 2017, pp. 1-24. Ebook (p. 12).

formas de trabajar. ¿Cómo hacemos preguntas históricas hoy? Con los motores de búsqueda. ¿Dónde conseguimos contenidos históricos? En Internet. ¿Cómo accedemos a archivos y documentos? Sobre todo, con nuestras máquinas o mediados por ellas.

Cualquiera que se haya acercado al tema sabrá de las muchas metáforas que se emplean para describir esos cambios. Una de las más habituales, casi omnipresente, proviene del narrador argentino Jorge Luis Borges cuando nos habla del *aleph*, "uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos", "el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos". Aunque, claro está, esa esfera tornasolada, que contenía todo el espacio cósmico sin disminución de tamaño, podría ser cualquier cosa[7]. Borges no podía saber que llegaría el momento en que toda la información disponible podría caber en esa esfera ni que tal cosa sería factible en un mundo que produce una cantidad de información de volúmenes insospechados. Eso es posible, como sabemos hoy, porque hemos asistido a una mutación fundamental, consistente en disociar los textos (y cualesquiera otras fuentes de información) de su acostumbrada materialidad. Con esa alteración, el soporte es una memoria digital, en la que se almacena todo sin distinción, de manera desmaterializada. No hay divergencia digital, como sí la hubo en la era analógica, entre un periódico, un libro, una guía telefónica, un prospecto medicinal, un audio, un video o una mera imagen. Todos pueden aparecer a la vez ante nosotros, como un *continuum*, y verse o leerse en una pantalla, desplegados como si de un antiguo rollo se tratara. El espacio que antes ocupaban se desvanece, al menos parcialmente.

Esa novedad, interiorizada ya, es tan evidente que en ocasiones resulta difícil de mostrar y de captar en todas sus consecuencias. El propio Borges, en *El Aleph*, fue consciente de eso mismo y confesó que, una vez vista la esfera, su relato se tornaba inefable, por la dificultad de transmitir su infinitud con un lenguaje no apto para tales fines, dado que lo que vio "fue simultáneo" y lo que podía transcribir, "sucesivo, porque el lenguaje lo es".

Acaso por aquella dificultad, Georges Perec, otro escritor en sintonía con ese precedente, rehuyó transitar ese camino. Para él, todas las categorías que describen o explican la realidad pasan por dos ejes

7. En todo caso, por azares o paradojas del destino, hoy es una marca registrada con la que se denomina un software de gestión de bibliotecas: exlibrisgroup.com/es/products/aleph-integrated-library-system/

fundamentales: el espacio y el tiempo, el registro espaciotemporal. En *Especies de espacios* dejó escrito que casi todo lo sucedido deja "al menos una huella escrita. Casi todo, en un momento u otro, pasa por una hoja de papel, una página de cuaderno, una hoja de agenda o no importa qué otro soporte de fortuna" sobre el que se inscribe la diversidad de la vida ordinaria. Y ese espacio se puede medir, diciendo por ejemplo que "si el formato medio de un libro es 21 x 29,7 cm y desollamos todas las obras impresas conservadas en la Biblioteca Nacional y extendemos cuidadosamente sus páginas unas junto a otras, podríamos cubrir enteramente la Isla de Santa Elena o el lago de Trasimeno". Así pues, el espacio comienza con palabras, razón por la cual "el *alef*, ese lugar borgesiano en que el mundo entero es simultáneamente visible, ¿acaso no es un alfabeto?"[8].

En consonancia con lo anterior, Perec afirmó que describir y pensar ese espacio era nombrarlo, trazarlo, clasificarlo. Por eso, pudo dedicar un libro (*La vida instrucciones de uso*) a describir de forma combinatoria las variadas estancias de un edificio, con sus diversas historias, personas y objetos o pudo proponer unas notas breves sobre el arte de ordenar los libros, pues no en vano defendía que "toda biblioteca responde a una doble necesidad, que a menudo es también una doble manía: la de conservar ciertas cosas (libros) y la de ordenarlos según ciertos modos". Pero como el espacio es dimensión y materialidad, el problema de toda biblioteca "sería un problema doble: primero un problema de espacio, y después un problema de orden" y, de igual modo, la contrariedad que plantea el edificio aludido se resolvería con una reiteración obsesiva de descripciones hasta agotar el espacio[9].

En eso, Perec andaba desencaminado, porque el espacio y el orden, interior y exterior, era algo a lo que estábamos acostumbrados en bibliotecas, archivos, museos, etcétera, antes de la era digital. No obstante, es cierto que su importancia, real y simbólica, se mantiene, de ahí la presencia de ciertas paradojas que remiten al fondo y a la forma, a lo material y a su soporte. Por sus propias características, quizá el campo que mejor exprese todo ello sea el del arte, no solamente por su evolución,

8. Georges Perec, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001, pp. 30-33.
9. Georges Perec, "Notas breves sobre el arte y modo de ordenar libros", *Pensar, clasificar*, Barcelona, Gedisa, 1986, pp. 26-34, en concreto pp. 26 y 28.

por cómo ha afrontado históricamente el contexto de producción, sino por su libertad para anticiparse a los cambios.

Espacios, A. Vidal.

Podemos empezar con la afirmación, simplificando, de que "la historia del arte moderno corresponde a una ruptura continua y creciente de la dependencia y de la correspondencia de la imagen pictórica y escultórica a los objetos del mundo"[10]. El resultado, ya en pleno siglo XX, ha sido la diversidad y el hibridismo, hasta llegar a aquellas manifestaciones en las que el soporte mismo es volátil, como ocurre con muchas *performances* o con el arte efímero, que se esfuman tras su representación si alguien no las capta para ser objeto de conservación o de documentación personal o museística. Esa fugacidad, por otra parte, es cada vez más abundante porque, en el orden actual, la posibilidad de hacer y de mostrar ese tipo

10. Lucia Santaella, "El pluralismo post-utópico del arte", *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, vol. 50, 2016, p. 169.

de arte (en suma, de tener voz) está al alcance de toda persona con una mínima inquietud, y los lugares para desarrollarla se multiplican.

Ahora bien, esa independencia de los objetos del mundo y de los soportes y de los espacios formales se compagina, paradójicamente, con una importancia cada vez mayor del museo como espacio real y simbólico. En la práctica, podríamos decir que el edificio, su materialidad, su exteriorización, adquiere una importancia superior a la de lo que contiene, de modo que el arte está antes (es anterior) en la forma que en el fondo. Por eso mismo, quizá a la antigua inflación de obras a mostrar, la mayoría de las cuales acaban fuera de esos museos o dentro, pero en sus sótanos, se puede oponer hoy una inflación de espacios cuyo valor está en el elemento constructivo, al que sigue la necesidad de dotarlo de contenidos o, en todo caso, de conseguirle un *relato*. En el fondo, subyace también aquí la tensión entre ausencia y presencia, que se compagina con ese reforzamiento del valor material y simbólico que tradicionalmente han tenido determinados espacios ante -o precisamente por- el vaciado que supone hoy el archivo digital. Por eso, hablando de la representación de algo y de cómo mostrar un objeto ausente, y siguiendo a Kantorowicz, Roger Chartier nos ha indicado que "el ejercicio de la dominación política descansa así en la ostentación de las formas simbólicas que representan la potencia del rey que es dado a ver y a creer incluso en su ausencia"[11]. Como podemos presuponer, el edificio es aquí la estatua poderosa y dominadora que enfatiza un determinado sentido, incluso si el contenido es fugaz y volátil, algo que es de gran importancia porque –como ocurría en el mundo medieval estudiado por Kantorowicz– ayuda a construir el mundo social, el histórico o el artístico. En definitiva, ni el rey ni el archivo mueren (y al morir son representados).

Pero volvamos de nuevo al arte y al museo, por ese carácter ilustrativo antes sugerido. En "El museo en el tercer milenio", Umberto Eco diseccionó brevemente la evolución histórica de estos espacios hasta llegar al momento actual en el que "con frecuencia algunos museos son visitados no por las obras que contienen, sino por la magia del contenedor"[12]. Como ejemplo inicial más ilustre citó al Guggenheim de New York, seguido por su homónimo de Bilbao. Nos recordó asimismo que ese rasgo no era nuevo, pues ya desde tiempo atrás el visitante de Versalles

11. Roger Chartier, "El sentido de la representación", *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, vol. 42, 2013, pp. 39-51, especialmente p. 45.
12. Umberto Eco, "El museo en el tercer milenio", *Revista de Occidente*, vol. 290-291, 2005, pp. 29-30.

o el peregrino que acude a San Pedro de Roma admiran sobre todo los edificios, y que no era reprobable tal práctica. Umberto Eco tenía razón, como parecía tenerla Perec, pero no reparaba suficientemente en las características de la nueva tendencia que aquellos museos ejemplifican. El paradigma que se impone ahora es el del llamado museo fascinante, que no identificamos por sus colecciones, sino por su arquitectura, sin olvidar el impacto que esta última pueda tener como gran adorno y seducción urbanos y como motor económico[13].

Lo mismo que le ocurre al museo, por razones semejantes a las ya aludidas, le está sucediendo a las bibliotecas y también a los propios archivos. Si el Guggenheim de Bilbao se asocia a la figura de su arquitecto, Frank Gehry, la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Florida está ligada al nombre de Santiago Calatrava, que ha diseñado un enorme edificio, blanco y en forma de cúpula en el que no hay ni un solo libro físico, pues los miles de volúmenes que contiene son exclusivamente electrónicos. Por supuesto, se trata habitualmente de bibliotecas académicas centradas en los campos de la tecnología y las ciencias básicas[14], pero forma parte de una tendencia mucho más amplia que intenta resolver aquellas complicaciones apuntadas por Georges Perec. En estas nuevas arquitecturas, todo es diáfano, sin estantes, de modo que el problema del espacio queda resuelto con la posibilidad del almacenamiento infinito, por lo que deja de ser dimensión y materialidad. Y, por otra parte, si se desmaterializa, también se desestructura y no es imprescindible clasificarlo, "nombrarlo, trazarlo, como los dibujantes de portulanos que saturaban las costas con nombres de puertos, nombres de cabos, nombres de caletas, hasta que la tierra sólo se separaba del mar por una cinta de texto continua"[15]. Esa catalogación descansa ahora sobre el lector y su ratón, que puede ordenarlo todo a su gusto tantas veces como quiera y del modo que desee.

Pero si atendemos a todo lo dicho, entenderemos que ahora se subraya que el archivo no trata de la memoria, sino de prácticas de almacenamiento, un funcional *lieu de mémoire*. Repararemos también en que

13. Anna María Guasch y Joseba Zulaika (coords.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007, p. 17. Asimismo: Iñaki Esteban, *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Anagrama, 2007; y Joseba Zulaika, *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim Bilbao*, Madrid, Nerea, 1997.
14. No es el único caso, pero sí el más conocido: Nazlin Bhimani, "E-learning and Libraries", *en* Caroline Haythornthwaite *et al.* (coords.), *The SAGE Handbook of E-learning Research* (2ª ed.), Londres, Sage, 2016, pp. 471-472. Son las bibliotecas *sin libros*, como las califica esta bibliotecaria.
15. Georges Perec, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001, p. 33.

rememorar es externo al archivo y que tal cosa ha cambiado en la era en la que vivimos. Lo ha hecho porque Internet genera una "una nueva cultura de la memoria, en la que ésta ya no se localiza en lugares concretos ni es accesible según la mnemotecnia tradicional, y ya no es un acervo al que sea necesario acceder, con todos los controles jerárquicos que ello conlleva"[16]. Entenderemos asimismo que el acto de registrar y almacenar archivos, imágenes, audios y datos absorbe cada minuto de nuestro tiempo de ocio y que el tamaño de nuestra colección personal digital ha superado la capacidad para realizar un seguimiento de su contenido. Es la fiebre, la pulsión o el mal de archivo de la que habló certeramente Jacques Derrida[17]. Es decir, que el espacio ya no es un límite, con el peligro de depender de ese repositorio multimedia, pues la digitalización está conformando de forma subrepticia nuestros actos de memoria cultural –nuestra forma de grabar, guardar y recuperar recuerdos de nuestras vidas pasadas[18].

De eso y de otras muchas cosas trata el giro digital, aunque su reconocimiento sea otro asunto bien distinto, dado que por lo general lo tratamos como un contexto invisible, una suerte de espectro (irreal y amenazante). Pero preguntémonos algunas cosas. ¿Es posible escapar del propio mundo en el que se vive? ¿Se puede hacer historia del presente (o del pasado) sin tener en cuenta esa realidad, sin tomar en consideración a los medios sociales, a cómo, por ejemplo, el *software* y los algoritmos generan y manipulan textos, memorias e historias? No. Todos somos conscientes de cómo la omnipresencia de los dispositivos móviles, las nuevas tecnologías en general, ha cambiado la naturaleza de la encarnación física y la identidad, la relación de proximidad o cercanía, pues ya no necesitamos que el otro esté presente para comunicarnos, en tanto la inmediatez y la presencia pueden estar asociadas o no con compartir el mismo espacio físico[19]. Del mismo modo, y por las mismas razones, nuestra profesión, nuestras prácticas, ya no se ejerce bajo las condiciones del siglo pasado, ligadas a las tecnologías de la página impresa y la presencia física en el archivo, sino en un contexto mediático que ha alterado de forma significativa las formas de investigar, estudiar,

16. Howard Caygill, "Meno and the Internet: between memory and the archive", *History of the Human Sciences*, vol. 12, n° 2, 1999, p. 10. Esa idea se desarrolla en Wolfgang Ernst, "El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo", *Nimio*, vol. 5, 2018, p. 7.
17. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.
18. José Van Dijck, "From shoebox to performative agent: the computer as personal memory machine", *new media & society*, vol. 7, n° 3, 2005, pp. 311-332.
19. Por ejemplo: Richard A. Grusin, *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 91.

difundir y relacionarnos. Dicho de forma simple: si los historiadores estamos influidos por nuestras condiciones de trabajo, como todos por otra parte, entonces debemos empezar reconociendo que accedemos a muchas de nuestras fuentes como archivos digitales, algo que también acaba por orientar nuestras preguntas, y que escribimos sentados ante una pantalla. Y ello, aunque aceptemos, pues así debe ser, que no existen dos formas distintas de hacer historia, manoseando el documento original o su copia digitalizada, sino una única praxis intelectual asociada al quehacer que nos es propio. Pero la cuestión no es exactamente esa:

> "Cómo escribo –con una pluma o sobre mi Palm o con el PC– marca una diferencia con respecto a lo que escribo. Cómo conservo –mediante migración o emulación– marca una diferencia con respecto al modo en que puedo relacionarme con el documento, el modo en que accedo al documento en diferentes modos cognitivos, afectivos y conativos. Y no sólo la tecnología, sino también el contexto social en el que escribo y leo marca una diferencia –cognitivamente, afectivamente y conativamente– con respecto a lo que escribo y leo"[20].

El espacio digital: Formas de hacer historia

Este monográfico no pretende analizar qué es la historia digital o qué son las humanidades digitales, tampoco sus efectos sobre la escritura de la historia ni el trato con los archivos, ni siquiera cómo se produce la mediación digital de la memoria, de las fuentes y de los documentos en general, algo que es tan fundamental como su mismo contenido. Solo pretendemos mostrar algunas formas de hacer historia hoy, formas que han entendido que los cambios no suelen ser buenos o malos, sino que simplemente requieren contextualización y reflexión y que, una vez hecho eso, se pueden explorar sus posibilidades.

Para ello, ofrecemos una entrevista con la historiadora norteamericana Jo Guldi. Las razones de esta elección son varias y significativas, aunque no sea necesario detallarlas. Baste decir que, aun siendo muy conocida por su coautoría, junto a David Armitage, del polémico *Manifiesto por la*

20. Erick Ketelaar, "Los archivos inmersos en el futuro", *Actas del seminario internacional el futuro de la memoria: el patrimonio archivístico digital*, Arquivo de Galicia, Santiago de Compostela, 18 e 19 de novembro de 2010, Xunta de Galicia, 2011, p. 417.

Historia[21], Guldi obtuvo en 2008 la primera plaza rotulada como "historia digital" de su país y que, desde entonces, ha escrito y hablado ampliamente sobre la aplicación de la tecnología informática a la historia. Por tanto, nadie mejor para reflexionar sobre el futuro de la disciplina en esta era de Internet y, en su caso, sobre en qué sentido hemos de repensarla.

Una vez presentado el campo a través de una de sus protagonistas, el resto del dossier muestra algunas variedades de la historia digital, sin pretensión de exhaustividad ni de ejemplaridad. No se trata de mostrar los objetos predominantes, ya sea la preservación (archivación), la cartografía digital o el análisis de textos, sino de ofrecer algunas reflexiones y recorrer algunas estancias del edificio digital, como haría el citado Perec:

> "hay cantidad de pequeños trozos de espacios, y uno de esos trozos es un pasillo de metropolitano, y otro de esos trozos es un jardín público; otro (aquí entramos rápidamente en espacios mucho más particularizados), de talla más bien modesta en su origen, ha conseguido dimensiones colosales y ha terminado siendo París, mientras que un espacio vecino, no menos dotado en principio, se ha contentado con ser Pontoise. Otro más, mucho más grande y vagamente hexagonal, ha sido rodeado de una línea de puntos"[22].

El primer espacio, por su importancia, es el de los archivos, conectado en este caso con el asunto de la memoria. En primer lugar, Nicolás Quiroga expone hasta qué punto la idea de archivo se ha visto trastrocada por la aparición de los documentos nacidos digitales, los cuales permiten nuevos modos de acceso, diferentes enfoques computacionales y, en última instancia, otras formas de escritura. A partir de esa constatación se plantea diversos interrogantes básicos que intenta responder desentrañando las propuestas del teórico de los media Wolfgang Ernst. Una de sus ideas centrales es que, más allá de la relevancia intrínseca de estos archivos y sus muchas consecuencias, quizá lo más relevante sea la aparición de un espacio cognoscitivo basado en instrumentos computacionales, espacio e instrumentos que escapan a nuestra adecuada compresión.

Así pues, el archivo queda trastocado y, de este modo, se erosiona una de sus funciones, la de ser monopolio de la memoria (nacional). Ésta es sustituida por otras muchas particulares, que la cuestionan. De

21. Jo Guldi y David Armitage, *Manifiesto por la Historia*, Madrid, Alianza, 2016.
22. Georges Perec, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001, p. 24.

eso tratan los otros dos textos que siguen, que abordan las formas en las que hoy se genera la memoria, un momento en el que su número de portavoces se ha multiplicado, democratizándola por decirlo así, de manera que todos pueden preguntarse y responder sobre el pasado, empleando dispositivos muy diversos y entrando en los debates públicos. Y, además, no solamente existen las memorias particulares, están también las que generan los propios medios. Es lo que aborda Alberto Venegas al analizar una de las formas más penetrantes de conformación de nuestras percepciones, la del videojuego. Lo que tenemos aquí son relatos acerca del pasado que permiten a determinados grupos identificarse y reconocerse con ciertas reconstrucciones del pasado. No obstante, esa fórmula proporciona en realidad una interacción de la que resulta una posible alteración de lo compartido al ofrecer un pasado, una modificación, particular a cada individuo que juega. Para Venegas, las imágenes del videojuego poseen tres características –modulación, automatización y variabilidad– que modelan la interacción del usuario. Gracias a ello, el pasado experimentado a través de la pantalla ya no es homogéneo, o al menos no es experimentado de la misma manera, fragmentándose en múltiples visiones posibles y obstaculizando quizá interpretaciones socializantes o generales de la historia.

Por otro lado, Paolo Sordi parte de las nociones de relación de escritura y poder de escritura, introducidas por Armando Petrucci y Raul Mordenti, para analizar la escritura desde abajo, la de la gente común, en la red, señalando dos momentos históricos diferentes. Por un lado, la fase inicial de las redes sociales y los blogs hasta principios de los 2000, en la que parecía haberse derribado el control centralizado sobre el acceso a la escritura y liberalizado la participación en la construcción de una memoria colectiva; por otro, la fase reciente de las plataformas, en la que un ecosistema de aplicaciones asume la regulación del poder de escribir y del poder de recordar. En efecto, son plataformas –particularmente Facebook– que se desempeñan como narradores algorítmicos (incluso de nuestra propia vida), donde el potencial de toda escritura queda retenido o condicionado por sus códigos e interfaces. Así, los modelos, formatos y géneros que contendrán nuestros escritos vienen prefijados, estandarizados.

Una vez expuestas algunas formas básicas de archivo y memoria, este dossier recoge algunos ejemplos de trabajos digitales relacionados con lo anterior, en lo que denominamos "Proyectos". En efecto, en el contexto de los estudios sobre la memoria digital, Frédéric Clavert y Deborah Paci exploran, a pesar de todo, una memoria colectiva en construcción, la de los confinamientos francés e italiano de la primavera de 2020 a

raíz de la pandemia por Covid-19. Lo hacen a través de los mensajes de Twitter (ahora X), los famosos tuits, donde los condicionamientos son muy diferentes a los que imponen otras plataformas, lo que les permite observar breves relatos que no sólo son pasivos ante la pandemia, sino que interactúan en un espacio virtual no sujeto a confinamiento. Por tanto, intentan ver cómo se produce la mediatización de la memoria a través de las plataformas que conforman la ecología digital. Al hacerlo, además, lo que obtienen es una base de datos sobre la que aplican una lectura a distancia de los dos corpus, lo que les permite analizar los principales temas que los atraviesan. La particularidad, como indican estos autores, es que su estudio implica una significativa reflexión metodológica: los investigadores no son observadores distantes y contribuyen directamente a proporcionar a los futuros investigadores corpus documentales de la crisis. Este acto de archivación les convierte, pues, en agentes activos de esta memoria en construcción, enfrentados a una emergencia diaria para intentar preservar la memoria en construcción de la pandemia.

Este análisis de las redes sociales se acompaña con dos notas adicionales en las que se describen sendas iniciativas relacionadas con esa idea de archivo/museo digital de la que hemos hablado. Por un lado, Antonio Cazorla Sánchez y Adrian Shubert nos explican el Museo Virtual de la Guerra Civil Española (VMSCW) en la Trent University, Canadá. Esta exposición contiene cinco galerías (Comienzo de la Guerra, Contexto Internacional, Retaguardias, Vida Cotidiana y Memorias), con sus correspondientes secciones, en cada una de las cuales aparecen diversos textos explicativos y una serie de fotografías relacionadas. Por su parte, Matilde Eiroa nos presenta un archivo o, mejor dicho, una base de datos (HISMEDI), cuyo objetivo es analizar la representación/memoria del periodo español de 1936-1978 en el entorno digital (Websfera, Boletines, Blogosfera, Youtube y Vimeo, Instagram, Twitter, Facebook y otros reportajes especiales en medios de comunicación). Los objetos digitales localizados se han analizado, registrado, catalogado y compartido según el esquema de Dublin Core.

Como se puede observar son dos perspectivas distintas, conectadas con el asunto de la memoria, de una misma realidad digital: la creación de espacios sin materialidad que se pueden *navegar* o *explorar* con fines académicos o públicos. Aquellos museos o archivos de antaño, donde se aquilataba la memoria nacional y donde el poder regulaba lo conservado o expuesto, dan paso ahora a iniciativas particulares, donde incluso el

propio historiador (o cualquier otro usuario) crea y genera contenidos y significado.

Ya hemos indicado que este dosier no pretende explicar en qué consiste la historia digital, ni relacionar todas sus perspectivas, sino solamente mostrar algunas de ellas. La intención es, no obstante, que de ello resulten preguntas, reflexiones y dudas, que de su lectura nos planteemos qué supone ese adjetivo digital o qué puede suponer. Por ejemplo, si esta historia es diferente, nueva, o si lo nuevo es una práctica mejorada tecnológicamente[23]. O si, como parece, los medios digitales cambian la forma en que interactuamos con el pasado, con sus múltiples posibilidades y sus otras formas de transmisión. O si al transformar un documento en una *copia* digitalizada, su facsímil, ese nuevo objeto, ya no es lo mismo, pues ha cambiado, ha sido re-mediado, y tenemos dos objetos desiguales que permiten tratamientos diferentes, incluso potencian narrativas distintas[24]. O si, en suma, al depositar esa copia en un lugar inmaterial, cambia nuestro trato con el archivo.

Hemos regresado al archivo, que de algún modo teje todas las aportaciones del dosier, y lo hacemos porque es ejemplar, porque es fundamental y se ha vuelto más problemático. Si pensamos en su sentido tradicional, en lo que a ese edificio asociábamos, parece que ha disminuido su importancia como monopolio de la memoria, por diversas razones. Entre otras cosas, ya no controla el presente a archivar, pues cualquiera lo hace o puede hacerlo, y se le cuestiona como lugar de acceso reglado al pasado ante la profusión de otros sitios y de memorias, espacios con los que compite digitalizando, es decir, formando parte del océano de datos que existe fuera. Pierde así su carácter emblemático y monumental, su monopolio, esos derecho y competencia hermenéuticos de los que hablaba Jacques Derrida[25].

En fin, terminamos volviendo a Perec y sus *Especies de espacios*:

> "Lo que es seguro en todo caso, es que en una época, sin duda demasiado lejana como para que alguien de nosotros haya guardado un recuerdo suficientemente preciso, no había nada de esto: ni pasillos, ni jardines, ni ciudades, ni campos. El problema

23. Stefan Tanaka, "The Old and New of Digital History", *History and Theory*, vol. 61, n° 4, 2022, pp. 3-18.
24. Mateusz Fafinski, "Facsimile narratives: Researching the past in the age of digital reproduction", *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 37, n° 1, 2022, pp. 94-108.
25. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 10.

> no es tanto el de saber cómo hemos llegado, sino simplemente reconocer que hemos llegado, que estamos aquí"[26].

Referencias bibliográficas

Jan Assman, "Globalization, Universalism, and the Erosion of Cultural Memory", *en* Aleida Assmann y Sebastian Conrad (coords.), *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 121-137.

Nazlin Bhimani, "E-learning and Libraries", *en* Caroline Haythornthwaite *et al.* (coords.), *The SAGE Handbook of E-learning Research*, Londres, Sage, 2016, pp. 469-495.

Jonathan Blaney *et al.*, *Doing digital history. A beginner's guide to working with text as data*, Manchester, Manchester University Press, 2021.

Lidia Bocanegra y Maurizio Toscano (coords.), "Dossier. Historia digital: proyectos, métodos y perspectivas", *Vegueta*, vol. 22, n° 1, 2022. DOI: https://doi.org/10.51349/veg.2022.1.0

Howard Caygill, "Meno and the Internet: between memory and the archive", *History of the Human Sciences*, vol. 12, n° 2, 1999, pp. 1-11.

Roger Chartier, "El sentido de la representación", *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, vol. 42, 2013, pp. 39-51.

Sebastian Conrad, "Erinnerung im globalen Zeitalter: Warum die Vergangenheitsdebatte gerade explodiert", *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, vol. 867, 2021, pp. 5-17.

Adam Crymble, *Technology and the historian: transformations in the digital age*, Urbana, University of Illinois Press, 2021.

Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

Karoline Dominika Döring *et al.* (coords.), *Digital History: Konzepte, Methoden und Kritiken Digitaler Geschichtswissenschaft*, Berlin-Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2022. DOI: https://doi.org/10.1515/9783110757101

26. Georges Perec, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001, p. 24.

Umberto Eco, “El museo en el tercer milenio”, *Revista de Occidente*, vol. 290-291, 2005, pp. 15-30.

Wolfgang Ernst, “El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo”, *Nimio*, vol. 5, 2018, p. 2-11. DOI: https://doi.org/10.24215/24691879e011

Iñaki Esteban, *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Mateusz Fafinski, “Facsimile narratives: Researching the past in the age of digital reproduction”, *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 37, n° 1, 2022, pp. 94-108. DOI: https://doi.org/10.1093/llc/fqab017

Mats Fridlund, Mila Oiva y Petri Paju (coords.), *Digital Histories: Emergent Approaches within the New Digital History*, Helsinki, Helsinki University Press, 2020. DOI: https://doi.org/10.33134/HUP-5

Richard A. Grusin, *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010.

Anna María Guasch y Joseba Zulaika (coords.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007.

Jo Guldi y David Armitage, *Manifiesto por la Historia*, Madrid, Alianza, 2016.

Andrew Hoskins, “7/7 and Connective Memory: Interactional trajectories of remembering in postscarcity culture”, *Memory Studies*, vol. 4, n° 3, 2011, pp. 269-280.

Andrew Hoskins, “Media, Memory, Metaphor: Remembering and the connective turn”, *Parallax*, 2011, vol. 17, n° 4, pp. 19-31.

Andrew Hoskins, “The Restless Past: An Introduction to Digital Memory and Media”, *en* Andrew Hoskins (coord.), *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, New York, Routledge, 2017, pp. 1-24.

Erick Ketelaar, “Los archivos inmersos en el futuro”, *Actas del seminario internacional el futuro de la memoria: el patrimonio archivístico digital*, Arquivo de Galicia, Santiago de Compostela, 18 e 19 de novembro de 2010, Xunta de Galicia, 2011, pp. 411-430.

Stéphane Lamassé y Gaëtan Bonnot (coords.), *Dans les dédales du Web. Historiens en territoires numériques*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

Daniel Levy y Natan Sznaider, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia, Temple University Press, 2006.

Ian Milligan, *The Transformation of Historical Research in the Digital Age* (Elements in Historical Theory and Practice), Cambridge, Cambridge University Press, 2022. DOI: https://doi.org/10.1017/9781009026055

Deborah Paci (coord.), *La storia in digitale. Teorie e metodologie*, Milano, Unicopli, 2019.

Georges Perec, "Notas breves sobre el arte y modo de ordenar libros", *Pensar, clasificar*, Barcelona, Gedisa, 1986, pp. 26-34.

Georges Perec, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001.

Anaclet Pons y Matilde Eiroa (coords.), "Dosier: Historia digital: una apuesta del siglo XXI", *Ayer*, vol. 110, n° 2, 2018.

Philippe Rygiel, *Historien à l'ère numérique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2018 (Versión OpenEdition Books de 2019: DOI: 10.4000/books.pressesenssib.6303).

Hannu Salmi, *What is Digital History?*, Cambridge, Polity, 2020.

Lucia Santaella, "El pluralismo post-utópico del arte", *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, vol. 50, 2016, pp. 166-178.

Stefan Tanaka, "The Old and New of Digital History", *History and Theory*, vol. 61, n° 4, 2022, p. 3-18. DOI: https://doi.org/10.1111/hith.12284

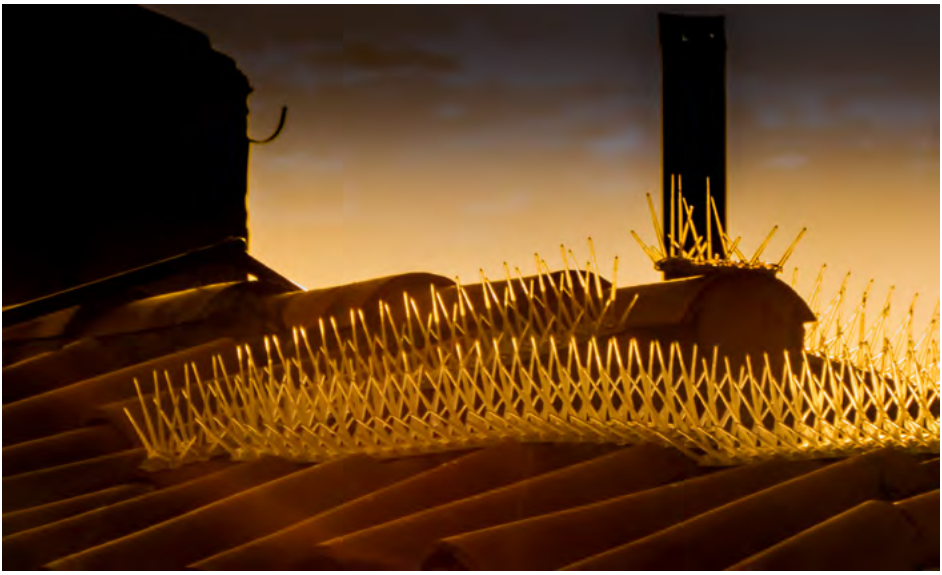
José Van Dijck, "From shoebox to performative agent: the computer as personal memory machine", *New Media & Society*, vol. 7, n° 3, 2005, pp. 311-332.

Christian Wachter, *Geschichte digital schreiben. Hypertext als non-lineare Wissensrepräsentation in der Digital History*, Bielefeld, Transcript, 2021.

Joseba Zulaika, *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim Bilbao*, Madrid, Nerea, 1997.

El archivo en la “era digital”

Metáforas, datos y algoritmos



Tejas y te jodes.

Oiluj Samall Zeid, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Nicolás Quiroga

Profesor de Historia
CONICET – INHUS-CEHis

Resumen

¿Cómo debemos enfrentar los desafíos que impuso e impone el "giro digital" en la investigación histórica, especialmente con su figuración regia, el archivo? Siguiendo un futuro imaginado por el historiador Wolfgang Ernst en su artículo "El archivo como metáfora. Del espacio del archivo al tiempo del archivo", este texto ensaya un contrapunto con formas de pensar el archivo en la era digital surgidas de la archivística y la historiografía. El corolario delinea un porvenir de la interpretación en el que el trabajo con algoritmos requiera el esfuerzo de las humanidades.

Palabras clave: Algoritmos, Archivo, Ernst Wolfgang, Espacio digital, Historiografía, Tiempo

Mots-clés: Algorithmes, Archivage, Ernst Wolfgang, Espace numérique, Historiographie, Temporalité

Los desafíos del giro digital que afectan al archivo. ¿Cambiará la interpretación histórica?

¿Qué pasa con el trabajo historiográfico cuando desde hace más de treinta años, primero con la digitalización masiva y luego con la *datificación* creciente de la vida social, las tecnologías de la interpretación cambian muy rápidamente? Si la idea de archivo se ve trastrocada por documentos nacidos digitales, si existen nuevas maneras de acceder a la información, nuevas técnicas y enfoques computacionales y nuevos modos de escritura, ¿cómo debemos enfrentar los desafíos que suponen tales instancias? ¿Será posible conformarnos con la idea de que la investigación histórica podrá seguir siendo practicada tal cual se viene haciendo desde hace más de un siglo, al menos en su esquema último (trabajo en archivos tradicionales, escritorio del historiador/a, presentación de resultados) ?, ¿son tan importantes los cambios del "giro digital" como para ocuparse de ellos en la formación y la reflexión historiográficas?

Consideraciones sobre el poder, los fantasmas y las ausencias en los archivos se han visto multiplicadas con la proliferación de los objetos nacidos digitales y su pregnancia en la vida social. La escena primordial en la que confluían los protocolos de resguardo, ordenamiento y clasificación con los métodos heurísticos tradicionales en la investigación histórica se ve conmovida por diferentes materialidades y formas de circulación de los objetos digitales[1]. Los desafíos de época provocaron pronunciamientos de distinto tipo: si en verdad asistimos a un cambio de paradigma en los sistemas culturales, como algunas sostienen, en la práctica se ha impuesto un entorno de trabajo dual, en el que conviven el trabajo clásico y los intentos, más teóricos que empíricos, de problematizar diferentes esferas de la disciplina histórica.

Mi aproximación a ese desafío parte de un presupuesto: las diferentes innovaciones y transformaciones culturales en la denominada "era digital", "era de la base de datos", "era de los algoritmos", "sociedad de la información", "*black box society*", etc. exotizan ideas generales y usos establecidos en la investigación histórica. Pero, por otro lado, al extrañar la escena primordial del oficio introduciendo otros actantes no

1. Anaclet Pons, *El desorden digital: guía para historiadores y humanistas*, Madrid, Siglo XXI, 2013. Agradezco los comentarios y sugerencias de Diego Parente a una versión previa de este documento.

humanos en el proceso de producción del conocimiento, desestabilizan la “magia” historiadora. La afirmación primigenia se vuelve pregunta, pregunta autopoiética, como la expresa B. Nowviskie: “¿cómo podría, la *interpretación* de los procesos algorítmicos por parte de un agente *humano*, subjetivo, que *está inmerso también en ellos*, alterar esos algoritmos sucesivos?”[2]. Y esa es la pregunta que pretendo explorar en este escrito. Para hacerlo voy a presentar dos caminos, entre muchos, en los que se expone una idea de los cambios (una idea de futuro) y esbozos de proyectos (maneras de trabajar).

En primer lugar, presentaré una escena, una forma de imaginar el devenir de lo que se guarda y clasifica. Se trata de una idea diseminada en distintos textos de Wolfgang Ernst, un conocido arqueólogo de medios, acerca de las profundas transformaciones del archivo en la “era digital”. Voy a enfocarme principalmente en uno de esos textos: “El archivo como metáfora. Del espacio del archivo al tiempo del archivo”[3] y voy a leerlo como un apocalipsis. Y aunque hay muchas maneras de interpretar el género apocalíptico, enfatizo el simbolismo[4].

En segundo lugar, voy a exponer brevemente transformaciones en la archivística y la historiografía en sus consideraciones sobre cómo organizar la información y cómo interpretarla. Se trata de un ejercicio importante pese a su concisión debido a que es un lugar común caracterizar las reglas del archivo tradicional como si el *principio de procedencia* se aplicó de forma monolítica y consensuada en todo tiempo y lugar desde el antiguo régimen a la fecha.

Mi intención es mostrar la relevancia de los tópicos “archivo” y “documentos nacidos digitales” en la historia académica actual. Mi hipótesis es que existen coincidencias en los diagnósticos y una zona gris compartida en ambas perspectivas expuestas. Al final de este texto volveré sobre la pregunta de B. Nowviskie acerca de nuestra relación con los algoritmos.

---

2. Bethany Nowviskie, “A Game Nonetheless”, *nowviskie.org*, 15 de marzo de 2015.
3. Wolfgang Ernst, “El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo” [2004], *Nimio*, vol. 5, 2018, pp. 1-11.
4. “Tales visiones [las apocalípticas en contraposición a las proféticas] no tienen valor por sí mismas, sino por el *simbolismo* que encierran; porque, en un apocalipsis, todo o casi todo tiene valor simbólico...Es, pues, necesario para entenderle, hacerse cargo de sus procedimientos y traducir de nuevo en ideas los símbolos que propone, so pena de falsear el sentido de su mensaje”, Roland De Vaux, “Apocalipsis. Introducción”, *Biblia de Jerusalén*, Madrid, DDB, 1975, p. 1765.

Archivo sin metáforas

Wolfgang Ernst es historiador. De formación clásica, pasó de presentar una tesis de habilitación sobre instituciones de memoria en Alemania, a convertirse en una de las voces más reconocidas de la arqueología de medios[5]. Su deriva, en ese marco, es igual de interesante. Siempre con la premisa de pensar las discontinuidades en una historia condicionada por los medios, Ernst pasó de pensar el archivo a analizar las micro-temporalidades de las tecnologías, desarrollando una dirección cada vez más "tecnomatemática"[6]. Los procedimientos maquínicos se hicieron cada vez más irreductibles a la comprensión bajo la clave de los estudios culturales y la historia de los medios. Su perspectiva "fría" (*cold gaze*) acentúa los aspectos no hermenéuticos del tiempo de las máquinas, y observa, en los documentos del pasado, modos y materia antes que contenido. Eso implica también un desplazamiento en la atención de sus proyectos que pasaron de la escritura al sonido, a través de experimentación de laboratorio.

Ernst parte de un diagnóstico que para 2004, fecha de publicación del artículo, era más un pronóstico: en un contexto en el que los archivos tradicionales están siendo amenazados por los medios digitales, y cuando el "almacenamiento cultural" está siendo reemplazado por el énfasis en la transferencia, retorna la fetichización del archivo. La proliferación de los usos del término "archivo" para cualquier cosa que signifique almacenamiento es lo que Ernst advierte y es lo que llama "fetichización" del archivo. Si bien en "El archivo como metáfora" no hay una descripción precisa sobre las características del archivo tradicional, sí hay elementos para definirlo como espacial, estatal, reglado, custodiado, imperial y definitivamente asociado al papel. De todas esas, solo sus características reglada e imperial se han mantenido bajo el dominio de la transferencia. Sin embargo, a medida que el volumen de datos procesados electrónicamente aumenta, también crece la reificación de la autoridad del archivo tradicional.

5. Sobre arqueología de medios, ver, entre otros, Jussi Parikka, *What is media archaeology?*, Malden, Polity Press, 2012.

6. Jussi Parikka, "Operative Media Archaeology: Wolfgang Ernst's Materialist Media Diagrammatics", *Theory, Culture & Society*, vol. 28, n° 5, 2011; "Archival Media Theory: An Introduction to Wolfgang Ernst's Media Archaeology", Wolfgang Ernst y Jussi Parikka, *Digital Memory and the Archive*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2013, pp. 1-22.

Ernst, en lugar de detenerse en el análisis de esas maneras de significar el circuito de la información a partir del archivo como metáfora, se concentró en revisar las relaciones entre memoria y archivo. Es una primera premisa ontológica, que trata precisamente sobre la interpretación. Conocemos lo que dijo Michelet en su *Historia de Francia* acerca de los papeles que revisó en los *Archive Nationales*: “Y a medida que respiraba su polvo, los veía emerger [a las personas que esos documentos mentaban]”[7]. Pero para Ernst, “el archivo no cuenta historias… nada ni nadie nos *habla* –ni los muertos ni ninguna otra cosa”. El archivo no habla, más bien lo que hace es operar:

> “Quien lee coherencia personal en papeles de archivo realiza ficción y les da sentido a letras muertas en el modo de la prosopopeya retórica (nombrando las cosas muertas como si estuvieran *vivas*). La imaginación histórica, aplicada a las lecturas de archivo, confunde alucinaciones con ausencia. Contra el deseo fantasmático de hablar con los muertos, la conciencia de archivo enfrenta el pasado como datos”[8].

Como el de Leopold von Ranke, el de Ernst también es un giro antirromántico: *contar* es lo propio del archivo, narrar concierne a la humanidad. Contar es del orden administrativo tanto como narrar es del orden de la remembranza. Es un problema importante en la archivología: ¿son las prácticas de almacenamiento las que operan con/bajo la memoria o el archivo es puras tecnologías externas y secundarias?[9] Lo que Ernst denomina “orden administrativo” remite al secreto, al Estado, al Imperio: el imperio inglés del siglo XIX leído por Richards, el *imperio* de Hardt y Negri[10]. Archivo siempre significó almacenamiento codificado,

7. Son muchos los análisis de las expresiones de Michelet y su relación con el oficio de la historia. Sugiero especialmente las de Carol Steedman, *Dust: The archive and cultural history*, Manchester, Manchester University Press, 2001; y “Living with the Dead”, *en* Carol Smart, Jenny. Hockey y Allison James, *The craft of knowledge: Experiences of living with data*, Houndmills-Hampshire, Springer, 2014.

8. Wolfgang Ernst, “El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo” [2004], *Nimio*, vol. 5, 2018, p. 4.

9. Andrés Maximiliano Tello, “Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico”, *Síntesis: Revista de Filosofía*, vol. 1, n° 1, 2018, pp. 43-65.

10. Thomas Richards, *The imperial archive: knowledge and the fantasy of empire*, Londres, Verso, 2011; Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002. Como parte de una refriega casi tan añosa como la idea de archivo tradicional (por ejemplo,

materialidades y operadores simbólicos con capacidad para establecer lo que guarda y lo que no. La interpretación (semiosis) no tiene lugar en ese diagrama[11]. Pero hay otra línea en el trabajo de Ernst que conviene explorar con más detalle. Esa perspectiva supone una fractura en la noción de archivo, resultado de los cambios en la "era digital".

Otra de las maneras de denominar el impacto de las tecnologías digitales ha sido "era de las bases de datos". "El archivo como metáfora" puede ser leído como el despliegue de una serie de oposiciones que comienzan con la disputa por el sentido entre la narración y la base de datos. Esta es una idea que Ernst retoma de Lev Manovich[12], para quien efectivamente las bases de datos compiten con las narraciones. La ontología de las bases de datos implica estructuras de datos y algoritmos y "en tanto forma cultural [...] representa el mundo como una lista de elementos que se niega a ordenar"[13]; su particularidad es que, en tanto sistema semiológico, invierte las relaciones de los ejes paradigma/sintagma: la lista de elementos y sus relaciones de un objeto digital es real, material; las combinaciones son virtuales[14]. El orden, en ese esquema, es un atributo del eje y, sus instancias son índices de otra lista de datos, una real, una que no es no legible por humanos. La *inscripción* física tradicional es reemplazada, en los dispositivos de almacenamiento latente (cintas magnéticas, superficies de discos rígidos, etc.) por la *inducción*, propia de la dinámica de los campos electromagnéticos. Los índices son

---

Hans Gumbrecht, *El espíritu del mundo en Silicon Valley: vivir y pensar el futuro*, Barcelona, Planeta, 2020), Ernst sostiene que la memoria cultural europea está basada en archivos residentes (bibliotecas, museos, etc.) mientras que la "americana" apuesta por la transferencia.

11. El problema con esa perspectiva es que, como ha sido indicado, el archivo (el censo, por ejemplo) fue parte de la imaginación imperial pero no por sus precisiones sino por su capacidad performativa (Thomas Richards, *The imperial archive: knowledge and the fantasy of empire*, Londres, Verso, 2011 y Arjun Appadurai, "El número en la imaginación colonial", *La Modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Tricle, 2001, pp. 125-143.

12. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*, Madrid, Paidós, 2005 [2001].

13. Wolfgang Ernst, "El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo" [2004], *Nimio*, vol. 5, 2018, p. 9.

14. Algunas respuestas a esa comparación en Ed Folsom, "Database as Genre: The Epic Transformation of Archives", *PMLA*, vol. 122, n° 5, 2007, pp. 1571-1579; y Marina Grishakova, "The abecedarian imagination: On dictionary structures in literature", *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, vol. 1-2, 2018.

ordenamientos temporales de impulsos eléctricos con dos estados. El resultado es una forma cultural que opera por transferencias:

> “El orden espacial y tradicional, es decir, el orden de archivo que todavía continúa en lugares física e institucionalmente remotos, va acompañado de una práctica de archivo dinámica de mapeo de datos, de operaciones de procesos temporales y dinámicos que diferencian los archivos tradicionales de los electrónicos. Los *routers* de seguimiento no son exploradores espaciales, sino temporales. Con el archivo mismo transformándose de una agencia para la espacialización del tiempo en un ordenamiento intermedio (detención) de procesos dinámicos (que pospone el cambio por una detención momentánea), las arquitecturas espaciales del archivo se transforman en una comunicación secuencial, sensible del tiempo, sincrónica”[15].

Para Ernst es menos importante la permanencia del archivo tradicional en escena que la proliferación de la “memoria de reciclaje” o transferencia permanente. Una serie de procedimientos y protocolos (algoritmos) redefinen esa relación, entre archivo tradicional y digital, a partir del surgimiento de redes como Internet. Uno de los más importantes es la paralelización en el manejo de datos. El jinete que se hizo visible para el 2004 en el apocalipsis de “El archivo como metáfora” es Google[16]. Los datos, dice, Ernst se vuelven temporalmente localizables, y la noción de “tiempo real” prefiere la idea de *ambiente* a la de *espacio*. Dice Ernst que la presunción de que solo se puede localizar lo que ha sido almacenado ya no se cumple. Otro elemento importante es que el objeto digital contiene estructura de datos y algoritmos, por lo que la separación tradicional datos/metadatos (los primeros en un lugar, los otros en otro) ya no tiene sentido en esos objetos culturales. La

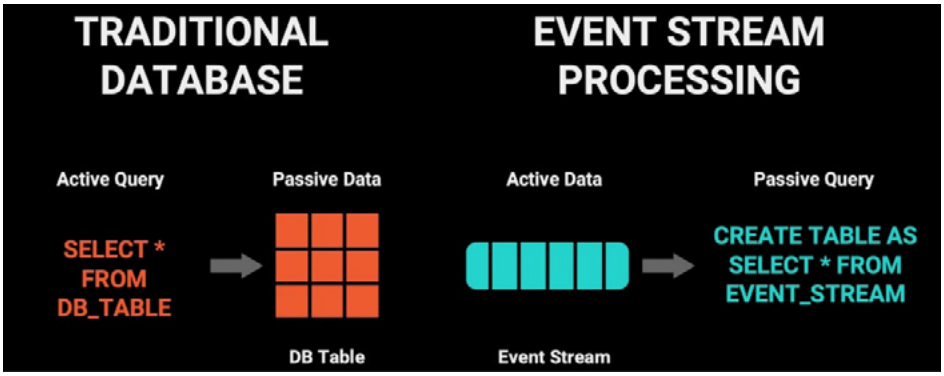
15. Wolfgang Ernst, “El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo” [2004], *Nimio*, vol. 5, 2018, p. 7.

16. “Nuestra aplicación permite una fácil paralelización: Diferentes consultas pueden ejecutarse en diferentes procesadores, y el índice general está particionado de manera que una sola consulta puede utilizar varios procesadores. En consecuencia, el rendimiento máximo del procesador es menos importante que su precio/rendimiento. Como tal, Google es un ejemplo de carga de trabajo orientada al rendimiento, y debería beneficiarse de las arquitecturas de procesador que ofrecen más paralelismo en el chip, como el multithreading simultáneo o los multiprocesadores en el chip”, Luiz André Barroso, *et. al.*, “Web Search for a Planet: The Google Cluster Architecture”, *IEEE Micro*, vol. 23, n° 2, 2003, pp. 22-28.

clasificación dinámica está reemplazando la indexación por metadatos, se anuncia en este trabajo. Un tercer factor parece definir la contienda entre dos memorias culturales: la digitalización del material almacenado de forma análoga amenaza con quebrar las jerarquías del archivo clásico. Este proceso, que Ernst denomina *transarchivación*, proclama la futura victoria del modelo imperial "transatlántico". Al final de "El archivo como metáfora" la declaración de coexistencia pacífica en el futuro de esos dos tipos archivos no es convincente. Las "memorias analógicas de almacenamiento material" no serán relevantes, incluso si historiadorxs y archivólogxs continúan en ellos su faena.

El tiempo transcurrido entre la publicación de "El archivo como metáfora" y nuestro presente es una eternidad contraída. El ecosistema de redes sociales era casi inexistente (*Facebook* apenas nacía, *Linkedin* tenía 2 años), y si bien *Netflix* ya existía, su tecnología y poderío comenzó tres o cuatro años después y tardó un tiempo en revelarse[17]. El *streaming* es una tecnología que parece confirmar el diagnóstico de Ernst sobre la transferencia como marca de los tiempos. Con el procesamiento de flujos de eventos, la industria ha modificado notablemente la estructura de las bases de datos. Si con las bases de datos tradicionales las consultas (eje sintagmático en la inversión postulada por Manovich) eran la parte dinámica, con el procesamiento de flujos de eventos, las consultas son herramientas pasivas que se disparan con datos de entrada. El almacenamiento ha pasado a ser un componente de la base de datos, pero no su fundamento. Si bien procesamiento de flujos de eventos tiende a pensarse como complementario del procesamiento por lotes, la noción de "tiempo real" –de espesor y ambivalencia históricamente comprobable– genera nuevas maneras de concebir "dato" y almacenamiento. En el procesamiento de flujos en tiempo real, como postula una de las empresas fuertes en el rubro, "puede haber múltiples procesos no triviales en una tubería (*pipeline*). Los datos podrían ser enriquecidos, ejecutados contra múltiples algoritmos y agregados junto con otros datos en una sola tubería"[18].

17. Ramon Lobato, *Netflix nations: the geography of digital distribution*, New York, New York University Press, 2020.
18. "What Is Real-Time Stream Processing?", *Hazelcast.com*, sin fecha (consulta 28 de junio de 2021).



Ben Stopford, “The Rise of the Event Streaming Database”, *The New Stack*, 5 de noviembre de 2020.

Sin embargo, en otra dirección ha avanzado la batalla cultural entre dos tipos de memorias, la “europea” y la “transatlántica”. Los modelos de negocios del capitalismo de plataformas privilegian cada vez más el secreto en cada una de las capas de las arquitecturas digitales. Datos y algoritmos, categorías cada vez más abstractas si atendemos a los “muchos procesos en una tubería”, son ocultados por compartimentalización y copias. A esto hay que agregar la sublimación en tiempo real de eventos en la producción de datos (ingestión): la escalabilidad y la velocidad de respuesta, en el intervalo entre la escritura de “El archivo como metáfora” y nuestro presente, ha multiplicado los efectos anunciados. El modelo Google sobre el que Ernst ofreció testimonio confirma actualmente que precisión o velocidad de respuesta es menos importante que la relación entre precio y energía en el modelo de negocios. Se trata de una conexión *geológica*, apenas columbrada actualmente[19]. Por otro lado, los modelos de negocios del campo del procesamiento de flujos de eventos confirman que más importante que el contenido de los procesos (precio de las acciones, por ejemplo) son los diferenciales entre estados, sobre los que pueden sobreimponerse algoritmos para definir los datos a almacenar, temporal o definitivamente. Así, el secreto y la creación de “datos” contribuyen a hacer verosímil ese otro nombre por el que se conoce a la época: *the black box society*.

Con estos últimos asuntos señalados, la lectura que ensayo aquí se muestra atinada. “El archivo como metáfora” es menos una profecía y más un apocalipsis, interpretado de modo *idealista*, en sus simbologías, antes que de modo *preterista*, en tanto el desarrollo de las tecnologías

19. Jussi Parikka, *Una geología de los medios*, Buenos Aires, Caja Negra, 2021.

de archivo han hecho más diverso y complejo el futuro imaginado en aquel trabajo.

A la serie de oposiciones que estructuran "El archivo como metáfora" hay que agregar una fundamental: la que opone historia (de los medios) y la arqueología de medios. La historia se ocupa de las voces de los muertos, la historia produce narrativas; la arqueología de medios se interesa por el procesamiento de señales, por el "ruido" y el diagrama. "Temporalidades críticas" (*time criticality*), "diagramática operativa" (*operative diagrammatics*) son términos que han sido usados para sintetizar el esfuerzo de W. Ernst por pensar una arqueología de medios radical, que pasó de pensar el *in-between* del complejo sociotécnico actual (en donde confluyen agencias maquínicas y humanas) a analizar las temporalidades inscriptas en máquinas. Ese pensar es un oficio: al ser las temporalidades maquínicas materiales y monumentales, el trabajo de archivo se hace en el laboratorio y en el trabajo de ingeniería que opera con la gestión del tiempo en el circuito. Por eso, la arqueología de medios es forense y a la vez artística (opera sobre los restos) y su mejor género de presentación de resultados es el informe.

Para Ernst el archivo tradicional es una política contra el desorden, es un principio político que desplaza el fin de los tiempos. El concepto paulino (*katechon*) ha tenido diversas lecturas filosóficas a partir de algunos textos de Carl Schmitt, pero Ernst se desprende de esa perspectiva y repone el sentido de la entropía como un principio de desorden que adquiere significación cuando se la observa desde un punto de vista estocástico[20]. La historia de las temporalidades intrínsecas de las tecnologías de los medios, cuando son interpretadas por la arqueología de medios, no traccionan "la nostalgia por el orden del archivo [...] un fantasma sobreviviente de la era de la imprenta"[21].

> "Al igual que la ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*), orientada a la cultura material, y la arqueología clásica, la arqueología de los medios de comunicación se ocupa de los artefactos, sobre todo de los que se crean solo en el proceso de ejecución tecnológica; por ejemplo, cuando una radio recibe una emisión.

20. Wolfgang Ernst, "Cultural Archive versus Technomathematical Storage", *en* Eivind Røssaak (coord.), *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Oslo, Novus Press, 2010, pp. 53-73.
21. Wolfgang Ernst, "Cultural Archive versus Technomathematical Storage", *en* Eivind Røssaak (coord.), *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Oslo, Novus Press, 2010, p. 19.

> Independientemente de que esta radio sea un modelo antiguo o reciente, la emisión siempre tiene lugar en el presente. A diferencia de la historia de los medios de comunicación -es decir, el punto de vista humano (Vico)-, la arqueología de los medios de comunicación adopta provisionalmente la perspectiva temporal del propio aparato, la estética de los procesos microtemporales. Aquí se representa un tipo diferente de temporalidad. La cuerda oscilante de un instrumento sigue imponiendo su sonido -y con él su (intrínseca) temporalidad- a nuestros oídos. Pero estos oídos escuchan diferentes armonías en el mismo sonido; están culturalmente predeterminados. Es preciso diferenciar aquí lo acústico (física), lo sónico (condicionamiento cultural) y lo musical (semántica cultural)”[22].

Las capas que Ernst describe en el último párrafo de la cita recuerdan las capas que K. Thibodeau concibió para definir los objetos digitales, con el propósito de... archivarlos[23]. Para Ernst son dimensiones disciplinares, sobre las que pende las amenazas de un paradigma histórico demasiado humano en la concepción del tiempo.

La referencia al desafío de la archivística (K. Thibodeau) nos habilita para desplazar ahora la atención hacia algunas líneas conceptuales y de oficio que la historia y la archivística formularon frente a los desafías de la “era digital”.

Respect des fonds

Mientras la arqueología de medios, bajo el influjo del *no hay software* de F. Kittler[24], avanzó hacia el ruido, hacia una disciplina de fuerte acento ingenieril, la historia y la archivística, en especial esta última, hizo dos movimientos paralelos: uno contributivo, definiendo los objetos digitales hasta introducirlos en la gestión de archivos tradicionales; otro conceptual, haciendo cada vez más abstracto el fundamento último del orden de los

22. Wolfgang Ernst, “From Media History to Zeitkritik”, *Theory, Culture & Society*, vol. 30, n° 6, 2013, p. 141.
23. Kenneth Thibodeau, “Overview of Technological Approaches to Digital Preservation and Challenges in Coming Years”, *The State of Digital Preservation: An International Perspective*, Conference Proceedings, IIS, 2002.
24. Friedrich Kittler, “No hay software”, *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*, Ciudad de México, FCE, 2018.

archivos, la fórmula rectora que desde la Revolución Francesa estructura el poder arcóntico: el principio conocido como *respect des fonds*[25].

Revisemos en este apartado esos dos movimientos.

La archivística se ocupa de los objetos digitales desde hace décadas. Algunas perspectivas arriesgan un cambio de paradigma, un quinto paradigma (archivos-como-datos o archivos *datificados*)[26], en la línea planteada por Terry Cook en un conocido artículo en donde revisa 150 años de la disciplina[27]. Líneas de investigación como la archivística computacional[28] o la ingeniería archivística[29] se fundan en desarrollos concretos de la disciplina, pero también en proyectos provenientes de la bibliotecología y la museología. En esas constelaciones interdisciplinarias, la pregunta elemental (*qué es un objeto digital*) considera su basamento filosófico, no exento de tribulaciones, pero también su faceta procedimental, oficiosa. La práctica redefine la pregunta ontológica y permite otras maneras productivas de pensar los objetos digitales. Kenneth Thibodeau[30] propuso un modelo para *conservar* objetos digitales, un modelo de capas bajo el paradigma de la base de datos: una capa física, que trata sobre todo al objeto como inscripción (es el campo de la arqueología de medios), una capa lógica, que lo piensa como procesable, ejecutable, etc. Una vez que un objeto se aloja en la memoria de

25. El principio de procedencia y el principio de orden original proponen agrupar documentos de acuerdo con el ente que los produjo o cedió. Relacionado otros hitos en la historia de los archivos (el reglamento de los Archivos Secretos del Estado Prusiano, en 1881, y el "Manual Holandés" de 1898, el *respect des fonds* forma parte de la archivística y la historiografía, disciplinas que han tallado en su desarrollo (Nancy Bartlett, "Respect des Fonds: The Origins of the Modern Archival Principle of Provenance", *Bibliographical Foundations of French Historical Studies*, New York, Haworth Press, 1992, pp. 107-115; Ernst Posner, "Max Lehmann y el origen del principio de procedencia", *en* Peter Walne, *La administración moderna de archivos y la gestión de documentos. El Prontuario RAMP*, París, UNESCO, 1985, entre muchos otros).
26. Devon Mordell, "Critical Questions for Archives as (Big) Data", *Archivaria*, vol. 87, 2019, pp. 140-161.
27. Terry Cook, "Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms", *Archival Science*, vol. 13, 2013, pp. 95-120.
28. Richard Marciano, *et. al.*, "Archival Records and Training in the Age of Big Data", *en* Johnna Percell, *et. al.*, *Re-Envisioning the MLS: Perspectives on the Future of Library and Information Science Education*, Bingley, Emerald Group Publishing, 2018, pp. 179-199.
29. Kenneth Thibodeau, "The Construction of the Past: Towards a Theory for Knowing the Past", *Information*, vol. 10, n° 11, 2019.
30. Kenneth Thibodeau, "Overview of Technological Approaches to Digital Preservation and Challenges in Coming Years", *The State of Digital Preservation: An International Perspective*, Conference Proceedings, IIS, 2002.

una computadora, el tipo de inscripción deja de ser relevante, y pasa a ser importante la gramática de ese objeto, su codificación, sus relaciones con los programas que procesan esos datos. El tercer nivel es el conceptual, es el que relaciona al objeto con el mundo (Thibodeau usa el ejemplo de un cajero automático). Lo más interesante de este modelo es que para preservar un objeto digital hay que preservar esas capas y las relaciones entre capas. Son las relaciones entre capas lo que devuelve la significación del objeto (el autor habla de “recrear” para el uso).

Puede parecer que las leyes que regulan el resguardo y la catalogación no cambiaron; sin embargo, en los debates y exploraciones sobre conservación, catalogación, instrumentos de búsqueda, los retos de la digitalización y los documentos nacidos digitales son también los que recorrimos con “El archivo como metáfora”. Pero en los aprontes de la archivística, las herramientas (los algoritmos) que median en la organización del archivo están más visibilizados que el utillaje que acompaña el descenso del historiador al reino eléctrico del cambio de estado de los transistores. También un complejo espacio de agencias maquínicas y humanas se muestra en los debates de la archivística, a lo largo del flujo de trabajo y en especial en la gestión de metadatos e instrumentos de búsqueda. Curiosamente, el doblez que Ernst concibe para el futuro es también el futuro de las reflexiones en historiografía y archivística, aunque en este caso, ese doblez sea de complementariedad: siempre habrá archivos tradicionales que administrar, y las técnicas heurísticas y hermenéuticas aplicadas a esa tecnología continuarán influyendo decisivamente en la investigación social.

Uno de los problemas en la concepción del archivo tradicional subtendida por la arqueología de medios es que enfatiza sus figuraciones románticas (hablar con los muertos) y desiste de recorrer las transformaciones y reordenamientos de los principios rectores del archivo tradicional. Una lectura más propensa a ese revisionismo hallaría vaivenes en la historia del *respect de fonds* y otras fórmulas asociadas, clivajes que prueban la inestabilidad del archivo y más intentos por desentrañar las relaciones entre memoria y archivo[31].

Como bien lo expresa J. Bailey en su reflexión sobre cómo pensar el ordenamiento y descripción de los archivos nacidos digitales, el *respect*

31. Ernst conversa con la historiografía sobre archivos (De Certeau, Farge, Foucault y Farge, etc.) en *Stirrings in the archives: Order from disorder*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

de fonds tiene una historia plagada de enmiendas, confrontaciones, prácticas disímiles y conceptualizaciones.

> "El *respect des fonds*, por tanto, nunca fue una teoría perfectamente realizada. Su formación fue una contingencia de un momento histórico único; su concepción dependía de necesidades prácticas y su aplicación fue inconsistente y discutida. Lo que hoy parece casi un dogma -la ordenación de los archivos por fondos- fue en su momento novedoso y simplista, más producto de la utilidad y la manipulación política que de una gran inspiración sobre la autenticidad funcional de los fondos o la pureza probatoria de su ordenación"[32].

La última estación de esos combates tiene como núcleo el trabajo con archivos nacidos digitales. Para Bailey la imagen primigenia del investigador que experimenta dificultades, toma notas e interpreta en los archivos tradicionales puede contraponerse a otra posible, futura, en la que experiencias de frustraciones y éxitos estén vinculadas no ya con carros, polvo y legajos sino con programas OCR o emuladores de sistemas operativos. En el artículo que sigo en este tramo, Bailey revisita varios proyectos que organizan archivos nacidos digitales:

> "Lo que distingue a estos proyectos de las representaciones archivísticas de antaño es que el contexto y el significado no se proporcionan exclusivamente a través de detalles descriptivos y narrativos que preceden a una lista de ordenación y localización, sino a través de redes, interconexiones, modelado y análisis de contenido"[33].

Lo que quiero sugerir en este apartado es que a diferencia de la arqueología de medios que se sirve de metáforas geológicas y energéticas para acentuar contornos disciplinares reforzando un materialismo novedoso, la archivística multiplica su interés por las capas física y lógica de los objetos digitales, especialmente esa última, la de las interfaces. En ambos casos hay consideración y uso de los algoritmos en la investigación

32. Jefferson Bailey, "Disrespect des Fonds: Rethinking Arrangement and Description in Born-Digital Archives", *Archive Journal*, vol. 3, 2013.
33. Jefferson Bailey, "Disrespect des Fonds: Rethinking Arrangement and Description in Born-Digital Archives", *Archive Journal*, vol. 3, 2013.

propiamente dicha. La historiografía, algo más esquiva, incorpora herramientas de análisis computacional e historiza las tecnologías de la “era digital” pero apenas ha comenzado a hacer una crítica de las tecnologías del escritorio de trabajo (como han hecho las humanidades en general y la historiografía en particular con otras tecnologías como la nota al pie, la toma de notas, la ficha bibliográfica, etc.).

Metáforas *verdaderas*

Tenemos, por un lado, la anunciación del reino de la transferencia en lugar del almacenamiento, la reproductibilidad digital rivalizando con la originalidad de los documentos, la clasificación dinámica en reemplazo de los metadatos; y por el otro, el intento por refigurar el archivo introduciendo nuevas maneras de organizar los objetos digitales, bajo concepciones renovadas del almacenamiento tradicional. Son problemas comunes a estos enfoques la permanencia del secreto y la opacidad en la gestión de la información. También puede decirse que en esta “era”, acaso más relevante que la proliferación de archivos nacidos digitales, resulta la consolidación de un espacio cognoscitivo en el que la interpretación (humana) tiene poco conocimiento sobre los instrumentos computacionales que utiliza para construir conocimiento.

Volvamos por un instante a la pregunta autopoiética de Nowviskie, acerca de la posibilidad de transformar un complejo socio-técnico *desde adentro*, a través de la interpretación (humana) de los algoritmos que lo conforman. Nowviskie supone que el o la estudiosa de las humanidades en la actualidad está en una posición privilegiada para hacerlo:

> “Vive con cajas negras por dos razones más: porque *sus temas de investigación son a su vez* productos de sistemas oscurecidos por el tiempo y la pérdida (opacos o inaccesibles, en parte o en su totalidad), y porque opera con conjuntos de datos que, por lo general, *llegan a él/ella* a través de las múltiples y turbias capas de accidente, selección, posesividad, generosidad, honestidad intelectual, engaño descarado y subjetividades interoperativas difíciles de descifrar que llamamos biblioteca”[34].

34. Bethany Nowviskie, “A Game Nonetheless”, *nowviskie.org*, 15 de marzo de 2015.

La forma de la pregunta de Nowviskie la hemos percibido en otros interrogantes. Se reclama una perspectiva capaz de evadir el ciclo de la ilusión ideológica. Una perspectiva que reflexione sobre la forma del problema antes que su contenido. Con los algoritmos sucede lo mismo que con el fetichismo: aunque podamos discernir que una piedra no es un alma, o un escritorio no se puede comparar con un cuervo, la fetichización es el modo de comprensión *verdadero* de la esclavitud o el mercado[35]. Kevin Hamilton ha seguido esa tradición intelectual para pensar la metáfora de la "caja negra"[36]. Luego de presentar sus orígenes cibernéticos, Hamilton describe el círculo de la opacidad en la interpretación actual: descubrir y evitar los mecanismos algorítmicos que regulan nuestra actividad en las redes parece ponernos del lado del conocimiento, cuando *en realidad* el sistema (cibernético) incorpora agencias humanas capaces de regular parámetros. No solo el algoritmo del *feed* de Facebook está "cajanegrizado" sino también, y principalmente, el sistema del que formamos parte con nuestra actividad de usuario ilustrado ("avanzado"). Se trata, para Hamilton, de una forma histórica particular de expresar la relación entre trabajo e imaginación técnica.

La crítica algorítmica ha avanzado en las últimas décadas cuestionando el uso de los algoritmos, resaltando sus sesgos, reclamando justicia social y equidad en su funcionamiento. También ha investigado los procesos y mecanismos por los cuales el paradigma de la codificación aceptó esa metáfora como parte de la formación de un/a programador/a[37], e incluso ha pensado políticas de rebelión a partir de la "secularización" de la inteligencia artificial[38]. En respuesta a su pregunta, Nowviskie propone aprender a "jugar":

> "Se trata, por supuesto, de una *posición muy privilegiada*: tener el conocimiento y la agencia real y percibida para *jugar* dentro y contra las reglas. Fomentar ese tipo de conocimiento y de capacidad de acción entre nuestros ciudadanos -ampliar ese privilegio- es uno de los principales objetivos de la educación en artes liberales. Esta afirmación parece totalmente incontrovertible

35. Fredric Jameson, *Representar El Capital. Una lectura del tomo I*, Buenos Aires, FCE, 2013.
36. Kevin Hamilton, "Beyond the Reveal/Black Box", *The Hedgehog Review* (serie de 4 notas), 2015.
37. Adrian Mackenzie, *Machine Learners. Archaeology of a Data Practice*, Cambridge-Londres, MIT Press, 2017.
38. Matteo Pasquinelli y Vladan Joler, "El Nooscopio de manifiesto. La inteligencia artificial como instrumento de extractivismo del conocimiento", *laFuga*, vol. 25, 2021.

> cuando se aplica a la comprensión de la estética o de los sistemas políticos y jurídicos. El hecho de que rehuyamos la enseñanza del pensamiento procedimental, computacional y algorítmico formal en las aulas de humanidades como algo separado de las preocupaciones humanísticas, y que permitamos que se bifurque de nuestros propios campos como ‘aprendizaje STEM’ [ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas] e incluso nos opongamos a ello, es tanto un fracaso de la imaginación colectiva como un fracaso de nuestras obligaciones individuales con nuestros estudiantes”[39].

La apuesta por complejizar el trabajo archivístico e histórico con la incorporación de procedimientos de búsqueda, relaciones y visualización asume que algunas herramientas esclarecen el trabajo con datos no estructurados; las metáforas de profundidad de la arqueología de medios, opuestas a la proliferación de otra metáfora, la del archivo, fetichizan los diagramas y las señales eléctricas, como si fuera procedimientos primigenios, árboles que caen en un bosque inhabitado.

La tarea que ofrecen esos problemas comunes frente a la complejidad de los sistemas culturales actuales puede ser la de una crítica que historice los algoritmos, que los desensamble y revise no para desmentirlos sino para advertir las múltiples posibilidades, contingencias, que aparecieron en las muchas capas de su producción, momentos decisivos en la trayectoria de los procedimientos. En el corazón de la programación hay preguntas y decisiones signadas por contexto, tradiciones y tecnologías, tan legibles como la novela inglesa o la subcultura *punk*, incluso si estamos lejos de la semiosis entendida como análisis del tejido cultural (con la semiosis también pasa lo mismo que con la cibernética, cajas chinas en lugar de cajas negras)[40]. La matematización de los eventos que producimos como consumidores no es el demonio en el sistema. Esa matematización se trata más bien de un pronunciamiento, casi podríamos decir *un texto* a manera de provocación, que surgió de muchos interrogantes y decisiones contextuales, una manera de procesar datos, pero también una manera de comprender qué es significativo en la vida de las personas. Hasta hoy, con pocas excepciones, eso es un trabajo que la industria realiza con escasas herramientas provenientes de la investigación social y con mucha capacidad de procesamiento. Esa producción, esos resultados,

39. Bethany Nowviskie, “A Game Nonetheless”, *nowviskie.org*, 15 de marzo de 2015.
40. Roland Barthes, “El mito hoy”, *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

son tan "humanísticos" como cualquier buen libro de sociología, pero podrían ser más sólidos y humanamente significativos si en nuestra imaginación tecnológica no fuésemos el sujeto que se enfrenta a los algoritmos o el que los domina en sus núcleos no semióticos.

Referencias bibliográficas

Arjun Appadurai, "El número en la imaginación colonial", *La Modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Tricle, 2001, pp. 125-143.

Jefferson Bailey, "Disrespect des Fonds: Rethinking Arrangement and Description in Born-Digital Archives", *Archive Journal*, vol. 3, 2013.

Luiz André Barroso, Jeffrey Dean y Urs Hölzle, "Web Search for a Planet: The Google Cluster Architecture", IEEE *Micro*, vol. 23, n° 2, 2003. DOI: 10.1109/mm.2003.1196112

Roland Barthes, "El mito hoy", *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

Nancy Bartlett, "Respect des Fonds: The Origins of the Modern Archival Principle of Provenance", *Bibliographical Foundations of French Historical Studies*, New York, Haworth Press, 1992, pp. 107-115. DOI: 10.1300/j269v01n01_07

Terry Cook, "Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms", *Archival Science*, vol. 13, 2013, pp. 95-120. DOI: 10.1007/s10502-012-9180-7

Roland De Vaux, "Apocalipsis. Introducción", *Biblia de Jerusalén*, Madrid, DDB, 1975.

Wolfgang Ernst, "Cultural Archive versus Technomathematical Storage", *en* Eivind Røssaak (coord.), *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Oslo, Novus Press, 2010, pp. 53-73.

Wolfgang Ernst, "From Media History to Zeitkritik", *Theory, Culture & Society*, vol. 30, n° 6, 2013. DOI: 10.1177/0263276413496286

Wolfgang Ernst, *Stirrings in the archives: Order from disorder*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

Wolfgang Ernst, “El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo” [2004], *Nimio*, vol. 5, 2018, pp. 1-1.

Ed Folsom, “Database as Genre: The Epic Transformation of Archives”, *PMLA*, vol. 122, n° 5, 2007, pp. 1771-1579. DOI: 10.1632/pmla.2007.122.5.1571

Marina Grishakova, “The abecedarian imagination: On dictionary structures in literature”, en *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, vol. 1-2, 2018.

Hans Gumbrecht, *El espíritu del mundo en Silicon Valley: vivir y pensar el futuro*, Barcelona, Planeta, 2020.

Kevin Hamilton, “Beyond the Reveal/Black Box”, *The Hedgehog Review* (serie de 4 notas), 2015.

Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002.

Fredric Jameson, *Representar El Capital. Una lectura del tomo I*, Buenos Aires, FCE, 2013.

Friedrich Kittler, “No hay software”, *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*, Ciudad de México, FCE, 2018.

Ramon Lobato, *Netflix nations: the geography of digital distribution*, New York, New York University Press, 2020.

Adrian Mackenzie, *Machine Learners. Archaeology of a Data Practice*, Cambridge-Londres, MIT Press, 2017.

Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*, Madrid, Paidós, 2005.

Richard Marciano, *et. al.*, “Archival Records and Training in the Age of Big Data”, Johnna Percell, *et. al.*, *Re-Envisioning the MLS: Perspectives on the Future of Library and Information Science Education*, Bingley, Emerald Group Publishing, 2018, pp. 179-199.

Devon Mordell, “Critical Questions for Archives as (Big) Data”, *Archivaria*, vol. 87, 2019, pp. 140-161.

Bethany Nowviskie, “A Game Nonetheless”, *nowviskie.org*, 15 de marzo de 2015.

Jussi Parikka, “Operative Media Archaeology: Wolfgang Ernst’s Materialist Media Diagrammatics”, *Theory, Culture & Society*, vol. 28, n° 5, 2011. DOI: 10.1177/0263276411411496

Jussi Parikka, *What is media archaeology?*, Malden, Polity Press, 2012.

Jussi Parikka, "Archival Media Theory: An Introduction to Wolfgang Ernst's Media Archaeology", *en* Wolfgang Ernst y Jussi Parikka, *Digital Memory and the Archive*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2013.

Jussi Parikka, *Una geología de los medios*, Buenos Aires, Caja Negra, 2021.

Matteo Pasquinelli y Vladan Joler, "El Nooscopio de manifiesto. La inteligencia artificial como instrumento de extractivismo del conocimiento", *laFuga*, vol. 25, 2021.

Anaclet Pons, *El desorden digital: guía para historiadores y humanistas*, Madrid, Siglo XXI, 2013.

Ernst Posner, "Max Lehmann y el origen del principio de procedencia", *en* Peter Walne, *La administración moderna de archivos y la gestión de documentos. El Prontuario RAMP*, París, UNESCO, 1985.

Thomas Richards, *The imperial archive: knowledge and the fantasy of empire*, Londres, Verso, 2011.

Carol Steedman, *Dust: The archive and cultural history*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

Carol Steedman, "Living with the Dead", *en* Carol Smart, Jenny Hockey, y Allison James, *The craft of knowledge: Experiences of living with data*, Houndmills-Hampshire, Springer, 2014.

Andrés Maximiliano Tello, "Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico", en *Síntesis: Revista de Filosofía*, vol. 1, 2018, pp. 43-65. DOI: 10.15691/0718-5448vol1iss1a234

Kenneth Thibodeau, "The Construction of the Past: Towards a Theory for Knowing the Past", *Information*, vol. 10, n° 11, 2019. DOI: 10.3390/info10110332

Kenneth Thibodeau, "Overview of Technological Approaches to Digital Preservation and Challenges in Coming Years", *The State of Digital Preservation: An International Perspective*, Conference Proceedings, IIS, 2002.

"What Is Real-Time Stream Processing?", *Hazelcast.com*, sin fecha (consultado 28 de junio de 2021).

Scrivere per ricordare, scrivere per dimenticare

Che cosa cambia nella scrittura sulla rete dai blog al News Feed

Noche húmeda.

Oiluj Samall Zeid, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Paolo Sordi

Docente universitario
Università LUMSA
p.sordi2@lumsa.it

Sintesi

Assumendo come centrali le nozioni di "rapporto di scrittura" e "potere di scrittura" introdotte da Armando Petrucci e Raul Mordenti, il contributo mette a confronto le scritture dal basso della "gente comune" della rete in due diversi momenti storici. Da una parte, la fase aurorale dei social media e dei blog alla fine degli anni Novanta e agli inizi degli anni Duemila, quando il web sembrava aver abbattuto il controllo centralizzato dell'accesso alla scrittura e liberalizzato la partecipazione alla costruzione di una memoria collettiva; dall'altro, la fase della "società piattaforma" degli anni Dieci e Venti, in cui è un ecosistema applicativo come Facebook ad assumere la regolamentazione del potere di scrivere e del potere di ricordare.

Parole chiave: Algoritmi, Blog, Memoria collettiva, Spazio digitale, Letteratura, Social media, Scrittura

> La gente comune scrive *the every*, qualsiasi cosa sui social, ma scrive per dimenticare. Le relazioni di potere nelle reti social

Dal diario di Eli, estate 2000:

> Lunedì 12 giugno
>
> 23:02: Seduto ad ascoltare Loveline alla radio. Lo ascoltavo sempre al liceo. Ritorno al passato.
>
> Martedì 13 giugno
>
> 16:25: A casa da mio padre... mi sono appena tagliato i capelli. Sto chattando con Dana online, sto cercando di darle indicazioni per casa mia a Willard in modo che abbia un passaggio per andare a vedere insieme i Blink, ma sembra essere più interessata a giocare con il suo gatto.
>
> 22:48: finalmente ho visto il nuovo film di James Bond, abbastanza bello, dai. Mi è esplosa la sinusite da quando sono arrivato qui, lo fa sempre. Ascolto un'altra puntata di Loveline, credo che disegnerò a Dana una mappa per casa mia.
>
> Mercoledì 14 giugno
>
> 15:01: Beh, sembra che Dana non venga più con me a vedere i Blink (cioè, verrà per conto suo seguendomi o mi incontrerà lì) e forse nemmeno Erik (ma ci sta ancora pensando) vado fuori e pulisco la mia macchina.. ..io e mio padre gli daremo una bella pulita. Ho preso un po' di sole prima quando ero là fuori, spero di non essermi scottato proprio prima di andare a vedere i Blink.
>
> 23:29: Ho deciso di restare a Vancouver. Mio padre e io abbiamo guardato un programma in TV di quelli sui salvataggi, abbastanza figo, dai. Sto parlando con Kyle del lavoro. (fa più o meno lo stesso lavoro che faccio io ma in un posto diverso) Oggi ha fatto 40 minuti e 37 secondi nel pack test. Dovrò provare a batterlo

> :-) E alla fine sì, il collo brucia, sono annoiato, stanco no, ma mi sa che andrò a letto molto presto.
>
> Giovedì 15 giugno
>
> 13:28: Adesso a casa, sono tornato circa 30 minuti fa. Davvero una bella giornata, davvero bella. Stamattina ho tirato fuori i miei vestiti dalla lavatrice di mio padre e quasi metà delle mie camicie erano rovinate dalle macchie di candeggina. Immagino che abbiano usato il programma CON CANDEGGINA e ce n'era troppa o qualcosa è andato storto … non lo so. Ma fanno davvero schifo. Immagino di aver appena rimediato delle nuove camicie da lavoro. Penso che andrò a fare un giro in bicicletta. È troppo bello fuori per restare dentro.
>
> Sabato 17 giugno
>
> 15:28: Premio per il Seno della serata va alla ragazza con il top rosa all'americana…Vince a mani basse!!!
>
> (Questo sarà un post abbastanza lungo, vi avverto) Lo spettacolo e il viaggio sono stati fantastici.
>
> […]
>
> I Blink sono stati fantastici, amo la loro musica, lo spettacolo è stato fantastico, ero assolutamente entusiasta di essere così vicino a loro. Forse la qualità migliore della band è il senso dell'umorismo. Hanno incorporato alcuni testi di Eminem in una delle canzoni, e poi hanno preso in giro quella dannata thong song correndo fuori sul palco con indosso i boxer e nient'altro, agitando il culo verso la folla al ritmo della musica. Spettacolo dannatamente bello.

Il blog, un diario *dal vivo*

Solo cinque anni prima, per leggere gli appunti della vita di Eli Lehmann[1], allora neanche ventenne studente dell'Università di Washington, avremmo avuto bisogno di un'iniziativa come quella dell'*Archivio Diaristico Nazionale* di Pieve Santo Stefano, che dal 1984 raccoglie in Italia scritti di memorie di gente comune: diari, appunto, ed epistolari e autobiografie destinate a restare chiuse nei cassetti dei loro autori, destinati a loro volta a

1. Eli Lehmann, "Eli Lehmann's LiveJournal", *livejournal.com*, 19 giugno 2000 (consultato: 16 dicembre 2022).

restare sconosciuti. Da raccolte come quella, che trova corrispondenze in altri contesti geografici e di studio, emerge un patrimonio storico, letterario e antropologico della memoria, una banca popolare che tiene in custodia voci prive, più che di una storia, di una scrittura che si riscatta dall'oblio soltanto in un impegno consapevole di ricerca, scoperta e archiviazione. Come ha fatto, a proposito di altre esperienze di memorie di gente comune, *The Anonymous Project*. Nel progetto di Lee Shulman, le opere non usano parole ma usano la luce, sono fotografie che il regista americano ha iniziato a collezionare dopo aver acquistato nel 2017 una scatola di diapositive in un mercatino dell'antiquariato, fino a costruire un archivio che documenta e racconta 70 anni di vite, di luoghi e di storie americane che sarebbero rimaste esposte al deterioramento chimico del supporto e alla loro conseguente, definitiva scomparsa. Come la scrittura sulla carta, la fotografia è un medium che la gente comune ha sempre usato per raccontare e raccontarsi, ricordare e ricordarsi, almeno a partire dal momento in cui, nella seconda metà del Novecento, i costi delle fotocamere e dei rullini a colori sono diventati accessibili a un pubblico di *amateurs*, appassionati non professionisti che impugnavano la macchina fotografica per celebrare occasioni rituali come compleanni, feste, viaggi, vacanze da incorniciare sulle credenze e librerie di casa oppure da proiettare di tanto in tanto sul muro, in altri riti familiari. Ma, il più delle volte, come i diari nei cassetti, trattenute dai loro autori nel buio di una busta, scritture senza possibilità di letture.

Nel 2000, invece, Eli non scrive il suo diario su un quaderno custodito nel cassetto, né tantomeno su un documento Word salvato in una cartella, magari protetta da una password, dell'hard disk del suo personal computer. Eli scrive sulla rete, alla luce del sole del suo blog aperto su *LiveJournal*.

Il blog, quale forma espressiva propria di internet, esisteva da quando esisteva il world wide web, o meglio da quando nella seconda metà degli anni Novanta designer, sviluppatori e professionisti del nuovo medium avevano pensato di stabilire una presenza personale sulla applicazione ipertestuale di internet sviluppata da Tim Berners-Lee nel 1991. Quei siti erano letterali diari personali di bordo[2], in cui gli autori tenevano traccia pubblica delle proprie navigazioni online,

2. Il termine *blog* nasce come contrazione di *web log*. In inglese, log assume nel contesto della rete e dei blog una duplice valenza semantica: da una parte, il significato attinente alla registrazione giornaliera della velocità di una nave, dall'altro la registrazione di un accesso a un sistema informatico. Cfr. Peter Merholz, "Play With Your Words", *peterme.com*, 17 maggio 2002 (consultato: 22 novembre 2023).

annotando pagine e contenuti degni di interesse trovati sul web. Gli appunti erano datati e ordinati secondo un criterio cronologico discendente nella home page dell'autore o in una pagina dedicata chiamata "News". Quando la quantità di note aumentava, il blogger creava gli archivi spostando i *post* più vecchi in pagine organizzate per mese e anno. L'avvento nel 1999 di due applicazioni web come *LiveJournal* e *Blogger*[3], che automatizzano (gratuitamente, senza alcun costo per gli utenti) tutte le operazioni di creazione, gestione e organizzazione del blog, non aumenta solo la platea di potenziali blogger – in teoria e al tempo oltre trecento milioni di utenti internet[4] che non hanno bisogno di alcuna competenza informatica superiore alla padronanza base di Microsoft Word, per essere in grado di scrivere su un sito web – ma, conseguenza ancora più importante, cambia l'ontologia delle scritture sui blog. Se a ragione Jorn Barger e Dave Winer, due pionieri storici della prima èra, sostenevano che il blog era una pagina web in cui l'autore *loggava* letteralmente altre pagine web che trovava interessanti[5] oppure, nella spiegazione di Winer, "una nuova specie di sito di popolarità crescente facile da creare e aggiornare [...] una collezione di link, aggiornata di frequente, spesso più volte al giorno [...] un modo agile per condividere ciò che scopri con altre persone che amano il web"[6], se queste definizioni valevano per i primi sperimentatori della nuova forma espressiva, con *LiveJournal* e *Blogger* non reggono più. Da siti *link-driven*, vale a dire pagine di segnalazioni di articoli, altri siti e pagine accompagnate da un breve commento del blogger, esploratore di una rete che non aveva ancora eletto Google come motore assoluto di ricerca e di scoperta, né aveva ancora visto nascere i social media, i blog cominciano a diventare un mezzo attraverso il quale l'autore registra non tanto le navigazioni online ma i suoi pensieri[7]. Il blogger si trasforma da guida rapida al nuovo mezzo a curatore in prima persona di una scrittura intima composta, come nel caso di Eli Lehmann, di cronache minute del fine settimana, di allusioni al lavoro, ricordi di infanzia o manifestazioni nostalgiche dell'adolescenza, di cenni alle

3. Insieme a *Metafilter*, *Edit This Page*, *Groksoup*, *Diaryland* e molti altri.
4. "Internet Growth Statistics 1995 to 2022 - the Global Village Online", *internetworldstats.com*, n. d. (consultato: 14 dicembre 2022).
5. Jorn Barger, "FAQ: Weblog resources", *The Robot Wisdom pages*, 17 agosto 2000 (consultato: 16 dicembre 2022).
6. Dave Winer, "What is a weblog?", *News.UserLand.Com*, 6 ottobre 1999 (consultato: 16 dicembre 2022).
7. Rebecca Blood, "Weblogs: A History and Perspective", *rebecca's pocket*, 7 settembre 2000 (consultato: 2 novembre 2011).

vicende familiari, commenti su avvenimenti di portata nazionale o internazionale. Al contempo, intrattiene – e sempre in pubblico – una conversazione con il network (e i diari) di altri amici, uniti nelle catene di riferimenti ipertestuali tra un blog e l'altro, un post e l'altro. Secondo Rebecca Blood[8], prima ancora che a una spinta emulativa di blogger influenti come Evan Williams e Meg Hourinan[9], la trasformazione si deve alla semplicità minimalista dell'interfaccia di pubblicazione messa a disposizione dai sistemi di blogging[10] per i propri iscritti. Alle scritture già rese "amichevoli"dalla nuova generazione di applicazioni web, il modulo software non imponeva nessun formato e nessun genere: un campo per il titolo, un campo per il testo dell'articolo, il pulsante "Pubblica". L'*amateur*, la massa delle centinaia di milioni di navigatori che aveva solo un'idea vaga di che cosa fosse un "weblog" e la sua collezione di *hyperlink*, ma sentiva di avere qualcosa da dire, scrivere, salvare su un supporto di memorizzazione, ora e per sempre, trovava di fronte a sé un'occasione che non gli si era mai presentata nella storia, così diretta e gratuita: pubblicare. Tutti quei grafomani che Milan Kundera considerava, non senza una certa dose di disprezzo, malati, rappresentanti infetti di una società immobile e atomizzata che avvertono l'impulso di dedicarsi a un'attività inutile come la scrittura, autori di memorie, lettere, diari, appunti, cronache da tenere non per sé o per persone conosciute, ma da destinare anche alla lettura di un pubblico potenziale di sconosciuti[11], tutti quei grafomani non avevano altro da fare che navigare su un sito, compilare un form di registrazione, *loggarsi*, e compilare una volta, due volte, tutte le volte in cui ne avessero avvertito l'esigenza, un altro semplice modulo, quello in cui avrebbero salvato e diffuso pubblicamente i propri scritti all'interno di un sito web che assumeva i contorni letterari di una vera e propria opera – composta, organizzata, indicizzata, impaginata e "stampata" per i posteri dagli automatismi algoritmici del software di blogging[12]. Nella semplificazione applicativa "del percorso tra un pensiero e la sua

8. Rebecca Blood, "Weblogs: A History and Perspective", *rebecca's pocket*, 7 settembre 2000 (consultato: 2 novembre 2011).
9. Fondatori di *Pitas* e poi *Blogger*, nonché anni dopo – Williams – di *Twitter*.
10. In gergo, *content management system*.
11. Milan Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, trad. di Alessandra Mura, Milano, Adelphi, 1991 [1978], pp. 117-118.
12. Paolo Sordi, *Bloggo con WordPress dunque sono*, Palermo, D. Flaccovio, 2015, pp. 41-66.

pubblicazione"[13], in una *tecnologia del sé* che nello scambio mutuale con le pratiche d'uso dei suoi utenti produceva su un medium digitale interconnesso artefatti culturali inediti[14], un sistema di memoria allo stesso tempo individuale e collettiva, distribuita, fatta di appunti, di commenti, opinioni, collegamenti, frammenti testuali – e poi anche di fotografie, video, suoni –, nel blog della rete ipermediale, in altre parole, stava nascendo un nuovo "rapporto di scrittura".

Il potere di scrittura

Ripercorrere insieme ad Armando Petrucci la storia della letteratura italiana[15] ci aiuta a chiarire sia i termini della definizione appena introdotta di "rapporto di scrittura", da lui stesso fornita, sia a introdurre un'altro, decisivo concetto che mette in relazione tecniche, tecnologie e mezzi di produzione e diffusione dei testi (e la loro disponibilità) con la pratica dello scrivere, un concetto che dobbiamo a Raul Mordenti: il "potere di scrittura"[16].

Quanto alla relazione tra un autore e una sua opera, Petrucci nota come insieme ai mutamenti della considerazione della figura dell'autore, ai suoi rapporti con il pubblico, all'influenza delle teorie letterarie che a loro volta rielaborano i termini delle valutazioni di autori e testi e, di conseguenza, il significato sociale, culturale e ideologico che una data produzione di testi in una certa società, in una data epoca, assume, insieme a tutti questi elementi, quelli delle tecniche di scrittura e di produzione del libro hanno da sempre influito sull'effettivo "grado di partecipazione diretta dell'autore all'opera materiale del proprio testo": a partire dalla stesura dei manoscritti fino alla contemporaneità informatica del *word processing*, passando per l'èra gutemberghiana, la distanza del prodotto dell'intelletto dal suo artefice originale è ora più vicina, ora più lontana, ristretta o ampliata da un numero variabile di mediazioni che da sempre condizionano "le vicende della composizione, della diffusione e della

13. Scott Rosenberg, *Say everything: how blogging began, what it's becoming, and why it matters*, New York, Crown, 2009, p. 130.
14. Ignacio Siles, "Web Technologies of the Self: the Arising of the 'Blogger' Identity", *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 17, n° 4, 2012, pp. 408-421.
15. Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017.
16. Raul Mordenti, "Scrittura della memoria e potere di scrittura (secoli XVI-XVII). Ipotesi sulla scomparsa dei 'libri di famiglia'", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, vol. XXIII, n° 2, 1993, pp. 757-758.

trasmissione delle singole opere”[17]. Petrarca, ad esempio, si scagliava contro il processo di produzione dei manoscritti del suo tempo, colpevole nella divisione para-industriale del lavoro (la preparazione della pergamena, la [ri]scrittura materiale, le correzioni, le illustrazioni, la rilegatura, le decorazioni) di non conservare più traccia del rapporto tra l’autore e il suo testo, un legame che solo l’autoproduzione, cioè il *codex* scritto dalla mano dell’autore stesso, poteva ristabilire[18]. Quando all’inizio del XVI secolo prende il sopravvento la stampa a caratteri mobili, dando l’avvio alla “rivoluzione inavvertita”[19] del libro moderno e a un’industria tipografica che avrebbe rivoluzionato la diffusione dei testi e provocato un’esplosione dei prodotti culturali nei successivi quattro secoli, il “rapporto di scrittura” subisce un’ulteriore, profonda trasformazione o peggio, a volerla mettere nella prospettiva petrarchista, un’ulteriore, incolmabile aumento della distanza tra i due termini della relazione. I tempi e i ritmi di stampa imposti dalla composizione a caratteri mobili del testo spostavano, una volta che il lavoro fosse entrato in tipografia, il baricentro del rapporto in favore dei “nuovi padroni del processo meccanico, editori e tipografi”[20]. Se è pure vero che tra Ottocento e Novecento, gli autori, i “letterati” stabiliscono un legame consapevole e “organico” con l’industria e il mercato della stampa, fino addirittura a volgere in alcuni casi a proprio favore l’inclinazione del piano di equilibrio[21], è altrettanto innegabile che la nascita di una “cultura industriale” del libro impone necessità economiche e produttive che uniformano e standardizzano il lavoro necessario alla preparazione e composizione del testo, aprendo la strada alla stessa meccanizzazione (ad esempio per il mezzo della macchina da scrivere) della scrittura manuale fino alla sua informatizzazione (e smaterializzazione) sullo schermo del computer.

Senza per il momento spingerci nel territorio della trasformazione digitale, proviamo a fermare l’attenzione sulla portata, insieme tecnologica e culturale, dell’introduzione della stampa a caratteri mobili e a metterla in una prospettiva problematica con quelle scritture letterarie “minori”

17. Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 63-64.
18. Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 31-33.
19. Elizabeth L. Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita*, Bologna, Il Mulino, 1986.
20. Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, p. 77.
21. Petrucci ricorda tra gli altri Foscolo, D’Annunzio e Montale: Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 81-90.

che hanno preso il nome di "libri di famiglia"[22]. I libri di famiglia sono stati un fenomeno italiano concentrato tra il XIV e il XVI secolo, anche se non mancano tracce significative ancora nell'Ottocento e nel Novecento. Erano il prodotto di una nuova categoria di alfabetizzati emersa tra il XII e il XIII secolo, "alfabeti liberi" che avevano conquistato un diritto alla scrittura esercitabile al di fuori delle figure e delle gerarchie sociali e professionali date (maestri, scrivani, religiosi, notai, giudici, ecc.): scrivevano perché avevano la capacità intellettuale e materiale di farlo[23]. La famiglia era sia mittente che destinatario nonché tema del libro, la cui stesura passava di mano in mano, in una staffetta generazionale del testimone della scrittura che documentava le vicende memorabili del nucleo familiare (matrimoni, nascite, morti, eredità, successioni), non di rado intrecciandole con l'annotazione di eventi storici (incoronazioni, guerre, faide cittadine) e la registrazione di esperienze intime come i sogni. Né diario né cronaca, né raccolta di memorie, né tantomeno una forma embrionale di autobiografia: il libro di famiglia era un vero e proprio nuovo genere letterario a sé stante, un prodotto originale della scrittura di "gente comune" non appartenente alla classe di "letterati".

Nonostante, come accennato, la presenza di episodi significativi di libri di famiglia risalenti al XIX e XX secolo, Raul Mordenti nota un declino consistente nella loro produzione a iniziare dal Seicento. L'ipotesi della graduale ma costante scomparsa è giusto la frapposizione di una distanza tra quel diritto alla scrittura e il suo esercizio: accentrando in un procedimento meccanico e industriale la scrittura, riportandola dentro una gerarchia economica, istituzionale e professionale di addetti ai lavori, la stampa favorisce la concentrazione del "potere di scrittura" nel potere politico centralizzato dello stato burocratico e della chiesa prima, e dei libri e dei giornali poi. Sono queste, scrive Mordenti, "le condizioni necessarie affinché possano esprimersi compiutamente come esclusivi *poteri del potere* la persuasività, la propaganda, la memoria glorificante (ma anche le corrispettive, e non meno importanti, funzioni di dissimulazione, occultamento segreto)"[24]. Documentare, raccontare, registrare, annotare, ricordare, in una parola: scrivere (e tanto più pubblicare), al

22. Angelo Cicchetti e Raul Mordenti, "La scrittura dei libri di famiglia", *in* A. Asor Rosa (coord.), *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. II, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1117-1159.

23. Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 20-21.

24. Raul Mordenti, "Scrittura della memoria e potere di scrittura (secoli XVI-XVII). Ipotesi sulla scomparsa dei 'libri di famiglia'", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, vol. XXIII, n° 2, 1993, pp. 741-758. Corsivo nostro.

di là degli spazi regolamenti dalle leggi, diventano funzioni riservate al potere dello stato per l'esecuzione di una "forma moderna di controllo capillare dei cittadini"[25].

Libro di familia dei Petrucci, 1790.

Openverse

Continuare a ragionare nei termini di "rapporto di scrittura" e sulla scia storica dei libri di famiglia rende evidente come il blog di Eli su *LiveJournal* sia espressione non solo di un nuovo genere di scrittura "popolare", che esce dalla custodia segreta delle mura domestiche della casa familiare per manifestarsi in pubblico, ma sia anche la testimonianza di una rivoluzione tecnologica e culturale che riavvicina gli scriventi, professionali e non, alla produzione, pubblicazione e diffusione dei propri testi. Mentre i grandi mediatori dell'èra gutemberghiana si scoprono superflui e i confini degli stati nazionali sfumati dalla globalità di internet, le piattaforme web di *self publishing* della fine degli Novanta e gli inizi

25. Raul Mordenti, "Scrittura della memoria e potere di scrittura (secoli XVI-XVII). Ipotesi sulla scomparsa dei 'libri di famiglia'", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, vol. XXIII, n° 2, 1993, pp. 741-758.

degli anni Duemila riconsegnano ai margini una nuova tipologia del potere di scrittura. È un potere che innanzitutto tratta un testo nativamente informatico che si qualifica come *ipertesto* nel senso letterale di "supertesto", stratificazione e combinazione di *layer* di tessuto in cui si sovrappongono e collegano in una forma nuova linguaggi e codici comunicativi. La dimensione multimodale del testo estromessa dalla tecnologia (e dall'economia) della stampa si sintetizza nella discrezione di un linguaggio binario che tratta i segni dell'alfabeto come i punti di colore di una fotografia, i fotogrammi di un video oppure le note di una canzone. La multimodalità della scrittura, combinata con gli automatismi del software di gestione dei contenuti, agevola le potenzialità delle manifestazioni individuali, moltiplica la libertà testuale e complica la riducibilità del genere a una categoria pregressa. Anche volendo rifarsi alle forme storicamente sedimentate di autorappresentazione come quelle diaristica, autobiografica e autoritrattistica[26], la rimediazione tecnologica delle prime applicazioni web qualificabili in senso proprio come *social media* (le già citate *LiveJournal* e *Blogger*, e poi *WordPress*, *Flickr*, *Delicious*, *YouTube*) mischia le carte mettendo sul piatto anche uno zibaldone, un album fotografico di famiglia, un giornale, uno *speech corner*, una rubrica di commenti in un remix di formati, linguaggi, codici e contenuti senza precedenti nella storia dei mezzi di comunicazione. Con ogni probabilità, nessun avvenimento meglio dell'attentato alle Torri Gemelle a New York dell'11 settembre 2001 dimostra il definitivo rimescolamento dei generi e l'inizio della sovrapposizione tra la dimensione intima e quella sociale della narrazione e della memoria, il momento in cui le scritture ai margini del (se non del tutto nascoste al) dibattito pubblico hanno fatto irruzione nella storia con la forza drammatica della testimonianza diretta. I blog di gente comune di New York, lavoratori, pendolari, parenti, amici, conoscenti, cittadini con un sito web dalle caratteristiche peculiari a formare – in un racconto in presa diretta ma destinato a essere archiviato nei bit della rete – un'unica, grande entità testuale fatta di parole, immagini, suoni che la potenza di scala del network ha connesso in qualsiasi parte del mondo, una memoria che nasce estesa e condivisa al di là dell'area geografica di origine.

Non si trattava semplicemente di *citizen journalism*, era qualcosa di più – e di diverso. Era il racconto di una nuova generazione di scrittori che pubblicava, senza intermediazioni, la "prima bozza della storia", per

26. Cfr. Laura Busetta, "Intimità sociali: diari, narrazioni e strategie di autorappresentazione digitale", *La Valle dell'Eden*, vol. 35, 2019, pp. 65-73.

citare Dan Gillmor[27], direttore del Center for Citizen Media[28]. L'appunto che dalle Torri Gemelle vola nella casa di Anthony Hecht, le cifre – in milioni, di dollari presumibilmente – scritte a macchina, quel brandello di carta annerita che puzza di bruciato simboleggia la tragedia[29] e fotografa l'avvio di un'epoca in cui il potere di scrittura abbandona le strutture gerarchiche e centralizzate della stampa (e del *broadcasting* televisivo) per diffondersi dal basso e dai margini. Oramai qualche anno fa, con Domenico Fiormonte ci chiedevamo come fosse possibile, a quel punto dell'evoluzione delle piattaforme social di gestione dei contenuti del web 2.0, definire i confini della scrittura o meglio – seguendo Michel Foucault – di un'opera: stabilire le linee di demarcazione tra ciò che è pubblicabile e ciò che non lo è, tra privato e pubblico, tra personale e sociale, tra ricordo intimo e memoria collettiva[30]. Che cosa possiamo scrivere? Che cosa dobbiamo "salvare"? La risposta è arrivata qualche anno dopo: *tutto*.

Facebook: scrivere su ordine dell'algoritmo

The Every, qualsiasi cosa. Scritto da Dave Eggers nel 2013, *Il Cerchio*[31] raccontava il dominio crescente dell'omonima azienda *big tech*, fusione finzionale di Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft[32]. Romanzo definitivo sulla fine del web 2.0 e l'inizio della fase di consolidamento delle social app, *The Circle* avvolgeva il mondo in una socialità tecnologicamente mediata in cui utenti, clienti, lavoratori, cittadini partecipavano tramite la condivisione di ogni momento della propria vita alla mappatura di ogni possibilità di conoscere, ricordare, archiviare: "condividere è prendersi cura", era uno dei tre slogan fondativi di un'azienda che nella sua sede incorporava letteralmente le esistenze dei propri dipendenti.

27. Cfr. Robert Andrews, "9/11: Birth of the Blog", *Wired*, 11 settembre 2006 (consultato: 22 ottobre 2021).
28. *Center for citizen Media*, <http://citmedia.org/blog/> (consultato: 23 novembre 2023).
29. Anthony Hect, "Slapnose: my topic project post for", *Slapnose*, 11 settembre 2001 (consultato: 22 ottobre 2021).
30. Teresa Numerico, Domenico Fiormonte e Francesca Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 101-117.
31. Dave Eggers, *Il Cerchio*, Milano, Mondadori, 2014.
32. Conosciute anche con l'acronimo GAFAM che le accorpa in un'unica entità hardware e software dominante a livello globale le economie, le politiche e le culture nazionali. Si veda al proposito il dossier *Nella rete di GAFAM*, pubblicato sul n° 24 di *Testo e Senso*: online.

Lavoro, tempo libero, amici, amori, vita familiare si svolgevano dentro le mura trasparenti di edifici che escludevano la riservatezza e i segreti per includere una concezione di successo professionale e crescita personale misurata sulla base delle interazioni pubbliche con colleghi, clienti, capi, amici, seguaci. La parabola della folgorante carriera di Mae Holland, la protagonista del romanzo, sta tutta nell'adesione ai valori del Cerchio: dal momento dell'assunzione come una tra le tante addette al *customer care* (online, ovviamente), un post dopo l'altro, una condivisione dopo l'altra, Mae arriverà al vertice dell'azienda avendo oramai del tutto trasceso la distinzione tra sfera pubblica e professionale, da un lato, e sfera intima dall'altro e avendo consegnato la propria esistenza a una socialità iperconnessa dalla quale è impossibile chiamarsi fuori, se non con una dichiarazione di fallimento – una colpa da pagare con una condanna alla gogna pubblica, ovviamente. Di "imperativo a condividere", parla José van Dijck nella sua storia critica dei social media, riferendosi nello specifico a Facebook[33]. Otto anni dopo, Eggers ha scritto il sequel di quel romanzo, cambiando il titolo del libro e il nome dell'azienda: *The Every*, appunto[34]. Non c'è più bisogno di tracciare una circonferenza che racchiuda una visione del mondo e della società incentrata su un'architettura economica che trae profitto dalla quantità di dati che gli utenti cedono alle piattaforme e che gli algoritmi sono in grado di monetizzare sotto forma di inserzioni pubblicitarie[35]. La "società piattaforma" *è tutta* la società del nostro tempo e qualsiasi cosa la mente dell'uomo possa pensare, immaginare, scrivere, ricordare è integrata in un "*Benevolent Market Mastery*, un dominio benevolo del mercato, per la simbiosi senza soluzione di continuità che si instaurava tra azienda e cliente, un perfetto stato d'essere per il consumatore, dove tutti i desideri venivano presi in carico con efficienza e a prezzo più economico"[36]. Facebook in particolare ha trasformato il consumo in una catena di montaggio dell'autorialità e della creatività: i consumatori dei social media sono dipendenti di una fabbrica della scrittura che produce una narrazione senza soste, sottomessa agli strumenti, agli attrezzi, alle tecnologie, agli algoritmi e al margine di profitto di un'azienda.

Nei sei anni decisivi in cui ha sviluppato l'assetto tecnologico e culturale che tuttora la caratterizza, quelli che vanno dal 2010 al 2016,

33. José van Dijck, *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 45ss.
34. Dave Eggers, *The Every*, Milano, Mondadori, 2022.
35. José van Dijck, Thomas Poell e Martijn De Waal, *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, Milano, Guerini Scientifica, 2019, p. 27.
36. Dave Eggers, *The Every*, Milano, Mondadori, 2022, p. 28.

la piattaforma di Mark Zuckerberg si è impadronita di ogni forma di comunicazione venuta alla luce con il web e con il web 2.0, inglobandola tra le proprie funzionalità applicative oppure – molto più pragmaticamente – acquisendola con la forza incontrastabile del proprio status finanziario ed economico[37]. Piuttosto che specializzarsi con una tipologia di contenuto, Facebook ha mantenuto nel tempo la sua natura di app generalista, impostata sul modello originario dei social media – il blog. Mentre si occupava di rendere il mondo "più aperto e connesso" e si posizionava come una "infrastruttura centrale del web"[38], con il numero di iscritti in crescita vertiginosa, così come i collegamenti interni al network mappati dall'*Open Graph*[39], l'applicazione ha reso normativa, avocandola a sé, una nozione di condivisione propria di una cultura partecipativa che aveva appena iniziato a prendere parte al dibattito pubblico scrivendo sul web (e fotografando, girando video, etc.). Ma nella transizione dalle piattaforme di blogging alla piattaforma Facebook, il rapporto di scrittura cambia ancora, muovendo di nuovo il piano di inclinazione del potere verso un soggetto in grado di stabilire una regolamentazione più stringente e assumere un controllo più pervasivo di quanto avesse mai potuto permettere la tecnologia tipografica, nonostante promuova un'ideologia di apertura democratica alla libertà di espressione. Nessun potere politico o economico ha mai disposto della quantità di dati presenti nei database delle piattaforme social alimentati dalle attività di miliardi di utenti registrati nelle corrispondenti app: la regolamentazione della legge dello stato ha inevitabilmente ceduto il passo a una "regolamentazione algoritmica" *à la* Facebook, grazie alla quale alla burocrazia statale si sostituisce una psicologia comportamentale in grado di monetizzare le scritture, esplicite e implicite, sui social media – scritture "datizzate" e vendute come merce ad aziende che se ne serviranno per fini pubblicitari[40]. Tre miliardi di utenti/scriventi attivi al mese (cui andrebbero aggiunti, nell'ecosistema Facebook, quelli

37. È il caso di Instagram, acquistata da Facebook nel 2012 per un miliardo di dollari, e di WhatsApp, acquistata nel 2014 per 19 miliardi di dollari.

38. Anna Lauren Hoffmann, Nicholas Proferes e Michael Zimmer, "'Making the world more open and connected': Mark Zuckerberg and the discursive construction of Facebook and its users", *New Media & Society*, vol. 20, n° 1, 2018, p. 199-218.

39. Il protocollo software adottato da Facebook per rendere ogni oggetto della web una fonte semanticamente ricca di dati per il grafo sociale dell'applicazione: cfr. *The Open Graph Protocol*, <https://ogp.me/> (consultato: 23 novembre 2023).

40. Anna Lauren Hoffmann, Nicholas Proferes e Michael Zimmer, "'Making the world more open and connected': Mark Zuckerberg and the discursive construction of Facebook and its users", *New Media & Society*, vol. 20, n° 1, 2018, p. 199-218.

fotografanti di Instagram e quelli chattanti di WhatsApp[41]) pubblicano e condividono le loro storie fatte di successi professionali, appuntamenti di lavoro, resoconti di imprese giovanili, ricordi di infanzia, pensieri liberi, appunti di viaggio, foto delle vacanze, escursioni con i figli, elogi funebri di un familiare, dialoghi con i colleghi, conversazioni con gli amici, commenti alle vicende della politica e della cronaca, visioni di film, serie TV, ascolti di canzoni, letture di libri, non tanto perché hanno a disposizione un sistema di gestione di contenuti che rende agevole la transizione da un pensiero alla sua pubblicazione, quanto perché sono integrati in un sistema di procedure informatiche che incentiva i suoi membri a raccontare e a raccontarsi nell'ottica di un modello di business.

Secondo van Dijck è stato proprio il passaggio dall'ordine strutturale di un database all'ordine strutturale di un meccanismo narrativo a segnare il primo passaggio di stato di Facebook da una logica "utente-centrica" simile al blog, nella quale l'interfaccia si limitava a registrare le attività degli iscritti secondo la quantità delle relazioni e i tempi degli aggiornamenti e dei contenuti salvati nel network, a una logica "azienda-centrica", nella quale è l'interfaccia dell'applicazione a stabilire e predisporre modelli, formati, generi che dirigono tutti i possibili modi in cui gli utenti agiscono sulla piattaforma, così come prevedono e incentivano certe forme e certe tipologie dei contenuti da scrivere[42]. È un incentivo ben lontano dal disinteressato anelito alla edificazione di una Xanadu digitale, una città che custodisca le meraviglie della memoria degli uomini e delle donne, nessuna esclusa. L'imperativo a condividere è un ordine a scrivere che è una ingiunzione a partecipare, sì, ma a una competizione: quella contro gli altri scriventi. L'introduzione dell'EdgeRank nel 2010[43] è la prova senza appello che dimostra come il potere di scrittura apparentemente consegnato alla "gente comune" sia in realtà uno strumento regolabile di un modello economico che genera profitto in un rapporto di proporzionalità diretta con la quantità di contenuti generati nell'applicazione. L'algoritmo dell'app valuta, pondera, seleziona, esclude, filtra, classifica e promuove sui singoli, individuali News Feed degli utenti i contenuti pubblicati all'interno della piattaforma, calcolandone la rilevanza presunta, nei termini di interesse e motivazione a reagire e interagire, per quello specifico News Feed di quello specifico

41. Per i dati degli utenti oggi attivi sulle tre social app di Meta, cfr. "We Are Social e Hootsuite", *Digital 2022 - I dati globali*, 26 gennaio 2022 (consultato: 23 novembre 2023).

42. José van Dijck, *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 54-56.

43. Cfr. Taina Bucher, *If...Then: Algorithmic Power and Politics*, New York, Oxford University Press, 2018.

utente. Ogni volta che dal suo smartphone un utente con una cerchia di amici estesa apre l'app di Facebook, ci sono troppi contenuti, troppi scritti, troppi ricordi fotografici, troppi video, perché possano essere tutti letti, guardati, fruiti: nel breve lasso di tempo concesso dalla sessione di scrolling, l'algoritmo del News Feed scarta oltre l'ottanta percento delle storie, lasciandone visibili in media solo 300 delle oltre 1500 disponibili[44]. Il social ci chiede di condividere qualsiasi cosa, ma a sopravvivere alla selezione darwiniana sono le scritture che si adattano meglio alla produzione di *engagement*, vale a dire alla produzione di energia per il motore di alimentazione del loop di scrittura e condivisione dal quale l'azienda ricava altri dati da valutare. Al termine di un ciclo senza soluzione di continuità, l'app screma il valore da vendere agli inserzionisti che intendono acquistare pubblicità personalizzata sugli interessi e i desideri – qui e ora – degli utenti che interagiscono sulla piattaforma.

Eppure, che si tratti di contenuti che si salvano oppure di contenuti che non superano la esiziale sfida evolutiva della macchina di produzione algoritmica, tutto il potenziale infinito di uno scrivere che da memoria individuale possa riscoprirsi memoria collettiva resterà sempre e comunque trattenuto nella disponibilità esclusiva dei codici e delle interfacce di Facebook. Dalla riprogrammazione del potere di scrittura come mezzo di una socialità pubblica o semi-pubblica da monetizzare in privato consegue una profonda riconfigurazione del potere di ricordare, di conservare la memoria e di stabilirne le leggi e i modi accesso. Se Eli scriveva il suo diario in diretta nel codice aperto del world wide web, nativamente predisposto a essere archiviato, salvato e reso leggibile anche dopo la scomparsa delle sue pagine da motori di *scraping* come Wayback Machine di Internet Archive[45], l'architettura applicativa di Facebook, come quella degli altri social media, è di default resistente all'archiviazione: i termini di utilizzo delle piattaforme negano il dominio pubblico ai contenuti delle app e nonostante sia possibile accedere ad alcune API per estrarre dati, l'archiviazione di Facebook resta impossibile[46]. Il paradosso di un "mondo aperto e interconnesso" legalmente inaccessibile ai posteri non è l'unico, perché l'impossibilità di ricordare è legata anche alla scomparsa del tempo. Il blog del web seguiva una linea temporale

44. "Organic Reach on Facebook", *Meta for Business*, n. d. (consultato: 22 dicembre 2022).

45. *Wayback Machine*, <https://web.archive.org/>. Fondato da Brewster Kahle, l'Internet Archive è dal 1996 uno dei tentativi di preservare la memoria dell'umanità, comprese le pagine dei siti web. Cfr. Jonathan Zittrain, "The Internet Is Rotting", *The Atlantic*, giugno 2021 (consultato: 10 luglio 2021).

46. Anat Ben-David, "Counter-archiving Facebook", *European Journal of Communication*, vol. 35, n° 3, 2020, pp. 249-264.

disciplinando le azioni di scrittura nell'ordine sequenziale della data in cui avvenivano, nasceva di fatto come un archivio di scritti organizzato in anni, mesi e giorni che davano un senso di continuità ai ritmi quotidiani e alle fasi della vita, agli avvenimenti circostanti, al procedere delle cose del mondo. Per le social app, la data di pubblicazione è soltanto uno tra i tanti metadati da processare, un segnale da bilanciare con altri segnali per misurare il grado quantitativo di un successo e una visibilità il cui futuro dura lo spazio di una connessione in un giardino chiuso pronto a sotterrare in fretta quello che 60 secondi prima era nuovo.

Conclusioni

La promessa con la quale Facebook – e tutti i social media che ne hanno seguito le tracce negli ultimi dieci anni – ha conquistato miliardi di utenti attivi è stata quella di renderci scrittori, curatori e distributori delle nostre stesse storie. Mark Zuckerberg ha messo a disposizione degli utenti della rete un modello di comunicazione e pubblicazione personale che da un lato superava i limiti e gli impegni tecnici richiesti dal blog, favorendo un'integrazione ancora più *seamless* tra dispositivo informatico e applicazione di scrittura/lettura, e dall'altro espandeva la platea di pubblico con la quale interagire e cercare coinvolgimento, gratificazione e successo, contando sugli effetti di scala benefici di un network destinato a diventare ampio quanto la rete stessa.

L'aspirazione di una massa indistinta di persone non tanto a comunicare *sic et simpliciter* quanto a comunicare attraverso la scrittura non è peraltro una caratteristica peculiare della nostra epoca. In realtà, da sempre chi dispone della capacità intellettuale e materiale di farlo, scrive: scrive per documentare, raccontare, registrare, annotare, ricordare, condividere. Come dimostra il vero e proprio genere letterario dei libri di famiglia -il prodotto italiano (ma non soltanto) di una nuova categoria di alfabetizzati emersa tra il XII e il XIII secolo e attiva in particolare tra il XIV e il XVI secolo-, la scrittura della "gente comune" esiste nel tempo e nello spazio di un'intimità domestica e sommersa che si è avvalsa di forme, linguaggi e mezzi che le diverse tecnologie delle diverse epoche hanno consentito e a lungo è restata parallela (per non dire: sottomessa) alla pubblicità delle scritture religiose, politiche, economiche e professionali, pur svolgendo le stesse identiche funzioni: fissare, comunicare, conservare.

Le prime piattaforme web di *self publishing* tra la fine degli anni Novanta e gli inizi degli anni Duemila hanno instaurato una convergenza inedita tra intimità e pubblicità, tra informalità e ufficialità e, a partire dalla rilevanza conquistata dai blog dopo l'11 settembre 2001, il potere

di scrittura della stampa (e più in generale dei mass media, a partire dalla televisione) si è trovato a fare i conti non soltanto con il potere economico, politico e legislativo – suoi tradizionali e riveriti interlocutori nonché abilitatori – ma con il potere concorrente di un medium la cui architettura tecnologica favoriva spinte dal basso (*user generated content*) e centrifughe (molti che comunicano a molti) che aggiravano la necessità sia degli investimenti economici che delle regolamentazioni politiche e normative. In questo senso, il world wide web agiva da piattaforma ospitale e ideale di un rapporto di scrittura che moltiplicava per un fattore senza precedenti le possibilità di produzione, fissazione, comunicazione e conservazione dei testi.

Wikimedia Commons

Nell'attuale, contingente configurazione di internet e delle sue applicazioni, si tende colpevolmente a dimenticare come la scelta di Tim Berners-Lee di lasciare nel pubblico dominio la sua invenzione, rispondesse a un principio ideale in base al quale una volta messi a disposizione sul web, un testo, un'immagine, un suono, o un video dovrebbero essere fruibili a tutti con qualsiasi tipo di computer o *device* dotato di un browser. Alla base del principio dell'interoperabilità, stava (sta) un altro, fondamentale principio: l'accessibilità del codice. La funzione "Visualizza sorgente

pagina", presente in ogni menu di ogni programma di navigazione del web, è un dispositivo ancora attivo di un'età in cui la rete si arricchiva di documenti ipertestuali collegati tra loro a futura memoria: la semplicità del linguaggio HTML in scrittura si riflette nella semplicità in lettura e di conseguenza nell'apertura a molteplici, interoperative possibilità di condivisione, scambio e archiviazione dei documenti. L'esperienza formidabile della *Wayback Machine*, la macchina del tempo dell'Internet Archive che conserva in un museo online ventisette anni di storia del web e consente di ricercare più di settecentotrenta miliardi di sue pagine pubblicate a partire dal 1996[47], testimonia la capacità del web di offrire una piattaforma aperta di pubblicazione che non sacrifica nessuna delle fondamentali funzioni della scrittura, a cominciare da quella – cruciale – della conservazione. Neanche quando le applicazioni di blogging hanno spostato l'asse della produzione dei contenuti verso la "logica del database" e hanno reso le pagine web ancora più effimere e instabili, il web ha abdicato al ruolo di custode pubblico di una memoria collettiva oramai digitalizzata.

Ironia della sorte, è stata un'applicazione che ha sfruttato la disponibilità del world wide web come piattaforma aperta a decretare la fine della sua centralità come modello di fissazione, comunicazione e conservazione delle scritture sulla rete. Su Facebook, così come sugli altri social media che non siano i blog, oltre due miliardi di utenti scrivono le proprie storie, condividono i propri ricordi in uno spazio che ha fuso in via definitiva la sfera intima con quella pubblica, ma tutti quei testi scritti e pubblicati non hanno una via di uscita dal giardino chiuso del social network, che non a caso incoraggia, se non costringe, a usare l'app dello smartphone come terreno di elezione della sua esperienza d'uso. Il web e l'HTML sono ridotti a elementi infrastrutturali di un'architettura applicativa che non consente una riprogrammazione interoperativa dei contenuti, pena la perdita di valore di una catena di montaggio che produce scrittura sotto forma di testi, foto, video e sottomette gli utenti che l'hanno generata, le loro vite, biografie e storie alla mercé dell'algoritmo di proprietà di Zuckerberg, un narratore onnisciente e totalitario che vende i suoi scrittori/personaggi agli unici, veri utenti che stanno a cuore all'applicazione: gli inserzionisti pubblicitari.

Si realizza così un risultato esiziale per la conservazione dei testi condivisi in rete attraverso le social app: fissata nei *data center* delle grandi multinazionali tecnologiche, la scrittura si conserva a loro prioritario, esclusivo e presente consumo. Agli algoritmi dei social media le *timeline* degli utenti non interessano come flusso di contenuti da trattare, ordinare

47. "About the Internet Archive", *Internet Archive*, n. d. (consultato: 23 novembre 2023).

e rendere disponibili secondo le leggi della cronologia, interessano come un grande, immenso lago dal quale pescare dati da inserire in un loop orientato a bloccare gli utenti sull'app, *qui e ora*. Qui e ora, perché come sono irriducibili alla lettura di altre applicazioni, così i testi di (e su) Facebook sono irriducibili allo scorrere del tempo, a quella separazione tra un *prima* e un *dopo* che fonda la capacità stessa di ricordare quanto salvato in una memoria. È un paradosso che richiama Funes, l'uomo della memoria di Jorge Luis Borges. Il popolo della rete, abilitato dalla tecnologia dei dispositivi mobili, incoraggiato dalle social app, scrive, comunica ogni dettaglio minuzioso della propria vita personale, familiare e pubblica, ma lo salva in una interfaccia software che non differenzia, non generalizza, non astrae, se non a beneficio della implacabile macchina algoritmica e dei suoi investitori. Come sa bene il narratore del racconto dello scrittore argentino, però, senza differenziazione, senza generalizzazione e senza astrazione, riesce difficile pensare che si possa pensare. E che si possa ricordare davvero, aggiungiamo noi: la gente comune scrive *the every*, qualsiasi cosa sui social, sì, ma scrive per dimenticare.

Riferimenti bibliografici

Robert Andrews, "9/11: Birth of the Blog", *Wired*, 11 settembre 2006.

Jorn Barger, "FAQ: Weblog resources", *The Robot Wisdom pages*, 17 agosto 2000.

Anat Ben-David, "Counter-archiving Facebook", *European Journal of Communication*, vol. 35, n° 3, 2020, pp. 249-264. https://doi.org/10.1177/0267323120922069

Rebecca Blood, "Weblogs: A History and Perspective", *rebecca's pocket*, 7 settembre 2000.

Taina Bucher, *If...Then: Algorithmic Power and Politics*, New York, Oxford University Press, 2018.

Laura Busetta, "Intimità sociali: diari, narrazioni e strategie di autorappresentazione digitale", *La Valle dell'Eden*, vol. 35, 2019, pp. 65-73.

Angelo Cicchetti e Raul Mordenti, "La scrittura dei libri di famiglia", *in* Alberto Asor Rosa (coord.), *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. II, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1117-1159.

José van Dijck, *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2013.

José van Dijck, Thomas Poell e Martijn De Waal, *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, Milano, Guerini Scientifica, 2019.

Dave Eggers, *Il Cerchio*, Milano, Mondadori, 2014.

Dave Eggers, *The Every*, Milano, Mondadori, 2022.

Elizabeth L. Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Anthony Hect, "Slapnose: my topic project post for", *Slapnose*, 11 settembre 2001.

Anna Lauren Hoffmann, Nicholas Proferes e Michael Zimmer, "'Making the world more open and connected': Mark Zuckerberg and the discursive construction of Facebook and its users", *New Media & Society*, vol. 20, n° 1, 2018, p. 199-218. DOI: https://doi.org/10.1177/1461444816660784

Milan Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, trad. di Alessandra Mura, Milano, Adelphi, 1991 [1978].

Eli Lehmann, "Eli Lehmann's LiveJournal", *livejournal.com*, 19 giugno 2000.

Peter Merholz, "Play With Your Words", *peterme.com*, 17 maggio 2002.

Raul Mordenti, "Scrittura della memoria e potere di scrittura (secoli XVI-XVII). Ipotesi sulla scomparsa dei 'libri di famiglia'", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, vol. XXIII, n° 2, 1993, pp. 741-758.

Teresa Numerico, Domenico Fiormonte e Francesca Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, Il Mulino, 2010.

Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017.

Scott Rosenberg, *Say everything: how blogging began, what it's becoming, and why it matters*, New York, Crown, 2009.

Ignacio Siles, "Web Technologies of the Self: the Arising of the 'Blogger' Identity", *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 17, n° 4, 2012, pp. 408–421. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2012.01581.x

Paolo Sordi, *Bloggo con WordPress dunque sono*, Palermo, D. Flaccovio, 2015.

Dave Winer, "What is a weblog?", *News.UserLand.Com*, 6 ottobre 1999.

Jonathan Zittrain, "The Internet Is Rotting", *The Atlantic*, giugno 2021.

Yo estuve allí

La hiperindividualización de la memoria y la experiencia virtual del pasado en el videojuego contemporáneo

Marketing.

Oiluj Samall Zeid, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Alberto Venegas Ramos

Profesor de Historia
Universidad de Murcia

Resumen

Las imágenes contenidas en el videojuego contemporáneo, como en la mayor parte de la cultura visual digital, poseen tres características – modulación, automatización y variabilidad – que permiten a los usuarios interactuar con ellas de una manera única. Gracias al avance tecnológico y a la calidad fotorrealista de las representaciones el usuario puede interactuar de una forma única e individualizada con un pasado mediático recreado a su medida y que se despliega ante él de acuerdo con sus apetencias, emociones y decisiones. Este escenario conduce a una situación en la que la representación del mundo histórico experimentado a través de la cultura ya no es homogénea, o al menos experimentada de la misma manera, sino que ahora éste se ha fragmentado en millones de versiones de la que cada uno de nosotros es partícipe, impidiendo, o al menos obstaculizando, lecturas e interpretaciones socializantes de la historia.

Palabras clave: Espacio digital, Individualización, Memoria, Tiempo, Videojuego

> Los nuevos medios, como el videojuego, prometen dar a cada uno su propio pasado e individualizar su experiencia con su particular representación del mundo histórico

Estaríamos ante "la era del individuo tirano": el advenimiento de una condición civilizatoria inédita que muestra la abolición progresiva de todo cimiento común para dejar lugar a un hormigueo de seres esparcidos que pretenden representar la única fuente normativa de referencia y ocupar de pleno derecho una posición preponderante. Es como si, en dos décadas, el entrecruzamiento entre la horizontalidad supuesta de las redes y el desencadenamiento de las lógicas neoliberales, después de haber cantado loas a la "responsabilización" individual, hubiera llegado a una atomización de los sujetos que es incapaz ya de anudar entre ellos lazos constructivos y duraderos, para hacer prevalecer reivindicaciones prioritariamente plegadas sobre sus propias biografías y condiciones[1].

Los relatos compartidos acerca del pasado han tenido en la sociedad ese papel de cimiento común y han permitido que diferentes comunidades se hayan visto identificadas en él y reconocidas en el presente como iguales o al menos similares. En no pocas ocasiones distintas narraciones compartidas han tenido ese papel de lazo constructivo y duradero. Sin embargo, las dos fuerzas que cita Sadin –las redes (tecnológicas) y las lógicas neoliberales, que aquí preferimos denominar postmodernas debido a que vamos a dedicarnos a un plano exclusivamente cultural–, están quebrando la comprensión común de la historia y han favorecido su automatización al ofrecer a cada individuo una representación del mundo histórico particular.

La preponderancia del individuo en cuanto a la relación con la historia no es un fenómeno exclusivo de los medios y las redes, es un rasgo constitutivo de la sociedad actual en su conjunto, caracterizada por la importancia dada en el presente tanto al testigo como a su memoria. Esta preeminencia de la figura del testigo y de la memoria individual en el recuerdo contemporáneo de los hechos pasados y su representación en la cultura de masas guarda relación con la forma de recordar de nuestro tiempo y es que, de acuerdo con Enzo Traverso:

1. Éric Sadin, *La era del individuo tirano*, Buenos Aires, Caja Negra, 2022, p. 37.

"hemos entrado [...] en la 'era del testigo', al que a partir de ahora se ha puesto sobre un pedestal, y que encarna un pasado cuyo recuerdo se prescribe como un deber cívico"[2]. La historiadora Annette Wieviorka se muestra de acuerdo con su colega italiano, pues para ella desde los años 1970 la figura del testigo y del testimonio ha cobrado cada vez más importancia en nuestra mirada al pasado. Ello sería consecuencia de la democratización de los considerados como actores históricos por parte de las nuevas corrientes historiográficas y los medios. Para Wieviorka "el individuo ha sido colocado en el corazón de la sociedad y, retrospectivamente, de la historia. El individuo y solo el individuo se ha convertido en la encarnación pública de la historia"[3]. Opinión ya expresada anteriormente por el sociólogo Gilles Lipovetsky quien, en 1983 en su libro *La era del vacío* iba un paso más allá y establecía que "hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales"[4] quedando, por tanto, la memoria del individuo como única y más importante conexión con el pasado. Además, la propia temporalidad acelerada de nuestro presente premia esta relación histórica ágil y ligera que permiten los medios, ya que, como estableció Braudillard refiriéndose a nuestra relación con la pantalla, esta ha asumido el papel de los archivos, pero también de los monumentos y de los lugares públicos de memoria[5], los cuales eran compartidos entre todos aquellos que los observaban. Ahora, en cambio, cada uno mira su pantalla, y en cada pantalla se refleja una historia diferente y única.

Los nuevos medios no han hecho más que acelerar e intensificar este proceso construyendo alrededor de cada individuo un escenario histórico virtual adecuado a sus propias preferencias y emociones con el que puede interactuar. En el mismo sentido, y de forma más concreta para el caso del videojuego, la investigadora Kristine Jorgensen confirmó este fenómeno a través de diferentes encuestas y entrevistas, indicando: "ver el mundo del juego a través de los ojos del avatar crea

2. Enzo Traverso, *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, p. 18.
3. Annette Wieviorka, *The Era of the Witness*, Cornell, Cornell University Press, 2006, p. 97.
4. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 51.
5. Jean Baudrillard, *Pantalla tota*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 21.

la sensación al jugador de convertirse en el avatar mientras juega”[6]. Existe, por tanto, la identificación entre el jugador y lo sucedido en la pantalla y, como consecuencia, existe también una relación emocional entre ambos. Una identificación reforzada e inducida por las marcas de historicidad incrustadas en el juego que permite al usuario adoptar la postura y el papel del testigo y pasar del “esto fue así” al “yo estuve allí”.

Como consecuencia de las características de la imagen interactiva, el medio del videojuego no permite exclusivamente la identificación con un relato del pasado, también permite la experiencia individual de éste gracias a un principio clave: la variabilidad, lo cual proviene de la remediación que se lleva a cabo en los medios debido a su carácter informático y que provoca la hiperindividualización de la experiencia, en este caso, histórica.

Todas estas características citadas, y las que iremos desglosando en este artículo, cobran una especial importancia dada la inmensa popularidad tanto del videojuego como de los objetos digitales en la cultura contemporánea. Tanto su difusión entre el gran público, como sus cifras de venta y su penetración en la sociedad moderna así lo constatan. El título *Battlefield 1* fue publicado durante el año 2016 y vendió, de acuerdo con la entidad financiera Morgan Stanley, más de 15 millones de copias[7]. *Battlefield 1* representa una Primera Guerra Mundial en la que cada usuario representa un papel individual del cual depende la marcha del conflicto. Todos estos soldados, durante los primeros compases de la campaña, serán miembros del Regimiento de Infantería Estadounidense 369, conocidos popularmente como *Harlem Hellfighters,* regimiento compuesto por reclutas afroamericanos, un regimiento cuya presencia global en el conflicto fue en extremo minoritaria frente a la de otras nacionalidades, como franceses o alemanes. Sin embargo, el jugador no podrá controlar a ningún soldado de estos dos países. Es más, la posibilidad de encarnar a un contendiente francés procede de un lanzamiento posterior en forma de añadido. Más de 15 millones de personas han experimentado virtualmente una representación del mundo histórico donde no ha participado ningún historiador en su creación y donde, como podemos comprobar, se muestra la realidad histórica de una manera distorsionada. Un ejemplo que pone de manifiesto dos

6. Kristine Jorgensen, “‘I’m Overburdened!’ An empirical study of the player, the avatar, and the gameworld”, *Proceedings from DiGRA*, vol. 5, 2009, p. 8.
7. Jeff Grubb, “Morgan Stanley raises Battlefield 1 sales estimate to 15 million”, *VentureBeat*, 23/1/2017.

aspectos esenciales de este trabajo: los medios electrónicos permiten una individualización de la representación del mundo histórico, pero ajustándose siempre a la forma y las decisiones de diseño de sus responsables.

Otro ejemplo es *Call of Duty WWII* (Sledgehammer Games, 2017), el cual reunió durante su primer año a la venta a más de 20 millones de personas, los cuáles han disfrutado de una experiencia virtual histórica acerca de la Segunda Guerra Mundial en la que la esvástica no existe. Y apuntamos incluso más alto, en conjunto cientos de millones de jugadores han experimentado virtualmente una Segunda Guerra Mundial en la que ningún genocidio tuvo lugar. En esta representación del mundo histórico cada uno de sus participantes la ha hecho suya y ha tenido la posibilidad de difundirlo en sus propias redes sociales y plataformas puestas a su servicio.

Esta representación del mundo histórico tan alejada del oficio de historiador puede no parecernos compleja; podemos considerarla una obra de ficción histórica y admitir que la representación que presenta es falsa y que el jugador tendrá en cuenta esta característica de la obra. Sin embargo, la difusión y el público del videojuego no dejan de crecer. Hoy, y según los datos de la empresa DFC Intelligence, existen más de 2.800 millones de jugadores en todo el mundo, un tercio de la humanidad, de acuerdo con el *Libro Blanco del Desarrollo Español de Videojuegos*[8]. El videojuego no es un medio de futuro, sino de presente. Es una nueva forma de comunicación de masas. Y como cualquier otro medio de comunicación de masas se debe observar y estudiar, ya que 2.800 millones de personas están accediendo a ellos, de acuerdo con Ian Bogost:

> Los videojuegos son un medio expresivo. Representan cómo funcionan los sistemas reales e imaginarios. Invitan a los jugadores a interactuar con esos sistemas y formar juicios sobre ellos. Como parte del proceso continuo de comprensión de este medio y de impulsarlo aún más como jugadores, desarrolladores y críticos, debemos esforzarnos por entender cómo construir

8. DEV, *Libro blanco del desarrollo español de videojuegos*, Madrid, DEV - Asociación Española de Empresas Productoras y Desarrolladoras de Videojuegos y Software de Entretenimiento, 2022.

> y criticar las representaciones de nuestro mundo en forma de videojuego[9].

El historiador, como explica Bogost, debe comprender cómo se construye la representación del mundo histórico en los videojuegos. Podemos incluso plantear que resultaría complicado que este tipo de obras pudieran llegar a generar diferentes tipos de representación del mundo histórico , una cuestión que ya fue abordada para el caso del cine y otros tipo de manifestaciones visuales asociados al recuerdo de la guerra de Vietnam y la epidemia de SIDA por parte de historiadoras como Marita Surken en su obra *Tangled Memories*[10], un esfuerzo también realizado en fecha más reciente por la historiadora Inez Hedges en su trabajo *World Cinema and Cultural Memory*[11] en la que cuestionaba las formas memorísticas, y su creación, asociadas al cine desde una perspectiva global. Por lo que, aunque consideremos que el videojuego no puede generar un tipo de representación concreta del mundo histórico, una tarea de nuestro cometido como historiadores debería ser estudiar, evaluar o criticar el uso de éste, tanto en el medio cinematográfico como, en este caso, el medio videolúdico. Comentaba Eric Hobsbawm en su ensayo *La historia de la identidad no es suficiente* que "los historiadores profesionales producimos la materia prima para que los no profesionales la usen bien o mal"[12]. Ante el avance de la imagen interactiva como medio de expresión del pasado, el profesional debe estar atento ante dos problemas u oportunidades, como poder aprovechar la coyuntura a nuestro favor y emplear estos nuevos medios para divulgar el conocimiento histórico elaborado por historiadores competentes, y criticar o vigilar el uso del pasado en este tipo de productos. En palabras de Hobsbawm:

> La historia es la materia prima de la que se nutren las ideologías nacionalistas, étnicas y fundamentalistas, del mismo modo que las adormideras son el elemento clave que sirve de base a la adicción a la heroína. El pasado es un factor esencial –quizás

9. Ian Bogost, *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*, Cambridge, The MIT Press, 2007, p. VII.
10. Marita Surken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
11. Inez Hedges, *World Cinema and Cultural Memory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
12. Eric Hobsbawm, *Sobre la historia*, Madrid, Crítica, 2005, p. 269.

> el factor más esencial– de dichas ideologías. Y cuando no hay uno que resulte adecuado, siempre es posible inventarlo[13].

Y ahora, las posibilidades de los medios informáticos permiten a los usuarios inventar representar su propio mundo histórico y difundirlo de manera masiva por las redes sociales y los espacios virtuales, los cuales, gracias a la economía de la atención, pueden convertirse en referentes para pensar el pasado entre grandes comunidades de internautas. Por ello, y por más razones, es necesario estudiar las formas en las que este pasado se manifiesta y como estas formas imponen un contenido y un discurso concreto acerca de la historia.

Remediación e hiperindividualización

La remediación y la elaboración de la representación del mundo histórico llevados a cabo a través de programas informáticos imponen a su contenido tres características: modulación –pues está compuesto de pequeñas partes que se integran hasta conformar el objeto final–, automatización, al estar diseñado mediante software y código– y variabilidad –ya que permite la posibilidad de variar la relación con dichos contenidos proporcionando opciones abiertas o cerradas–; tres rasgos que, unidos y junto a otros, nos permiten hablar de un nuevo fenómeno asociado a la representación y experimentación virtual del pasado en los nuevos medios digitales: la hiperindividualización. La elección del prefijo "híper" no es un capricho personal o un deseo de acuñar nuevos conceptos sino una manifestación de la novedad que representan estas tres características, como señala Lev Manovich:

> La lógica de los nuevos medios corresponde a la lógica de la distribución postindustrial: a la "producción a petición del usuario" y al "justo a tiempo", que a su vez son posibles gracias a las redes de ordenadores en todas las fases de la fabricación y distribución. En este sentido, la "industria cultural" (...) va realmente por delante de la mayoría del resto de industrias. La idea de que el cliente pueda determinar las características exactas del coche que desea en la sala de muestras del concesionario, que se transmitan las especificaciones técnicas a la fábrica, y horas después se reciba el coche, sigue siendo un sueño, pero

13. Eric Hobsbawm, *Sobre la historia*, Madrid, Crítica, 2005, p. 17.

> en el caso de los medios informatizados, esa inmediatez es ya una realidad. Puesto que la misma maquina se usa al mismo tiempo como sala de muestras y fábrica; es decir, que el mismo ordenador genera y muestra el medio; y dado que este existe no como un objeto material sino como datos que se pueden enviar por cablea la velocidad de la luz, la versión que se crea a medida para el usuario, en respuesta a los datos que ha introducido, le es entregada de manera casi inmediata. De ahí que, siguiendo con el mismo ejemplo, cuando accedemos a un sitio *web*, el servidor ensambla inmediatamente una página *web* que está adaptada a nosotros[14].

Esta cita del teórico de los medios es de especial relevancia para recalcar la finalidad de estas páginas, la de destacar la existencia de un uso y una relación en extremo individualista del pasado por parte del usuario en los nuevos medios. En efecto, gracias a las características de la imagen interactiva, puede crear un pasado mediático[15] a su servicio y de acuerdo con sus intereses, preferencias y emociones con un margen de agencia nunca experimentado. Y a la vez, estas mismas características le permiten incrustarse en esa misma representación del mundo histórico-mediático creado e interactuar, de forma personal, con su historia. Sobre estos dos aspectos, la variabilidad de los nuevos medios, concretamente el videojuego, y la capacidad de inmersión que ofrecen, son a los que vamos a dedicar los dos siguientes apartados.

El principio de la variabilidad de los nuevos medios y la representación individual del mundo histórico

El pasado mediático de carácter interactivo elaborado por ordenador ofrece la posibilidad al usuario de variar, modular y automatizar su relación con la historia hasta lograr individualizarla. Este es un factor esencial de los objetos de los medios electrónicos, así como un elemento fundamental de los objetos elaborados por ordenador. Esta capacidad de individualización conlleva toda una serie de consecuencias de gran

14. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 83.
15. El pasado mediático es una remediación incesante de la memoria estética que logra mantener una versión en bucle de un pasado que nunca existió y que tan solo observamos en las pantallas. La viabilidad de este pasado mediático se sostiene únicamente por su demanda, su consumo y su gasto en el presente.

calado para nuestra relación con la historia como sociedad. Un fenómeno que no ocurre exclusivamente, aunque sí de una manera especial, en los medios electrónicos, sino que forma parte de la cultura contemporánea ligada a los rasgos sociales y económicos que nos envuelven.

Manovich destaca, en la cita que hemos reproducido en los párrafos anteriores, la "producción a petición del usuario" como una de las características fundamentales de esta nueva lógica cultural, señalando cómo algunos objetos digitales permiten al usuario "producir su propia historia" tanto dentro de la narrativa de la obra como desde fuera, otorgándole todas las herramientas necesarias para poder construir su escenario histórico a medida. Este hecho es de especial importancia para la conversación pública acerca del pasado, ya que llega a confrontar distintos discursos acerca de eventos pretéritos en la esfera pública.

Existen numerosos ejemplos que prueban esta idea, como por ejemplo el desarrollo, por parte de diferentes usuarios, de modificaciones al título *Hearts of Iron IV* (Paradox Development Studios, 2016). Este videojuego sueco permite al jugador experimentar una representación del mundo histórico a medida y controlar todos los resortes de un país desde 1936 hasta 1945. La gran diferencia del título, y del videojuego en general, con respecto al resto de objetos digitales es precisamente su variabilidad, la cantidad de caminos que el jugador puede tomar, dando pie a la creación de nuevas historias de la Segunda Guerra Mundial hechas a medida del usuario; su modularidad[16] permite de forma automática, gracias a su estructura fractal, formar nuevas configuraciones; su automatización[17] consiente, gracias al uso de la inteligencia artificial,

16. De acuerdo de nuevo con Manovich: "El área de los nuevos donde el típico usuario de ordenador se topó con la inteligencia artificial en los noventa no fue, sin embargo, el de la interfaz entre el hombre y el ordenador, sino en los videojuegos. Casi todos los juegos comerciales incluyen un componente llamado 'motor de inteligencia artificial', que representa la parte del código informático que controla los personajes, ya sean los conductores de una simulación de carrera de coches, las fuerzas enemigas en juegos de estrategia como *Command and Conquer*, o los atacantes individuales en los juegos de acción letal en primera persona, como *Quake*. Los motores de inteligencia artificial utilizan una diversidad de enfoques para simular la inteligencia humana, desde los sistemas por reglas gasta las redes neuronales. Al igual que los sistemas expertos de inteligencia artificial, los personajes de los videojuegos poseen experiencia en alguna área bien definida pero restringida, como el ataque al usuario". Véase: Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2012, p.79.

17. De acuerdo con Manovich este "principio se puede considerar como la 'estructura fractal de los nuevos medios'. De la misma manera que un fractal posee la misma

responder adecuadamente a las decisiones tomadas por el jugador. Tres principios que refuerzan la hiperindividualización de la experiencia virtual del pasado que ofrece. Johan Anderson, *EVP creative director* de Paradox, ensalzaba este elemento como uno de los más definitorios del título asociándolo, además, a un valor educativo con respecto al conocimiento del pasado:

> He visto un Eje Berlín / Moscú donde todos los demás luchan contra esos dos, [...] He visto a Estados Unidos unirse al Eje. He visto aliados de Gran Bretaña y Japón. Suceden todas estas cosas raras. Y eso hace que el juego, no voy a decir impredecible, pero cuando un humano comienza a hacerlo es extremadamente desafiante y divertido [...] Le enseña a la gente a aprender que no hay respuestas aisladas, que todo está conectado. La producción está conectada a los recursos, a las unidades. Las batallas están relacionadas con la logística. La política está conectada con la diplomacia y la diplomacia está conectada con la guerra. Todo está conectado en la vida, eso es probablemente lo más importante que la gente puede aprender del juego[18] .

Sin embargo, el estudio limitó las acciones de los usuarios y no incluyó entre las decisiones históricas a escoger la construcción de campos de concentración o exterminio, tampoco incluyó la representación de esvásticas u otros símbolos nacionalsocialistas, una práctica muy extendida entre los videojuegos que representan la Segunda Guerra Mundial[19]. Esta limitación fue solventada por los usuarios a través de la creación de modificaciones, aprovechando la característica de automatización asociada a la imagen interactiva, hiperindividualizando aún

---

estructura a diferentes escalas, el objeto de los nuevos medios presenta siempre la misma estructura modular. Los elementos mediáticos, ya sean imágenes, sonidos, formas o comportamientos, son representados como colecciones de muestras discretas (píxeles, polígonos, vóxeles, caracteres o *scripts*), unos elementos que se agrupan en objetos a mayor escala, pero que siguen manteniendo sus identidades por separado": Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2012. p. 76.

18. Charlie Hall, "China's Tencent just bought a piece of Paradox", *Polygon*, 27/5/2016.

19. Alberto Venegas Ramos, "Recuerdo y representación de la Shoah en el videojuego: Entre la construcción y la reconstrucción de la memoria", *Revista Universitaria de Historia Militar*, vol. 10, no. 20, 2021, pp. 252-280.

más su experiencia con un pasado ya abierto y puesto a su servicio por la empresa responsable.

La posibilidad de modificar los contenidos gracias a su automatización y variabilidad permite a los usuarios de *Hearts of Iron IV* incluir todo tipo de añadidos como, por ejemplo, llevar a cabo la Solución Final, imponer en los Estados Unidos un gobierno dominado por el Ku Klux Clan y cambiar la bandera actual por la confederada, permitir opciones de exterminio de diferentes etnias o incluir la posibilidad de escoger regímenes ultranacionalistas y racistas inspirados en eventos actuales[20]. Sin embargo, las modificaciones más populares son aquellas centradas en acontecimientos anacrónicos; como, por ejemplo: ¿qué ocurriría si Alemania hubiera alcanzado la victoria en la Primera Guerra Mundial?[21] ¿y si lo hubiera hecho en la Segunda?[22]; y en la inclusión de detalles que aportan una mayor verosimilitud histórica al conjunto. En definitiva, *Hearts of Iron IV* funciona como un juego de bloques en el que sus rasgos –automatización, variabilidad y modulación– permiten la inclusión de todos aquellos elementos que el jugador considere posibles, tal y como reza su descripción en la página web donde se aloja:

> Desde el corazón del campo de batalla hasta el centro de mando, deberás conducir a tu nación hasta la gloria combatiendo, negociando o invadiendo. Tú tienes el poder de alterar la balanza de la II Guerra Mundial. Es hora de demostrar que eres el mayor líder militar del mundo. ¿Vas a reproducir o a modificar el curso de la historia? ¿Vas a cambiar el destino del mundo haciéndote con la victoria a toda costa?[23].

Hearts of Iron IV permite al jugador relacionarse de la manera que él prefiera con un momento tan traumático para la representación del mundo histórico europeo como son los años comprendidos entre 1936 y 1945. Una situación que dificulta la puesta en marcha de un recuerdo común sobre los hechos que acontecieron en ese momento de la historia. Esta posibilidad de modificación y esta incidencia en el "yo" es un aspecto crucial de la cultura visual digital, y en el videojuego alcanza

20. Luke Winkie, "The Struggle Over Gamers Who Use Mods To Create Racist Alternate Histories", *kotaku*, 6/6/2018.
21. "Kaiserreich", *Steam*, 24/9/2018.
22. Europe, T. N., "The New Order: Last Days of Europe - A New Millennium", *Steam*, 22/3/2022.
23. "Hearts of Iron IV", *Steam*, 6/6/2016.

su máxima expresión, ya sea desde un plano externo –conduciendo o incluyendo los hechos históricos de acuerdo con nuestros intereses y preferencias– o desde un plano interno –introduciéndonos, de forma virtual, en la representación del mundo histórico y convertirnos en sujetos activos del ayer interactuando con él.

En el título *Red Dead Redemption* 2 (Rockstar Games, 2019), ambientado en los estertores del siglo XIX estadounidense y el mito del Salvaje Oeste, diferentes jugadores han encontrado distintos elementos que han captado y difundido tanto dentro como fuera de la obra para forjar su relación propia con el pasado. Como citaba Manovich anteriormente, "la misma máquina se usa al mismo tiempo como sala de muestras y fábrica; es decir, que el mismo ordenador genera y muestra el medio".

En el espacio virtual de este videojuego el jugador puede encontrar distintos personajes asociados a determinados hechos históricos que aún tienen una fuerte presencia en el presente, por ejemplo, el movimiento sufragista o la existencia del supremacismo blanco. Los responsables del videojuego no fuerzan las respuestas a ninguno de estos grupos, simplemente los enseñan como en una sala de muestras, y es el jugador quien tiene que elaborar su sentido mediante las interacciones que lleva a cabo con ellos. En la web pueden encontrarse diferentes vídeos en los que distintos jugadores, representados en la pantalla gracias a la personalización de sus avatares, raptan a sufragistas, las golpean o incluso las utilizan para alimentar a animales. De la misma manera, otros grupos de usuarios encontraron a comunidades virtuales que pertenecían al Ku Klux Clan y los golpearon y asesinaron mientras capturaban su partida y más tarde la emitían en canales de vídeo en la red. Hechos, ambos, que deben interesar al historiador por su manifestación de lucha por el pasado y construcción de nuevos discursos acerca de la historia, los cuales, en los Estados Unidos actuales, se encuentran muy presentes[24].

Estas dos situaciones enseñan que es posible, dentro del mismo objeto restringido por el diseño de sus responsables, relacionarnos de dos maneras muy diferentes con el pasado de acuerdo con los deseos e interpretaciones del usuario con respecto a la historia. Un hecho que no se encuentra aislado en la industria, sino que es general y puede encontrarse en cualquier videojuego, ya que éstos, por su propia naturaleza

24. Alberto Venegas Ramos, "Recuerdo y representación de la Shoah en el videojuego: Entre la construcción y la reconstrucción de la memoria", *Revista Universitaria de Historia Militar*, vol. 10, no. 20, 2021, pp. 252-280.

interactiva, favorecen la captación y dotación de nuevos sentidos elaborados por los usuarios. Más aún en el primer ejemplo utilizado, en el que el usuario construye desde cero su propia representación del mundo histórico gracias a las herramientas de edición ofrecidas por los responsables de la obra.

Los objetos digitales gracias a su variabilidad y transformación, junto a las facilidades dadas por los estudios responsables para que los usuarios lleven a cabo dichas variaciones y transformaciones, permiten establecer lazos individuales con el pasado y difundir el trabajo resultante con el resto de los usuarios. Sirvan de ejemplo los casos citados en el párrafo anterior, empleados por grupos de extrema derecha para reforzar sus relatos y reforzar su identidad política; o incluso otros como la obra *Sonderkommando Revolt* (Doomjedi, 2009), modificación, realizada por un solo usuario, del videojuego *Wolfenstein 3D* (id Software, 1993). Esta obra individual despertó una fortísima polémica. El título representaba la revuelta de los *sonderkommando* en Auschwitz durante octubre de 1944 y proponía tomar el control de un insurrecto que eliminaba a las tropas nazis del campo con la mayor violencia posible en espacios recreados a través de las fotografías conservadas del lugar y que chocaba, memorísticamente, con el resto de discursos elaborados sobre la Shoah en el videojuego[25]. Este proceso, la individualización de la representación del mundo histórico, no se encuentra exclusivamente en el videojuego, sino que se extiende por el resto de las manifestaciones digitales presentes en la cultura genera por ordenador, como por ejemplo las redes sociales o los títulos *MMO,* espacios virtuales masivos donde los usuarios asumen cada uno un papel distinto e interaccionan entre ellos.

Civilization VI (2016) es otro gran ejemplo de variabilidad hiperindividualizada, pues se trata de un videojuego que promete al jugador un escenario similar, aunque más dilatado en el tiempo. En su página podemos leer la siguiente definición:

> *Civilization*, creado originalmente por Sid Meier, el legendario diseñador de videojuegos, es un juego de estrategia por turnos en el que tu objetivo es construir un imperio que resista el paso del tiempo. Conquista el mundo entero estableciendo y liderando tu propia civilización desde la Edad de Piedra hasta la Era de

25. Alberto Venegas Ramos, "Recuerdo y representación de la Shoah en el videojuego: Entre la construcción y la reconstrucción de la memoria", *Revista Universitaria de Historia Militar*, vol. 10, no. 20, 2021, pp. 252-280.

> la Información. Libra guerras, utiliza la diplomacia, fomenta el progreso de tu cultura y enfréntate cara a cara a los líderes más importantes de la historia para crear la civilización más grande jamás conocida[26].

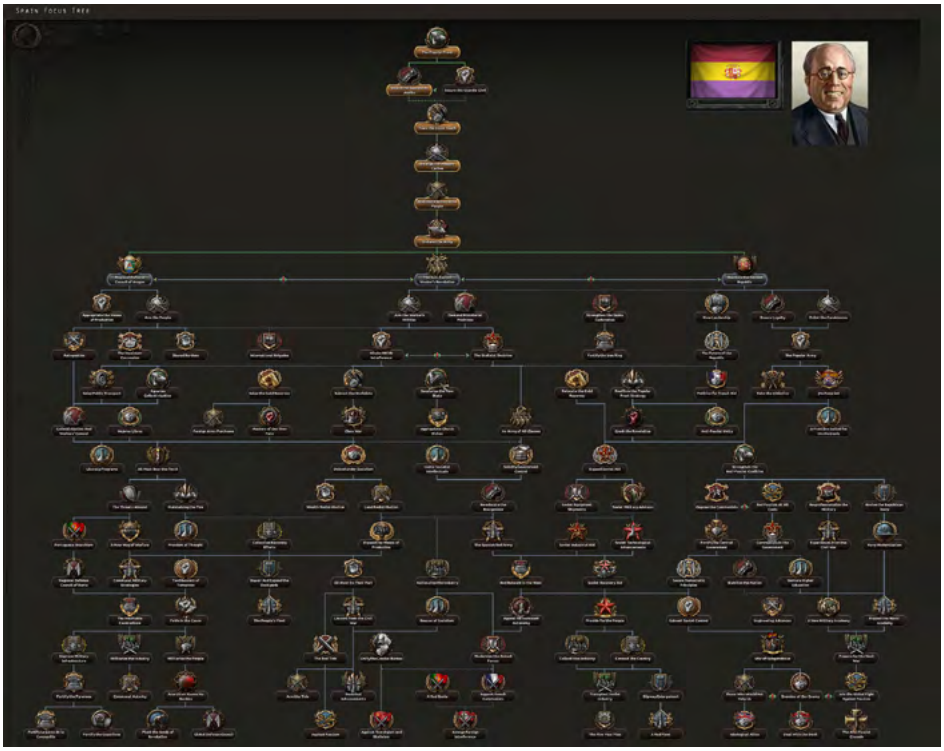
Al igual que *Hearts of Iron IV*, ya en su definición propone la inserción del jugador en la historia dotando a sus acciones y decisiones virtuales de la capacidad de modificar la representación del mundo histórico a medida. De hecho, la propia descripción hecha por sus diseñadores es clara al respecto.

Ambos títulos ofrecen al jugador un espacio virtual en el que se reconstruye el pasado y se inserta en él al jugador. En este sentido, las interacciones con dichos espacios se convierten en únicas y exclusivas debido a la variabilidad que ofrecen y la cantidad y variedad de respuestas a las decisiones y acciones del usuario bajo la forma de hipermedia, lo cual, de acuerdo con Manovich:

> ...es otra de las estructuras populares los nuevos medios, y conceptualmente está próxima a la interactividad de tipo arbóreo, porque muchas veces sus elementos se conectan en una estructura de ramas de árbol. En el hipermedia, los elementos multimedia que componen un documento están conectados por medio de hipervínculos de manera que son independientes de la estructura en vez de quedar definidos de un modo inamovible, como en los medios tradicionales[27].

En la representación del pasado mediático llevada a cabo por los nuevos medios cada uno de los usuarios, espectadores, lectores, jugadores, etc., interactúan con una versión diferente del objeto debido a la inclusión de elementos hipermedia dentro de unos límites impuestos por el diseñador. Son los casos que ejemplifican este apartado, en los cuales las decisiones se toman de acuerdo con estructuras hipermedias de carácter arbóreo, lo cual provoca que ningún camino sea igual al otro.

26. "Sid Meier's Civilization VI", *civilization.com*, 2016.
27. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 84.



Captura de pantalla del árbol de decisiones referente a la España republicana en el videojuego sueco *Hearts of Iron IV*.

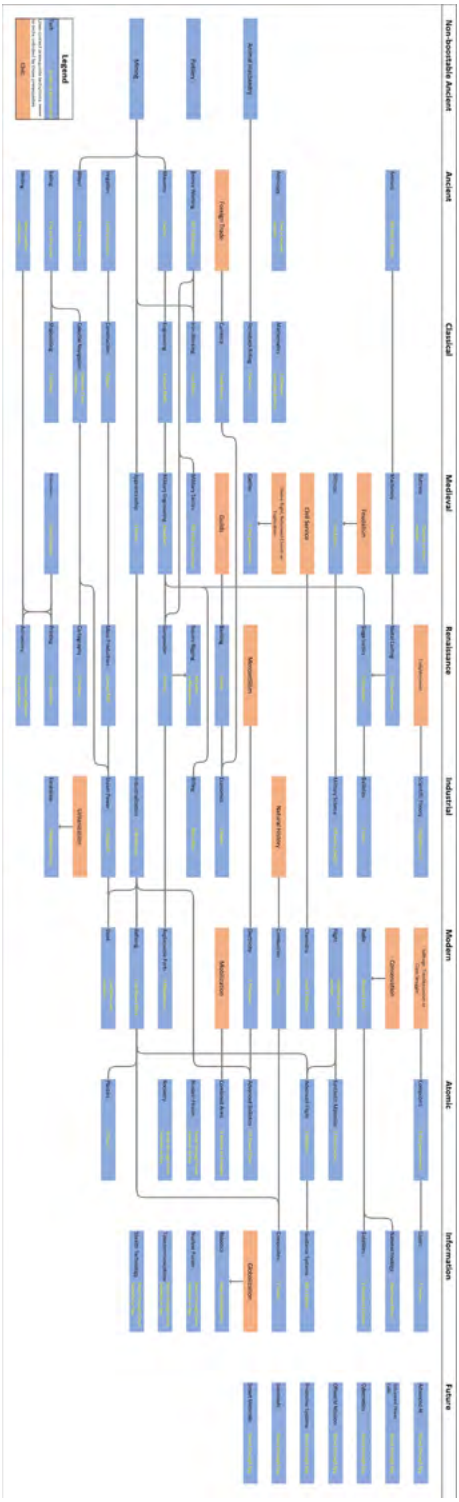


Gráfico elaborado por un usuario de *Civilization IV* donde se muestran todas las decisiones tecnológicas de la civilización mesopotámica del videojuego.

Babylon, "Tech tree for Babylon", *Reddit*, 8/5/2021.

En la segunda imagen podemos observar los diferentes caminos que puede tomar el jugador para personalizar, en el videojuego *Civilization VI*, a la civilización escogida, Babilonia. Esta estructura en forma de ramas es la que hace posible las interacciones únicas con la representación del mundo histórico hecha en el espacio virtual, fenómeno que alcanza su máxima potencia en los videojuegos de "alta estrategia" como los dos títulos escogidos. En estos casos un jugador debe guiar a una cultura o comunidad política desde la Prehistoria hasta la actualidad, generando, a través de las decisiones del usuario y las posibilidades del objeto digital, nuevos y grandes discursos históricos globales adaptados a sus preferencias.

Completar los huecos entre los distintos saltos entre las ramas del árbol hipermediátio y envolverlas en una capa que ofrezca contexto, matización y crítica hermenéutica no es tarea fácil, debe ser el creador de la obra quien imagine nuevas formas de llevarlo a cabo. El nuevo ecosistema digital en el que nos encontramos asentados ofrece un sinfín de posibilidades para hallar diferentes soluciones como, por ejemplo, la inclusión de hipertextos que favorezcan la inserción del contexto histórico del objeto. De acuerdo con la teórica Marie-Laure Ryan

> Este mecanismo [el hipertexto] favorece un acercamiento típicamente posmoderno a la escritura que está relacionado estrechamente con lo que Lévi-Strauss describió como "bricolaje". Según la descripción de Sherry Turkle[28], en este sistema de redacción el escritor no adopta un método que vaya "de arriba abajo", no empieza con una idea dada que luego va desglosando, sino que procede "de abajo arriba", ensamblando los fragmentos relativamente autónomos, el equivalente verbal de los *objets trouvés,* hasta que constituyen un artefacto cuya forma y significado o significados se reconstruye a través del proceso de enlaces[29].

El espectador y lector de una obra de historia harán entonces de enlace entre las diferentes imágenes, piezas individuales, que aparezcan en la obra favoreciendo aún más la variabilidad de su experiencia virtual con el pasado, ya que se les otorga un protagonismo que no tienen en las obras

28. Sherry Turkle, *La vida en la pantalla. La Construcción de la Identidad en la Era de Internet*, Barcelona, Paidós Ibérica,1997, p. 50-73.
29. Marie-Laure Ryan, *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidos, 2004, pp. 24.

de ficción histórica tradicionales. Este recurso fue defendido por las historiadoras Tessa Morris-Suzuki y Ann Rigney para las obras de historia. La primera de ellas, ya en 2005, defendió la idea del hipertexto para la elaboración de obras históricas, dado que "el hipertexto digital es un medio excelente para presentar una colección enlazada de declaraciones breves que expresen diversas perspectivas acerca del mismo hecho histórico"[30]. Morris-Suzuki hacía referencia aquí a una página web dedicada al barco *La Amistad*, goleta de velacho mercante española en la que se llevó a cabo una rebelión de esclavos en 1839, cuando la nave viajaba frente a las costas de Cuba. Este suceso sirvió de inspiración para la película dirigida por Steven Spielberg *Amistad* (1997). Morris-Suzuki defiende, frente al trabajo de Spielberg, el valor de la web alojada en el sitio Mystic Seaport dado que aquél expresa una única interpretación ficcional y narrativa de lo sucedido, mientras que la web permite al usuario descubrir, dirigiendo él mismo sus pasos, toda una serie de datos e información acerca de los esclavos presentes en el barco y su posterior trayectoria en los Estados Unidos. Sin embargo, advierte Morris-Suzuki, esta característica también contiene un problema, el hipertexto tiende a fragmentar más que a sintetizar la información, a variar la experiencia más que a homogeneizarla, y dificulta la elaboración de interpretaciones generales ya que esta tendencia a la fragmentación favorece la individualización de la experiencia del pasado. Al escoger el usuario uno de entre los muchos hipervínculos la trama resultante acaba por ser única, sumándose entonces a los problemas ya vistos en páginas anteriores. Es por ello por lo que, como ocurre en el videojuego, el diseñador debe tener especial cuidado de presentar la información suficiente en los diferentes estadios para que los usuarios compartan unas concepciones generales acerca del hecho. En definitiva, y de acuerdo con Manovich:

> El principio de variabilidad es útil porque nos permite conectar muchas características importantes de los nuevos medios que a primera vista pudieran parecer sin relación. En concreto, estructuras de los nuevos medios tan populares como la interactividad arbórea (o menú) y el hipermedia pueden verse como ejemplos particulares del principio de variabilidad. En el caso de la interactividad arbórea el usuario desempeña un papel activo al determinar el orden en que se accede a elementos que ya han sido creados; se trata del tipo más simple de interactividad. Pero

30. Tessa Morris-Suzuki, *The past within us: media, memory, history*, New York, Verso, 2005, p. 215.

> también los hay más complejos, en los que tanto los elementos como la estructura del objeto en su conjunto se pueden modificar o generar sobre la marcha, en respuesta a la interacción del usuario con el programa. Podemos referirnos a estas aplicaciones como *interactividad abierta,* para distinguirlos de la *interactividad cerrada,* que emplea elementos fijos y dispuestos en una estructura arbórea igualmente ya fijada. La interactividad abierta se puede llevar a la práctica con diversos enfoques, que van desde la programación informática procedimental y la programación por objetos, hasta la inteligencia artificial, pasando por la vida artificial y las redes neuronales[31].

En este apartado hemos observado aplicaciones de *interactividad abierta*, los videojuegos que contienen herramientas de edición y los motores de desarrollo automáticos, y aplicaciones de *interactividad cerrada*, videojuegos cuyas posibilidades están limitadas por los diseñadores que premian una línea de entre todas las posibles, o al menos tratan de conducir al jugador a través de esa línea. Ambos tipos de objetos permiten al usuario crear su propia interpretación del ayer en base a sus intereses y preferencias en el presente. Aunque es posible guiar al usuario por un camino concreto a través del diseño de la obra, esto no impide que surjan otros muchos como consecuencia de la libertad dirigida de la que disponen los usuarios dentro de una obra interactiva[32]. Sin embargo, es la interactividad abierta la que favorece una mayor hiperindividualización de las representaciones del mundo histórico, como ocurre en las redes sociales.

Este fenómeno ilustra una nueva lectura de la historia que va perdiendo progresivamente su carácter social y asumiendo un nuevo carácter individual. Una situación ligada al avance de una nueva lógica tanto del tiempo como de la producción mediática que refuerza y consolida esa nueva percepción del tiempo. Como explica Manovich:

> El principio de variabilidad ilustra cómo, a lo largo de la historia, los cambios en las tecnologías mediáticas están relacionados con el cambio social. Si la lógica de los viejos medios se correspondía con la de la sociedad industrial de masas, la lógica de los

31. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 86-87.
32. Víctor Navarro Remesal, *Libertad dirigida: una gramática del análisis y diseño de videojuegos*, Santander, Shangrila, 2016.

> nuevos medios encaja con la lógica de la sociedad postindustrial, que valora la individualidad por encima del conformismo. En la sociedad industrial de masas, se suponía que todo el mundo debía disfrutar de los mismos bienes; así como compartir también las mismas creencias. Y ésa era también la lógica de la tecnología de los medios. Los objetos mediáticos se ensamblaban en fábricas mediáticas como un estudio de Hollywood. A partir de un original se producían millones de copias idénticas que eran distribuidas a todos los ciudadanos. Los medios de teledifusión, el cine y la imprenta seguían toda esa misma lógica[33].

En las representaciones del mundo histórico, y gracias a esos objetos mediáticos construidos de forma homogénea, los ciudadanos de cualquier país podían compartir toda una serie de referentes comunes que permitían una visión semejante de la historia. En la actualidad, la variabilidad de estos medios ha roto esta percepción y ha plasmado en la pantalla infinitas representaciones para que sea el usuario quien elija una. Esta situación acaba con el componente social de éste y entorpece posibles proyectos políticos cuya base se estructure en torno a una misma interpretación del ayer.

La incrustación del yo en el pasado virtual

La variabilidad se manifiesta en el medio del videojuego de diferentes maneras, como comentábamos al comienzo, todas las cuales potencian la experiencia hiperindividualizada de las representaciones del mundo histórico en los medios interactivo. Así ocurre, por ejemplo, con su capacidad de inmersión, la cual permite al usuario entrar de una forma virtual en el pasado mediático elaborado para su disfrute. De ese modo, gracias a la variabilidad de las imágenes interactivas y contenidos hipermedia que contienen, se le permite recorrer un camino cada vez diferente y variar su paso por la historia diluyéndose la experiencia común de éste.

De acuerdo con Murray el rasgo figurativo del videojuego es su capacidad de respuesta a las decisiones del usuario. En la mayoría de los videojuegos de historia su potencial figurativo se consigue a través de la integración de personajes no controlados por el usuario. Esta decisión obliga al diseñador a implementar una determinada inteligencia artificial

33. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 88.

que les permite interactuar con el jugador de la manera más coherente posible. A medida que el medio ha evolucionado la inteligencia artificial se ha vuelto cada vez más compleja. Esta situación, en el plano que nos ocupa, el de la representación virtual del pasado, implica toda una serie de acciones como por ejemplo diseñar comportamientos sociales y prever las reacciones del jugador ante escenarios históricos.

Ambos escenarios, el diseño de comportamientos y los intentos por prever las acciones del jugador, tienen como consecuencia y materialización más recurrentes la creación de situaciones ya conocidas por el jugador, la remediación. De acuerdo con Janet Murray ambos fenómenos forman parte de la esencia del ordenador como creador de historias:

> El entusiasmo con el que la gente se involucra en el diálogo con Eliza muestra también la segunda propiedad fundamental de los ordenadores: su organización participativa. La sucesión de procedimientos nos resulta atractiva no porque el ordenador se comporte de acuerdo con un código de reglas, sino porque nosotros podemos provocar ciertos comportamientos. El ordenador responde a nuestras acciones. Igual que la propiedad figurativa fundamental de la cámara de cine y el proyector es la capacidad de mostrar una acción que se alarga en el tiempo a través de la fotografía, la propiedad figurativa fundamental del ordenador es la codificación de comportamientos de respuesta. Esto es lo que queremos decir cuando decimos que los ordenadores son "interactivos". Nos referimos a que crean un entorno que se rige por procedimientos sucesivos y que es participativo[34].

Las representaciones del mundo histórico que se elaboran en los medios por ordenador se crean como un escenario en el que el jugador debe ocupar un papel e interactuar con su entorno virtual a través de, en el caso del videojuego, mecánicas y patrones de diseño (el sistema central del videojuego) dentro de unos límites que pueden ser modificados (*mods* o apropiación y transformación del código). Lo que hace "figurativo" a estas representaciones del mundo histórico son las respuestas que ofrecen los elementos con los que interactúa el jugador, la capacidad de hacer sentir al jugador que forma parte de él. Las situaciones percibidas como las más reales o cercanas a la realidad serán siempre aquellas que resulten coherentes y familiares, y esta familiaridad tan solo puede alcanzarse a

34. Janet H. Murray, *Hamlet en la holocubierta*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 86.

través de la repetición de esas mismas escenas en diferentes obras. Ello es así porque de ese modo logran crear un pasado mediático conocido para el jugador, esperando respuestas ya conocidas a determinadas acciones ya familiares. Por ejemplo, en un videojuego de disparos en primera persona el jugador esperará que su antagonista muera al recibir un disparo sin mostrar signos de dolor. Sin embargo, esta situación de acción –una respuesta que resultará familiar al jugador porque ha logrado consolidarse como un lugar común del género– condicionará por completo la reconstrucción del mundo histórico llevada a cabo en la obra. Ello obedece a que el diseñador deberá construir la acción de tal manera que el usuario nunca establezca lazos de empatía con el personaje abatido a través de mecanismos asociados a la deshumanización. En ese sentido, la familiaridad con las respuestas es clave, tanto en lo que se refiere a las decisiones tomadas por los responsables del objeto en relación con la inteligencia artificial como a las interacciones del usuario con los personajes no protagonistas que pueblan los espacios virtuales. De acuerdo de nuevo con Murray:

> El entorno fantástico le da al usuario un papel familiar y hace posible que los programadores anticipen las reacciones del jugador. Al utilizar estas convenciones literarias y lúdicas para limitar las acciones del jugador a un conjunto restringido de órdenes dramáticamente apropiadas, los diseñadores pudieron concentrar sus poderes imaginativos en hacer que el mundo virtual respondiese adecuadamente a cualquier combinación de estas órdenes[35].

Sin embargo, existe otro modo de hacer sentir al jugador que forma parte de éste, y es representarse en él. Esta situación es habitual en los videojuegos de historia. La empresa responsable de *Red Dead Redemption* 2 (2018), por ejemplo, creó una red social similar a Instagram para animar a sus jugadores a compartir sus capturas de pantalla, indicadoras de su progreso en el mundo virtual. Los responsables del reciente título *Ghost of Tsushima* (2020) han centrado gran parte de sus esfuerzos en la construcción de un "modo foto" capaz de tomar imágenes espectaculares de su reconstrucción del Japón del siglo XIII. Una decisión que ha tenido consecuencias en la recepción de la obra por parte de los usuarios, quienes han comenzado a compartir en redes sociales sus propias fotografías tomadas dentro del juego. Los estudios de videojuegos de historia, especialmente

35. Janet H. Murray, *Hamlet en la holocubierta*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 91.

aquellos cuyas obras podríamos clasificar de pasado mediático, impulsan e incentivan la difusión de sus imágenes espectaculares mediante la captura y posterior distribución de éstas a través de las redes sociales con las fotografías virtuales realizadas por los jugadores. Esta situación, cada vez más relevante, impone un nuevo condicionante al estudio de desarrollo: la necesidad de representar escenas merecedoras de ser captadas y compartidas. Este éxito no hubiera sido posible sin la creencia generalizada en que dentro de "nuestra presencia online", según Martín Prada,

> ...tenemos que ser, en cada momento, capaces de demostrarnos poseedores de una vida "propia". Y, aunque pueda parecer paradójico, da la impresión de que en la red la vida sólo se hace "propia" cuando ha quedado compartida, como si nada, en realidad, valiera la pena si no se comparte como imagen, si no asume esa dimensión distribuida y circulatoria que la hace objeto de expectación colectiva[36].

El pasado mediático hiperindividualizado, el que ofrece a cada uno el objeto digital del que disfruta, se crea cuando el usuario lo comparte en redes sociales o plataformas de vídeo en directo. La interpretación personal de nuestro recorrido por un tiempo y un espacio determinados no queda en nuestro interior, sino que lo damos a conocer a través de diferentes espacios compartidos con otros usuarios. De esta forma, podemos encontrar en internet una miríada de interpretaciones variadas captadas en diferentes obras y jerarquizadas de acuerdo con su impacto en los distintos ecosistemas virtuales. Se establece, en torno a estos servicios, una economía y una interpretación del pasado basadas en las imágenes. De acuerdo con Brea, el valor de una imagen responde a su popularidad y su presencia continuada en el mayor número de pantallas posibles[37].

Las imágenes obtenidas y compartidas en *Ghost of Tsushima*, *Red Dead Redemption* 2, *Assassin's Creed: Oddisey*, etc., tanto en los servicios internos de las empresas responsables como en las redes sociales del usuario, tienen la finalidad de "pertenecer a los múltiples", formar parte de una comunidad. Sin embargo, desde hace años conocemos la existencia del conocido como "filtro burbuja", el estado de aislamiento intelectual provocado por el algoritmo de determinadas redes sociales que muestra al usuario exclusivamente opiniones similares a las expresadas por él

36. Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Madrid, Akal, 2018, p. 72.
37. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010, p. 104.

mismo, potenciando la polarización de sus usuarios. De esta forma, estas redes sociales consolidan perspectivas, puntos de vista y discursos acerca del pasado en grupos concretos gracias al impacto que producen en ellos determinadas imágenes. Según el crítico de los medios y redes Geert Lovink

> La alfabetización mediática se ha asemejado a una desconfianza de los medios de comunicación y ya no a la crítica basada en hechos. En lugar de considerar la evidencia de los expertos, ha llegado a ser suficiente para exponer la propia experiencia. La indignación ha triunfado, se ha atrofiado el debate razonable. El resultado es una cultura altamente polarizada que favorece el tribalismo y la autosegregación[38].

Esta desconfianza también se ha extendido al oficio del historiador, el cual ya no resulta necesario para tratar cualquier tema relacionado con el pasado. Basta aludir a la representación del mundo histórico, a la propia experiencia y su recuerdo, para marcar cualquier sentencia como evidencia, la cual alcanzará su máxima eficiencia si consigue llamar la atención. Tanto estas imágenes como los mensajes compartidos y emitidos a través de la esfera digital necesitan destacar entre los usuarios para mantener su valor. Es precisamente con la intención de conseguirlos por lo que sus responsables acentúan los aspectos espectaculares y más obvios de su configuración icónica a la vez que permiten la personalización de los avatares y acentúan la introducción de efectos espectaculares que consigan llamar la atención dentro de la comunidad y destacar en su interior. La relación del jugador con la representación del mundo histórico se personaliza a su gusto. El videojuego, y el pasado mediático elaborado, se convierten en un medio de expresión para el usuario, de acuerdo con Eric Sadin:

> Todos, hoy en día, disponemos de medios que nos permiten creer que podemos compensar nuestras fallas, nuestras infelicidades, nuestros fracasos, no solo aprovechando sin medida alguna los sistemas que se propone plegar lo real a nuestros deseos, sino

38. Geert Lovink, *Tristes por diseño: Las redes sociales como ideología*, Bilbao, Consonni, 2020, p. 41.

> también, y más todavía, por medio de la práctica desenfrenada de la nueva pasión contemporánea: *la expresividad*[39].

El ejercicio de la expresividad en cuanto al uso del videojuego de historia alcanza sus cotas más elevadas en los retratos de los avatares digitales. Epítomes del deseo de destacar entre la multitud de los jugadores-fotógrafos. Estos autorretratos digitales, o "selfies virtuales", abren nuevas perspectivas sobre la identificación del jugador con la representación del mundo histórico. El "selfie", de acuerdo a Fontcuberta, "introduce un cambio más sustancial, ya que trastoca el manido noema de la fotografía: 'esto ha sido', por un 'yo-estaba-allí'. El selfie tiene más que ver con el estado que con la esencia. Desplaza la certificación de un hecho por la certificación de nuestra presencia en ese hecho, por nuestra condición de testigos"[40].

El "selfie", o autorretrato virtual, permite al usuario insertarse dentro del videojuego y capturar al personaje protagonista como si de él se tratara. Ya no es una captura de pantalla que indica esto fue así, sino que ahora cambia y se sustituye por un "yo-estaba-allí". Una diferenciación clave en lo que a representación del del mundo histórico se refiere. Esta necesidad de participación directa dentro de la imagen del videojuego es una de las características planteadas por José Luis Brea para la imagen electrónica y la economía de la imagen. De acuerdo con el teórico de la cultura visual, esta "economía de la imagen genera riqueza en proporción a su capacidad de inducir y formalizar –por la fuerza mediadora de los imaginarios de identificación– modelos de reconocimiento, formaciones de autorrepresentación en las que proyectar y reconocer el construirse de una vida propia"[41]. Y esto, ofrecer modelos de reconocimiento y autorrepresentación para tratar de construir una vida propia dentro del juego y del pasado, es lo que proponen títulos como *Red Dead Redemption* 2 (2018), el cual permite modificar la perspectiva y la postura del protagonista-avatar para personalizar el "selfie" y adaptarlo a los gustos y preferencias personales, potenciando aún más la identificación individual del jugador con su avatar.

Esta imagen fue tomada por el usuario de la red social Reddit "Radgeta" y la publicó en esta red social bajo el título "This couple froze when I asked

39. Éric Sadin, *La era del individuo tirano*, Buenos Aires, Caja Negra, 2022, p. 29.
40. Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 87.
41. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010, p. 104.

for a selfie". Tanto en la postura del personaje protagonista, posando, mirando a cámara, con un atuendo personalizado por el usuario, como en el título se establece una relación directa con lo representado, el pasado mediático. En los comentarios que siguen a esta imagen la relación directa con la historia se hace aún más intensa ya que unos usuarios preguntan a otras cuestiones como, por ejemplo, en qué lugar del mapa se encontraba la pareja, como logró encontrarlos, etc., reforzando la idea de interacción directa, personal e individualizada con el pasado mediático.

"Selfie" virtual tomado en el videojuego *Red Dead Redemption 2* donde el personaje, controlado y personalizado por el usuario posa al lado de dos cadáveres congelados.

Red Dead Redemption 2 incluyó dentro de su "modo foto" el autorretrato virtual. Esta inclusión permitía al jugador hacer posar a su avatar para tomar(se/le) una fotografía. Si, como argumentaba Fontcuberta, el "selfie" permite pasar del "esto ha sido", por el "yo-estaba-allí", el "selfie" virtual en un videojuego de historia permite al jugador entrar a formar parte de la historia, capturarla y compartirla entre sus seguidores. Esta característica es de inusitada relevancia dado que uno de los rasgos esenciales del pasado es que éste ya no existe, vive en un continuo irse. Sin embargo, en el videojuego de historia es posible retratarse con cierta individualidad, gracias a las funciones modulares, variables y automáticas de personalización del avatar, en un momento determinado del ayer. Podemos representarnos dentro

del pasado y acentuar la sensación del individuo contemporáneo como centro y motor de la historia.

El videojuego de Rockstar no es el único que posibilita este escenario, otros como por ejemplo *Assassin's Creed: Oddissey* (2018) también ofrecen una sensación similar. Este título de la empresa francesa Ubisoft permite al usuario recorrer la Antigua Grecia del siglo V a.C., y fotografiarse en ella abriendo la posibilidad a manifestaciones como la del usuario de Reddit "Lynxerax":

> Cuando me di cuenta de que Sócrates estaba en el juego, me quedé asombrado. Y lo amé desde la primera conversación (no estoy mucho más lejos que eso en la historia). Es un equilibrio perfecto entre caótico, reflexivo y molesto. No lo sé, me estoy volviendo loco porque amo la filosofía. A veces tiene tan poco sentido que en realidad suena inteligente, y habla para salir de todo, incluso cuando se contradice a sí mismo. Me encanta. Puede que sea un poco molesto, pero no me importa[42].

El usuario, en la descripción que realiza de su interacción virtual con el personaje recreado de Sócrates en el videojuego, habla de dicho encuentro en términos de realidad. La conversación generada continua entre el resto de los usuarios, quienes cuestionan y conversan acerca de la autenticidad de lo mostrado sin llegar a cuestionar nunca aspectos como las fuentes empleadas por el estudio, las formas en las que el personaje toma lugar y las características de la obra. Una situación que se repite con otras figuras que aparecen en el videojuego, como Herodoto o Leónidas I. La conversación siempre gira en torno a "yo estuve allí y lo vi" y ahora voy a describir el suceso.

Esta capacidad única del videojuego deja la puerta abierta a nuevas potencialidades y permite personalizar nuestra relación con el ayer a través de la toma de imágenes cuasi únicas. Esta práctica sitúa al usuario dentro del juego y la imagen con la intención de compartirla con sus conocidos o seguidores. "Ese darnos permanentemente a ver", comenta Martín Prada:

> ...ese acontecer en la mirada del otro tiene, sin embargo, mucho de necesidad infantil, como cuando el niño, ante cualquier cosa

42. Lynxerax, "Oh my Socrates. (He is exactly like what I'd imagine him being like)", *Reddit*, 6/19/2023.

> que ha dibujado o construido, solicita el inmediato reconocimiento de los padres con un "¡mira lo que he hecho!". Algo que unos pocos sabrán convertir en un lucrativo negocio, si bien para la mayoría quedará en una mera aspiración: poder ganarse la vida mostrándola en la red es un sueño (frustrado cada día) de la mayor parte de los *followers* de las envidiadas *celebrities* de las redes sociales[43].

Una opinión compartida por Joan Fontcuberta, quien añade que "en los selfies más comunes, la voluntad lúdica y autoexploratoria prevalece sobre la memoria. Tomarse fotos y mostrarlas en las redes sociales forma parte de los juegos de seducción y de los rituales de comunicación"[44]. De hecho, son cientos de miles los jóvenes que graban y emiten continuamente sus partidas por diferentes plataformas como YouTube o Twitch con la intención de convertirse en el "youtuber" o el "streamer" de moda. Otra de las características señaladas por Sadin para ilustrar su idea de "tiranía del individuo". De acuerdo con el filósofo:

> En 2005, se crea el sitio para alojar vídeos YouTube, que elige cómo eslogan "Broadcast Yourself" [Transmite tú mismo / Transmítete a ti mismo]. Esta fórmula tenía que ser entendida en un doble sentido, ya que invitaba a los usuarios a devenir su propio programador a la vez que les ofrecía visibilizarse a sí mismos[45].

Desde entonces no han cesado de aumentar los canales de usuarios que programan sus propias experiencias históricas virtuales hiperindividualizadas. De hecho, existen decenas de guías en internet para mejorar "ese darnos permanentemente a ver" y potenciar la forma en la que "acontecemos en la mirada del otro" con el objetivo de alcanzar una posición privilegiada dentro del sistema ya establecido de celebridades creado por la nueva cultura del ver y compartir el videojuego. En estos casos el pasado sirve como decorado, pero en no pocas emisiones

43. Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Madrid, Akal, 2018, p. 75.
44. Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 50.
45. Éric Sadin, *La era del individuo tirano*, Buenos Aires, Caja Negra, 2022, p. 108.

de partidas se establecen en torno a estas imágenes discursos e interpretaciones del pasado histórico.

Los "selfies" virtuales no se suelen tomar con una intención conmemorativa, "sino para la mostración y vivencia en común de un presente continuo", de acuerdo con Martín Prada, para quien "la voluntad de representación a través de la imagen ha ido cediendo, poco a poco, ante la voluntad de presencia. Podríamos decir que ya no se comparten tanto representaciones sino estados, convirtiendo una situación o emoción individual (representada fotográficamente) en medio de una relación social"[46]. Las imágenes tomadas dentro de los videojuegos de historia y compartidas en las redes sociales forman parte de ese presente continuo en el que el pasado mediático ha convertido la historia.

Conclusión. Problemas derivados de la hiperindividualización de la representación del mundo histórico

La historia cambiante en base a las preferencias y decisiones del usuario es una realidad en nuevos medios como el videojuego. La capacidad de expresión que las redes y plataformas sociales ofrecen a la experiencia histórica hiperindividualizada permite alcanzar audiencias quizás nunca contempladas. Esta situación, la posibilidad de crear relaciones individualizadas con el pasado y proyectarlas a la sociedad, ya existía con anterioridad, sin embargo, en la actualidad existe una diferencia de grado e intensidad muy importante, tal y como mencionamos al comienzo del artículo refiriéndonos a las cifras de venta y consumo de videojuegos y también al poder de la comunicación en nuestra contemporaneidad, como estudió con acierto Manuel Castells en su obra *Comunicación y poder*[47]. De acuerdo con el historiador del arte Mitchell, este problema de la representación siempre ha estado con nosotros, sin embargo, ahora la presión que ejerce la pantalla es incomparable a la que ejercía en el pasado[48].

La intensidad de la pantalla y la jerarquía que establecen las redes nos deben hacer reflexionar sobre la reducción, más aún, de la posibilidad de un pensar histórico común, de la liquidación de referentes históricos compartidos y de la elaboración de una miríada de historias que justifiquen una multitud de presentes. No deseamos manifestar que pondrían en

46. Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Madrid, Akal, 2018, p. 104.
47. Manuel Castells, *Comunicación y poder*, Barcelona, Alianza, 2009.
48. William John Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.

peligro de desaparición las referencias históricas compartidas, tampoco que estas expresiones individualizadas puedan ser consideradas manifestaciones del pasado histórico elaboradas por los historiadores, pero por la cuestión ya citada recurrentemente a lo largo del artículo, la intensidad y sobrerrepresentación de discursos individualizados del pasado, pueden apoyar o cuestionar experiencias y discursos del pasado ampliamente aceptadas. No podemos olvidar la relevancia del nacionalismo digital en la actualidad y la capacidad de determinados países para elaborar nuevos relatos del pasado a través de los medios electrónicos[49] y cómo éstos juegan un papel determinante en la plasmación material de la política internacional y la geopolítica[50]. Además, al estar estos nuevos pasados individualizados basados en obras mediáticas, debemos tener en cuenta quiénes elaboran el objeto base y quiénes permiten la distribución del resultado, lo cual merecería un análisis ulterior. Srniceck, en su obra acerca del poder de las plataformas sociales, ya advertía del proceso de monopolización de la información que poseen estas empresas, las cuales, como dueñas de las editoras, pueden decidir qué censurar y qué no[51]. De hecho, tampoco podemos olvidar, como nos advertía Manovich, que el software sobre el que están construidas también comporta una ideología y una visión del mundo[52].

Toda una serie de problemas y cuestiones que el historiador del presente deberá comprender y utilizar a su favor para estudiar e investigar este fenómeno que no ha parado de crecer desde el inicio del siglo XXI y que amenaza con romper cualquier comprensión o recuerdo compartidos del pasado.

49. Florian Schneider, *China Digital's Nationalism*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
50. Matthew Newton, "Russia Media Profile: Digital Patriotism and a Nationalist Agenda", *The Henry M. Jackson School of International Studies*, 6/9/2017.
51. Nick Srnicek, *Capitalismo de plataformas*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018.
52. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 60.

Referencias bibliográficas

Babylon, "Tech tree for Babylon", *Reddit*, 8/5/2021 (recuperado el 8/5/2022).

Jean Baudrillard, *Pantalla tota*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Ian Bogost, *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*, Cambridge, The MIT Press, 2007.

José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010.

Manuel Castells, *Comunicación y poder*, Barcelona, Alianza, 2009.

DEV, *Libro blanco del desarrollo español de videojuegos*, Madrid, DEV - Asociación Española de Empresas Productoras y Desarrolladoras de Videojuegos y Software de Entretenimiento, 2022.

Europe, T. N., "The New Order: Last Days of Europe – A New Millennium", *Steam*, 22/3/2022 (recuperado el 8/5/2022).

Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

Jeff Grubb, "Morgan Stanley raises Battlefield 1 sales estimate to 15 million", *VentureBeat*, 23/1/2017 (recuperado el 8/5/2022).

Charlie Hall, "China's Tencent just bought a piece of Paradox", *Polygon*, 27/5/2016 (recuperado el 8/5/2022).

"Hearts of Iron IV", *Steam*, 6/6/2016 (recuperado el 8/5/2022).

Inez Hedges, *World Cinema and Cultural Memory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

Eric Hobsbawm, *Sobre la historia*, Madrid, Crítica, 2005.

Kristine Jorgensen, "'I'm Overburdened!' An empirical study of the player, the avatar, and the gameworld", *Proceedings from DiGRA*, vol. 5, 2009.

"Kaiserreich", *Steam*, 24/9/2018 (recuperado el 8/5/2022).

Lynxerax, "Oh my Socrates. (He is exactly like what I'd imagine him being like)", *Reddit*, 6/19/2023 (recuperado el 8/5/2022).

Gilles Lipovetsky, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1990.

Geert Lovink, *Tristes por diseño: Las redes sociales como ideología*, Bilbao, Consonni, 2020.

Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2012.

Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Madrid, Akal, 2018.

William John Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.

Tessa Morris-Suzuki, *The past within us:media,memory, history*, New York, Verso, 2005.

Janet H. Murray, *Hamlet en la holocubierta*, Barcelona, Paidós, 1999.

Víctor Navarro Remesal, *Libertad dirigida: una gramática del análisis y diseño de videojuegos*, Santander, Shangrila, 2016.

Matthew Newton, "Russia Media Profile: Digital Patriotism and a Nationalist Agenda", *The Henry M. Jackson School of International Studies*, 6/9/2017 (recuperado el 8/5/2022).

Marie-Laure Ryan, *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidos, 2004.

Éric Sadin, *La era del individuo tirano*, Buenos Aires, Caja Negra, 2022.

Florian Schneider, *China Digital's Nationalism*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

"Sid Meier's Civilization VI", *civilization.com*, 2016 (recuperado el 6/10/2023).

Nick Srnicek, *Capitalismo de plataformas*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018.

Marita Surken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Enzo Traverso, *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011.

Sherry Turkle, *La vida en la pantalla. La Construcción de la Identidad en la Era de Internet*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997.

Alberto Venegas Ramos, "Memetic images and the use and representation of the past: The US war of independence and Donald Trump's presidency", *Hispania Nova*, vol. 20, 2022, pp. 635-659.

Alberto Venegas Ramos, "Recuerdo y representación de la Shoah en el videojuego: Entre la construcción y la reconstrucción de la memoria", *Revista Universitaria de Historia Militar*, vol. 10, no. 20, 2021, pp. 252-280.

Annette Wieviorka, *The Era of the Witness*, Cornell, Cornell University Press, 2006.

Luke Winkie, "The Struggle Over Gamers Who Use Mods To Create Racist Alternate Histories", *kotaku*, 6/6/2018 (recuperado el 8/5/2022).

Traces et mémoires en devenir d'une pandémie (Italie et France)

Azul Argentino en España.

Oiluj Samall Zeid, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Frédéric Clavert

Professeur assistant en histoire européenne contemporaine
Université du Luxembourg – Centre for Contemporary and Digital History (C²DH)
frederic.clavert@uni.lu

Deborah Paci

Professoressa Associata in Storia Contemporanea
Università di Modena e Reggio Emilia – Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali
deborah.paci4@unibo.it

Résumé

Texte de prospective, cet article tente d'émettre des hypothèses sur une mémoire collective en devenir, celle des confinements français et italien du printemps 2020. En s'insérant dans le cadre des *digital memory studies*, les auteurs utilisent deux corpus comparables, l'un italophone et l'autre francophone, constitués de tweets contenant #coronavirus. Au travers d'une lecture distante des deux corpus, ils analysent les grands thèmes qui les traversent, afin de comparer les résultats obtenus et en comprendre les différences. Les auteurs tentent ainsi de les relier aux différences entre les confinements des deux pays. Enfin, l'article interroge sur ce que ces différences présagent des mémoires collectives des confinements.

Mots-clés : Covid-19, Digital memory studies, Espace numérique, France, Italie, Mémoire collective, Pandémie, Réseaux sociaux, Twitter

Est-il possible d'explorer des mémoires collectives des confinements provoqués par le Covid-19 ?

Le 30 janvier 2020, l'Organisation mondiale de la santé (OMS) déclare l'état d'urgence de santé publique de portée internationale : le Covid-19, un nouveau type de coronavirus dont les premiers cas documentés sont apparus en Chine en décembre 2019 dans la région de Wuhan, se propage dans le monde entier. Le 11 mars 2020, l'OMS évoque une pandémie et appelle les États à prendre des mesures préventives, y compris des restrictions de déplacement nationales et internationales. Dès le 23 janvier, la Chine avait confiné la région de Wuhan.

En Europe, l'Italie est gravement touchée. Sa politique sanitaire se structure alors autour de mesures prises par décrets du président du Conseil des ministres (DPCm). Le 23 février, des mesures d'urgence pour contenir la contagion sont prises dans les communes des régions de la Lombardie et de Venise, renforcées deux jours plus tard par des décrets sur les manifestations sportives, les activités scolaires et de l'enseignement supérieur, la prévention sanitaire dans les instituts pénitentiaires, la réglementation des modalités d'accès aux examens de conduite, l'organisation d'activités culturelles et touristiques. Le 1er mars, plusieurs communes de Lombardie et Vénétie sont décrétées « zones rouges ». Les mesures de prévention sont élargies à d'autres provinces du Nord et une première série de fermetures, de restrictions et de « distanciation sociale » sont prévues, touchant les lieux de culte, les centres commerciaux, les bars et restaurants, les compétitions sportives. Le décret suspend également les congés du personnel sanitaire. Le 4 mars, les écoles sont fermées jusqu'au 15 mars dans toute l'Italie ; le travail à distance est encouragé, les moyens de transport sont aseptisés, une distance d'un mètre est imposée et une série de règles de prophylaxie sont recommandées. Cinémas, théâtres et terrains de sport sont fermés, conférences, réunions et événements sociaux sont suspendus. Les personnes qui ont contracté le virus doivent rester en isolement pendant quatorze jours. Les 8 et 9 mars, un confinement global est décrété : toute manifestation en lieu public est interdite, les

compétitions sportives sont interrompues. Les déplacements sont restreints et doivent être justifiés par une autocertification.

Le 1er avril, l'état d'urgence épidémiologique est prolongé jusqu'au 13 avril, mais Giuseppe Conte, alors président du Conseil des ministres, parle de la nécessité de « vivre avec le virus », ouvrant ainsi la « phase 2 » de la gestion sanitaire de l'épidémie en Italie. Certains magasins rouvrent progressivement. Le 26 avril, un nouveau DPCm définit les mesures qui permettront de « vivre avec le virus » : l'importance de la distanciation sociale est réaffirmée, l'accès aux parcs et jardins est restauré, les cérémonies funéraires sont autorisées, avec une limite maximale de 15 personnes, la pratique individuelle des sports devient à nouveau possible. Les restrictions de déplacement sont assouplies, mais les déplacements d'une région à l'autre restent interdits. Les chantiers de construction rouvrent. Le gouvernement commence à travailler sur la définition des modalités, en présence, des examens de fin d'études. Le 16 mai, le confinement est presque totalement levé. À partir du 3 juin, les voyages dans l'Union européenne reprennent. Le 11 juin, « la phase 3 » commence : les restrictions sont encore assouplies et des mesures sont prises pour reprendre les activités sociales et économiques. Le 7 août Giuseppe Conte prolonge certaines mesures pour contrer et contenir la propagation du virus Covid-19 jusqu'au 7 septembre 2020.

Si l'Italie a vécu au rythme des décrets du président du Conseil des ministres, les Français ont suivi les mesures prises en Conseil de défense et annoncées, notamment, par le président de la République, Emmanuel Macron. La France développe sa politique sanitaire avec un décalage de quelques jours avec l'Italie. Alors même qu'un rassemblement évangélique dans le Sud de l'Alsace contribue à un essor de la pandémie en France à la fin du mois de février, en parallèle à d'autres foyers de développement de l'épidémie, Emmanuel Macron et son épouse se rendent au théâtre, le 6 mars, car « la vie continue ». Ce même jour, le préfet du Haut-Rhin (Alsace) introduit des mesures y restreignant les rassemblements. À partir du 9 mars, sont décrétées des dispositions sur l'ensemble du territoire pour limiter les rassemblements de plus de 1 000 personnes. Le lendemain, un Conseil scientifique spécifique est créé pour accompagner les décisions du pouvoir exécutif. Le 12 mars, lors d'une intervention radiodiffusée, Emmanuel Macron annonce une série de décisions : crèches, collèges et universités sont fermées, des dispositions économiques spécifiques (chômage, cotisations sociales) sont décrétées. La *Une* du Monde du 13 mars montre le point de vue changeant de la France sur l'Italie : « Covid-19 : vue d'Italie, l'insoutenable légèreté de la France ». Cette insoutenable légèreté se termine le 16

mars : suivant l'avis du Conseil scientifique, Emmanuel Macron annonce dans une nouvelle allocution radiotélévisée, après avoir expliqué que la France était « en guerre », un confinement de la population à partir du 17 mars à midi. Les déplacements sont réduits au strict nécessaire et doivent être justifiés par une attestation sur l'honneur, les frontières sont fermées, des dispositions spécifiques pour l'économie sont renforcées, dont le travail à domicile ou des indemnités chômages exceptionnelles, et un système de garde d'enfants pour les soignants est instauré. Au Sud de l'Alsace, un hôpital militaire de campagne est installé, alors que le système hospitalier est dépassé. Le premier confinement français est progressivement levé à partir du 11 mai, certaines mesures limitant les déplacements restant en vigueur. Le déconfinement est achevé le 22 juin, bien que, comme en Italie, de nombreuses mesures restent en vigueur au titre de l'état d'urgence sanitaire.

À l'échelle globale, le 30 mars 2020, 2,63 milliards de personnes vivaient sous confinement[1]. Alors que les pandémies, comme l'a observé le géophysicien Dario Albarello, « sont des événements "rares" pour lesquels la perception du risque par l'individu disparaît rapidement à mesure que l'événement s'éloigne dans le temps[2] », la situation inédite dans l'histoire humaine de 2020 ne peut que nous – historiens et historiennes – interroger. Il existe des précédents d'épidémies ayant laissé des traces dans la mémoire collective, comme la grippe dite « espagnole » (1918-1919). Mais si cette dernière a été soumise à une sorte de censure en raison de la guerre, la pandémie de Covid a produit de nombreuses sources[3].

Ainsi, la pandémie a-t-elle été directement étudiée dans son présent, comme mémoire en devenir, entre mémoire traumatique et mémoire ordinaire ou quotidienne[4]. Parmi les sources disponibles et que nous avons utilisées pour cet article, historiens et historiennes ont pu se pencher sur les traces de l'espace médiatique et notamment des médias

1. Service Checknews, « Covid-19 : combien de personnes sont confinées dans le monde ? », *Libération*, 31 mars 2020 (consulté le 27 novembre 2023).
2. Dario Albarello, « Politiche di prevenzione sismica e gestione dell'emergenza in Italia nel decennio 1960-1970 », *in* Gianni Silei (dir.), *Tutela, sicurezza e governo del territorio in Italia negli anni del centro-sinistra*, Milano, Franco Angeli, 2016, p. 37.
3. Gianni Silei, « Quali lezioni dalla crisi del Covid-19 ? Un approccio storico », *in* Alessandra Guigoni et Renato Ferrari (dir.), *Pandemia 2020. La vita quotidiana in Italia con il Covid-19*, Danyang, M&J Publishing House, 2020, p. 14.
4. Sarah Gensburger, *Memory on My Doorstep: Chronicles of the Bataclan Neighborhood, Paris 2015-2016*, Louvain, Leuven University Press, 2019, p. 17.

sociaux. Twitter (aujourd'hui « X »[5]), par exemple, permettait d'observer des comptes qui ne sont pas seulement passifs face à la pandémie mais interagissent entre eux dans un lieu virtuel qui n'est pas soumis à l'enfermement. S'y croisent alors deux mémoires : l'ordinaire et la traumatique. Cette étude de la mémoire en devenir implique ainsi une réflexion méthodologique nouvelle : chercheurs et chercheuses n'y sont pas des observateurs détachés et contribuent directement à mettre à disposition des chercheurs futurs des corpus documentant la crise. Nous devenons alors des agents actifs de cette mémoire en formation, confrontés à une urgence quotidienne pour tenter de préserver la mémoire en formation de la pandémie.

Twitter est un contexte social particulier, où s'ancre notre étude. Les retweets, par exemple, révèlent dans quelle mesure certaines représentations sont à la fois partagées et s'y confrontent : chercheurs et chercheuses doivent alors combiner, assembler et entrelacer trois dimensions temporelles – passé, présent et futur. Ces combinaisons s'insèrent dans un déroulement de différents contextes[6] : la pandémie et ses traces sur un réseau social numérique précis. Ces contextes sont *onlife*, c'est-à-dire une interaction complexe et constante entre la réalité matérielle et analogique et la réalité virtuelle et interactive[7]. Le confinement a poussé ce contexte *onlife* plus loin, transposant encore plus notre vie quotidienne sur l'écran d'ordinateur.

Le premier confinement, le plus sévère, a suscité de nombreuses interrogations chez les chercheurs et chercheuses, qui se sont traduites par le lancement de très nombreux projets de recherche de toute discipline. Le *World Pandemic Research Network*, par exemple, recensait en septembre 2022 plus de 1 000 projets en SHS (dans un sens large)[8], dont 55 en histoire. Cette base de données n'est, en outre, pas exhaustive.

5. Nous avons écrit cet article avant le rachat de Twitter par Elon Musk, à l'automne 2022. Depuis, Twitter est devenu X et les moyens utilisés pour collecter les données de cet article ne sont plus à disposition, sauf à payer des sommes hors de portée de la recherche publique. Voir : Collectif, « Les conversations sur les médias sociaux sont des expressions démocratiques qui ne sauraient être cachées à la recherche », *Le Monde*, 16 juin 2023, (consulté le 28 juin 2023). Cette tribune a été cosignée par l'un des auteurs du présent article.
6. Andrea Carlino, « Politiche del tempo all'epoca del coronavirus », *in* Alessandra Guigoni et Renato Ferrari (dir.), *Pandemia 2020. La vita quotidiana in Italia con il Covid-19*, Danyang, M&J Publishing House, 2020, p. 57.
7. Luciano Floridi, *The Fourth Revolution. How the infosphere is reshaping human reality*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
8. https://wprn.org/ (consulté le 27 novembre 2023).

Un exemple franco-italien est le projet *Vitrines en confinement – Vetrine in quarantena*, co-dirigé par Sarah Gensburger (CNRS/Sciences Po) et Marta Severo (Université Paris Nanterre)[9]. Il documente les réponses à la pandémie et les expressions politiques par la création participative et collaborative d'archives photographiques de l'espace public. Les initiatrices du projet espèrent créer une vaste documentation visuelle d'une période inhabituelle pour en faire une ressource unique pour les recherches futures. *Vitrines en confinement – Vetrine in quarantena* et de nombreux autres projets invitent à réfléchir aux questions liées à l'immédiateté des pratiques mémorielles, à la manière dont les gens habitent et peuplent l'espace local public en temps de crise.

Le projet sur lequel se fonde cet article est un peu différent. Le 15 mars 2020, répondant à un sentiment d'urgence, Frédéric Clavert a mis en place une collecte systématique de tweets francophones, tirant parti d'un précédent projet[10]. Une discussion avec Deborah Paci a ensuite permis d'étendre ce projet au contexte italien.

Collecter des tweets permet d'observer la circulation de l'information[11]. Cette circulation de l'information est portée par différents mécanismes sociotechniques mis en place par Twitter : la mention, la réponse, le retweet, la citation (voir plus bas). Nous espérons ainsi pouvoir poser un certain nombre de questions : pourquoi les gens publient-ils des messages dans l'espace public, spécifiquement sur Twitter dans un contexte d'enfermement généralisé ? Comment parlent-ils de l'isolement dans ces messages exposés dans l'espace des réseaux sociaux ? Quels mots et phrases utilisent-ils ?

#covid19 : méthodologie et corpus

En posant ces questions, en constituant le corpus que nous avons assemblé pour y répondre – c'est-à-dire en analysant les traces laissées par le Covid sur un média social, Twitter – nous espérons observer les premiers éléments émergeant d'une mémoire en formation. Nous nous situons ainsi dans le cadre des *digital memory studies*.

9. https://vitrinesenconfinement.huma-num.fr/ (consulté le 27 novembre 2023).
10. Frédéric Clavert, « Face au passé : la Grande Guerre sur Twitter », *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, vol. 31, 2018, p. 173-186.
11. Dominique Boullier, « Les sciences sociales face aux traces du big data », *Revue française de science politique*, vol. 65, n° 5, 2015, p. 805-828.

Un cadre global : les digital memory studies

Domaine de recherche en plein essor, les *digital memory studies*[12] visent à comprendre comment les médias sociaux, les archives numériques et, plus largement, le web et les interactions qui s'y développent contribuent à reconfigurer la mémoire individuelle et collective. Cette approche fait le constat de l'omniprésence, de l'abondance et de l'immédiateté des médias numériques. Comme l'a observé Andrew Hoskins, la culture de la « post-pénurie » – liée notamment à l'émergence du web, aux projets de numérisation de masse et à leur mise en ligne, à la production de traces numériques en grande quantité touchant à de nombreux aspects de nos vies (*big data*) – a modifié l'usage du terme « mémoire ». Cet article part du constat que des plateformes telles que Twitter, YouTube, Facebook participent à l'émergence d'une mémoire, qui est désormais distribuée sur le réseau dans le contexte privé et public de toute personne connectée dans l'« infosphère numérique »[13]. Si les archives traditionnelles proposent une représentation des événements, les pratiques mémorielles sur les médias sociaux font ressortir comment les événements, y compris traumatiques, sont intégrés au quotidien[14]. Cette culture de l'abondance s'appuie sur l'accès libre à l'information, sur la liberté d'information et sur l'immédiateté de la recherche. Elle affaiblit les mécanismes de mémorisation, notamment par une dépendance à l'utilisation des *big data* et des dispositifs participatifs. Dans ce contexte, la pandémie et les confinements ont mis en évidence la façon dont « les "modèles naturels" du temps social peuvent s'effondrer et être profondément remodelés[15] ». L'une des manières d'étudier ces phénomènes est de se pencher sur les médias sociaux, qui sont parmi les plus importants producteurs de traces mémorielles qui nous intéressent dans ce chapitre.

12. Pour une approche plus complète des *digital memory studies*, nous proposons au lecteur de se reporter à l'introducion d'Andrew Hoskins du livre qu'il a dirigé sur le sujet : Andrew Hoskins (dir.), *Digital memory studies: media pasts in transition*, New York, Routledge, 2018.
13. Luciano Floridi, *The Fourth Revolution. How the infosphere is reshaping human reality*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
14. Yvonne Liebermann, « Born digital : The Black lives matter movement and memory after the digital turn », *Memory Studies*, vol. 14, 2020, p. 717.
15. Astrid Erll, « Afterword : Memory worlds in times of Corona », *Memory Studies*, vol. 13, 2020, p. 862.

Qu'est-ce qu'un réseau social numérique ?

Dans un article fondateur, Danah Boyd et Nicole Ellison ont définit ainsi les médias sociaux :

> Nous définissons les réseaux sociaux comme des services permettant aux individus (1) de construire un profil public ou semi-public au sein d'un système délimité, (2) de formuler une liste d'autres utilisateurs avec lesquels ils partagent une connexion, et (3) de visualiser et de parcourir leur liste de connexions et celles établies par d'autres personnes au sein du système. La nature et la nomenclature de ces connexions peuvent varier d'un site à l'autre. […] Ce qui rend les réseaux sociaux uniques, n'est pas qu'ils permettent aux individus de rencontrer des inconnus, mais plutôt qu'ils permettent aux utilisateurs de formuler et de rendre visibles leurs réseaux sociaux[16].

Si les usages se développant via internet ont depuis toujours été sociaux[17], la définition ci-dessus fait remonter l'origine des réseaux sociaux numériques, parfois appelés « médias sociaux », au site SixDegrees.com (1997)[18]. Néanmoins, MySpace[19] (2003), Facebook (2004, ouvert au grand public en 2006) et Twitter (2006) constituent une rupture, par leur capacité à attirer un très grand nombre d'utilisateurs. Si en 2005, MySpace dépasse 100 millions d'utilisateurs[20], Facebook dépasse le premier au cours des années 2008 et 2009 selon les pays. En 2011, Facebook atteint les 600 millions d'utilisateurs. Sa croissance est

16. Danah M. Boyd et Nicole B. Ellison, « Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship », *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 13, n° 1, 2007, p. 211.
17. Valérie Schafer, « Les réseaux sociaux numériques d'avant… », *Le Temps des médias*, vol. 31, n° 2, 2018, p. 121-136.
18. http://sixdegrees.com/ (en ligne). La première capture réussie par la *Wayback Machine* de ce site date de 1998 (https://web.archive.org/web/19980416101322/http://sixdegrees.com:80/)
19. https://myspace.com/ (en ligne). La première capture réussie par la *Wayback Machine* de ce site date de 2003, année de son lancement (https://web.archive.org/web/20031004101518/http://myspace.com/).
20. « Myspace », *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 23 novembre 2023 (consulté le 27 novembre 2023).

ensuite continue jusqu'à dépasser les 2,5 milliards d'abonnés avant de connaître un léger recul à la fin de 2021.

Le nombre d'utilisateurs de Twitter est plus modeste, estimé au moment de la rédaction de cet article (début 2023) à un peu plus de 400 millions, la moitié seulement étant actifs[21]. Le nombre d'abonnés ne fait cependant pas tout : en janvier 2009, un avion évite de justesse l'accident, son pilote arrivant à amerrir dans la baie de l'Hudson. Cette nouvelle a été un moment capital pour Twitter : l'événement y est documenté en direct, par des passagers de l'avion, des journalistes ou des témoins. Twitter se distingue ainsi par une diffusion de l'information « en rhizome[22] », à très haute fréquence[23]. Cette spécificité tient notamment à ce que Twitter est pour l'essentiel public.

La fonctionnalité centrale de Twitter est d'offrir la possibilité à ses utilisateurs, après création d'un compte, de publier un message court de 280 caractères (140 jusqu'en 2017). Ce message peut être reproduit tel quel (retweet) ou avec un commentaire (citation ou *quote*) par un autre compte. D'autres utilisateurs peuvent y être mentionnés avec leur pseudonyme twitter précédé d'un « @ » (mention). Ils peuvent répondre à un tweet (*reply*). Depuis 2020, l'émetteur d'un tweet peut toutefois limiter la possibilité d'y répondre. Le retweet, la citation, le *thread* (développer un argument sur plusieurs tweets en se répondant à soi-même), la mention sont des fonctionnalités qui sont nées, dans les premières années de Twitter, de l'interaction entre la plateforme et ses utilisateurs[24]. Le hashtag – un mot, un sigle, ou un ensemble de mots sans espace précédés d'un croisillon (#) – est également une fonctionnalité inventée par les utilisateurs de Twitter, aux usages divers : ironiser, par exemple, mais également participer à une discussion globale, comme #metoo l'a été, ou à des discussions à des échelles plus restreintes comme une conférence scientifique.

Retweets, mentions, réponses, hashtags ont façonné ce qu'est aujourd'hui Twitter : un réseau social centré autour de la circulation de l'information, parfois à haute fréquence, qui entrecroise des échelles diverses et des milieux sociaux, nationaux, régionaux variés. Prévu à l'origine comme un outil pour parler de soi et garder contact avec ses

21. Pascaline David, « Twitter : qui sont ses utilisateurs ? », *Le Monde*, 1er mai 2022 (consulté le 16 septembre 2023).

22. Dominique Boullier et Frédéric Clavert, « Avec les réseaux sociaux numériques, l'événement devient un fait social », *Le Temps des médias,* n° 31, 2018, p. 230-241.

23. Dominique Boullier, « Les sciences sociales face aux traces du big data », *Revue française de science politique*, vol. 65, n° 5, 2015, p. 805-828.

24. Jean Burgess et Nancy K. Baym, *Twitter: A Biography*, New York, New York University Press, 2020.

amis[25], il insistait au début de 2022 nettement plus sur l'information, son slogan devenant *Happening now*[26]. Par ces fonctionnalités, Twitter façonne un entrecroisement spécifique des temporalités, caractérisé par l'accélération et la focalisation sur le présent.

Une autre spécificité de Twitter a été sa politique envers les chercheurs jusqu'en juin 2023[27]. Si dès ses débuts, Twitter a eu une politique d'accès à ses données par les tiers plus avancée que d'autre médias sociaux, il a été possible à partir de 2021, pour tout chercheur et après dépôt d'un dossier, d'accéder[28] à une interface de programmation[29] et de collecter dans l'ensemble de l'historique de Twitter jusqu'à 10 millions de tweets par mois[30]. Ce dispositif avait l'avantage de permettre une collecte gratuite *a posteriori* des tweets. Il est possible d'utiliser d'autres fonctionnalités de l'interface de programmation de Twitter – notamment collecter une partie du *stream* de tweets, c'est-à-dire collecter les tweets en direct, mais avec le risque de ne pouvoir anticiper, par exemple, l'apparition d'un hashtag. Dans notre cas, si le projet a commencé avec une collecte en *streaming* qui s'est terminée en mars 2023, nous avons, pour cet article, préféré une collecte spécifique de tweets *a posteriori*, afin d'obtenir deux corpus comparables en italien et en français. Ce mode de collecte ne permet pas d'obtenir les tweets supprimés ou émis par des comptes ayant passé leur statut en mode « privé ». L'une des conséquences est

25. « Twitter is a service for friends, family, and co–workers to communicate and stay connected through the exchange of quick, frequent answers to one simple question: What are you doing? » voir : https://web.archive.org/web/20071031213351/http://twitter.com/

26. Voir twitter.com (consulté le 6 octobre 2022). Dans les captures récentes de la *Wayback Machine*, le slogan a pu évoluer, mais reste sensiblement le même. Voir par exemple une capture du 27 février 2022 : https://web.archive.org/web/20220227000259/https://twitter.com/.

27. Le rachat de Twitter, à l'automne 2022, par Elon Musk a eu pour conséquence la fermeture de cet accès gratuit aux données de Twitter pour les chercheurs et chercheuses à partir de juin 2023.

28. Voir https://developer.twitter.com/en/products/twitter-api/academic-research (consulté le 6 octobre 2022).

29. Une interface de programmation (Application Programming Interface) est un dispositif logiciel permettant à deux applications (Twitter d'un côté, le logiciel twarc que nous utilisons de l'autre) d'échanger des fonctionnalités ou, notamment, des données dans notre cas.

30. D'autres possibilités larges de collecte existaient auparavant (jusqu'à plusieurs millions de tweets par jour), mais l'on ne pouvait remonter au-delà d'une semaine dans l'historique de Twitter, du moins si l'on respectait les conditions d'utilisation de ce réseau.

la probable minimisation des controverses, moments où la suppression de messages est habituellement plus importante.

Les deux corpus[31] ont été collectés sur la base d'un hashtag (#coronavirus) du 1er janvier au 30 juin 2020[32]. Le corpus italophone est constitué de 1 064 715 tweets et le corpus francophone de 1 204 912 tweets. Dans les deux cas, nous n'avons pu collecter les retweets en raison de limites de l'API (interface de programmation d'application) de Twitter. La répartition dans le temps des deux corpus est indiquée à la figure 1.

Nous nous sommes concentrés dans cet article sur une analyse du contenu des tweets. Pour la lecture des presque trois millions de tweets, nous avons fait appel à des méthodologies dites de « lecture distante[33] », en utilisant le logiciel IRaMuTeQ[34]. Fondé sur la méthode des « mondes lexicaux[35] », IRaMuTeQ s'intéresse notamment à la cooccurrence des mots, ici dans les tweets, et crée des profils (classes ou clusters) regroupant des tweets considérés comme similaires et indique les mots les plus représentatifs de ces classes de tweets. Ces profils, les mots les plus représentatifs qui leur sont attachés ainsi que le fait qu'IRaMuTeQ permette de revenir à chaque tweet (et donc à une lecture proche des sources), autorisent l'utilisateur à interpréter les résultats du logiciel et à avoir une idée précise du contenu de son corpus, y compris quand ce dernier est massif.

31. Nous avons utilisé la fonction de l'API de Twitter permettant de spécifier une langue. Toutefois, cette fonction n'est pas parfaite et, souvent, d'autres langues peuvent être présentes, bien que de manière très minoritaire.

32. La collecte sur la base des hashtags et/ou mots-clés a des limites qui ont été décrites dans : Evelien D'heer, Baptist Vandersmissen, Neve Wesley De *et al.*, « What are we missing? An empirical exploration in the structural biases of hashtag-based sampling on Twitter », *First Monday*, vol. 22, n° 2, 2017.

33. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Londres, Verso, 2007 ; Frédéric Clavert, « History in the era of massive data », *Geschichte und Gesellschaft*, vol. 46, 2021, p. 175-194.

34. Pierre Ratinaud et Stéphane Dejean, « IRaMuTeQ : implémentation de la méthode ALCESTE d'analyse de texte dans un logiciel libre », *Modélisation Appliquée aux Sciences Humaines et Sociales*, Toulouse, 2009.

35. Max Reinert, « Une méthode de classification descendante hiérarchique : application à l'analyse lexicale par contexte », *Les cahiers de l'analyse des données*, vol. 8, n° 2, 1983, p. 187-198 ; Max Reinert, « Les "mondes lexicaux" et leur "logique" à travers l'analyse statistique d'un corpus de récits de cauchemars », *Langage et société*, vol. 66, n° 1, 1993, p. 5-39.

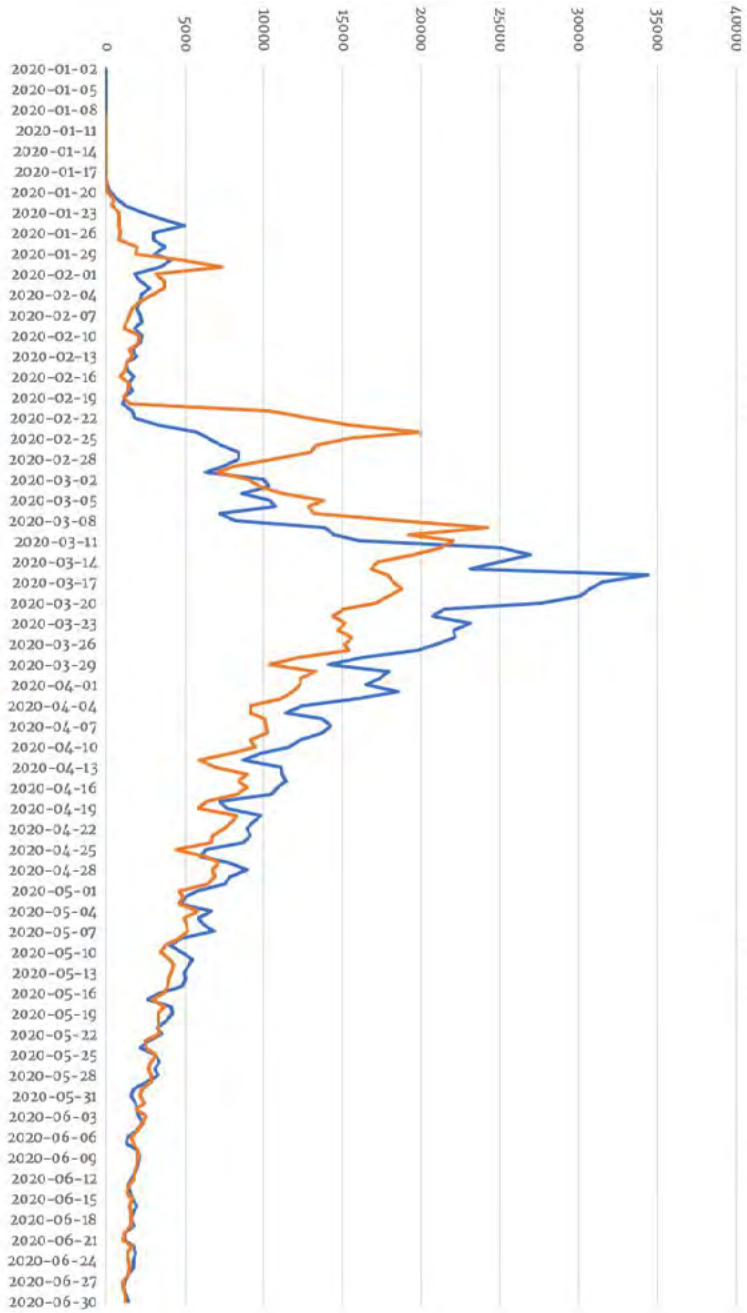
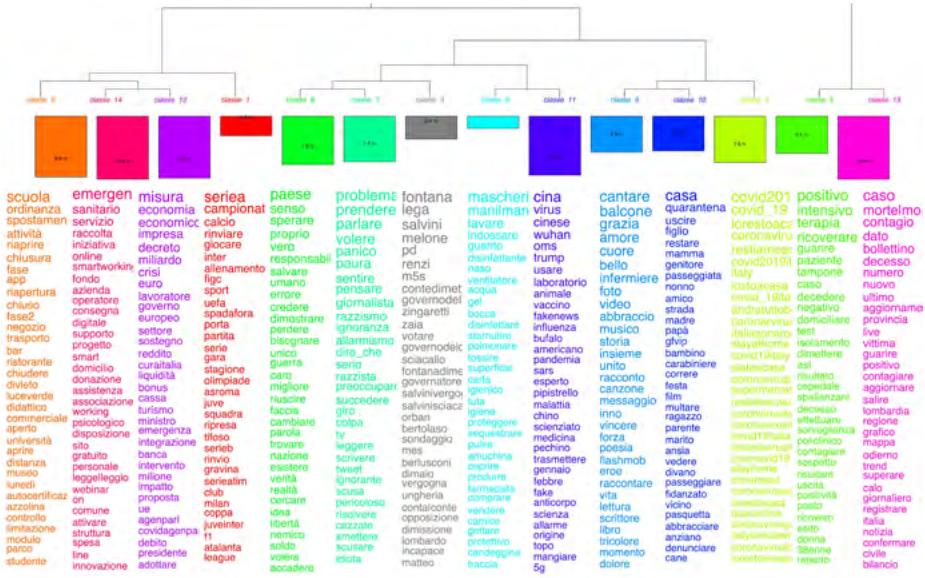


Figure 1. Nombre de tweets (sans les retweets) par jour contenant #coronavirus en italien (orange) et en français (bleu)

Analyse du corpus

Corpus italophone

Figure 2a. Classification hiérarchique descendante (CHD) du corpus italophone



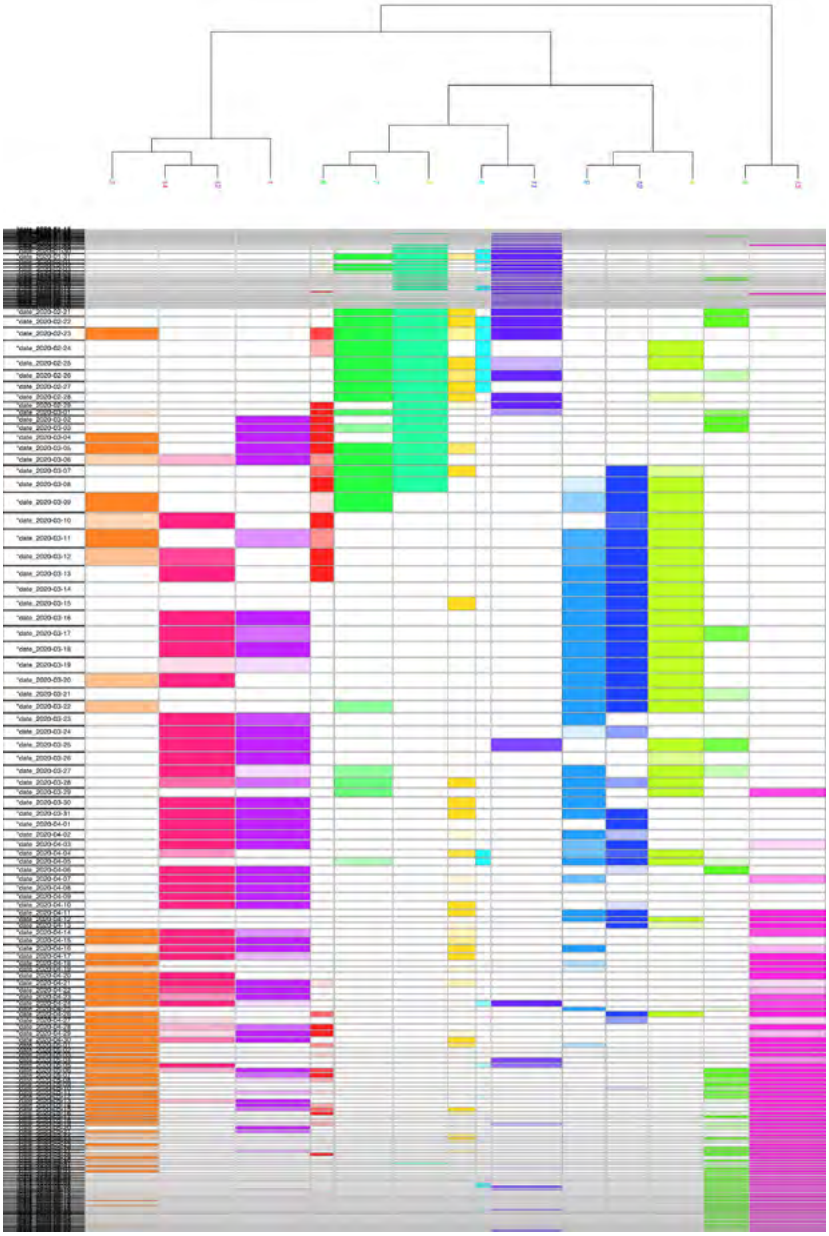


Figure 2b. Projection chronologique de la CHD du corpus italophone

La classification hiérarchique descendante opérée sur le corpus italophone (Figure 2a) et sa projection chronologique (Figure 2b) regroupent 14 classes en quatre groupes. Le premier groupe rassemble les classes 1, 2, 12 et 14. Plus précisement, la classe 1 se réfère à tous les aspects de la pandémie qui sont relancés dans les réseaux sociaux : dans ces réseaux et, plus généralement, dans les médias traditionnels, en premier lieu la télévision, il y a une surabondance de vidéos montrant ce qui se passe dans les hôpitaux, les conditions dans lesquelles le personnel hospitalier travaille, les décès qui ont choqué la ville de Bergame, où les images de camions militaires en file transportant des cercueils mortuaires ont marqué l'imaginaire collectif. L'intervention des militaires a été nécessaire car la morgue de Bergame n'était plus en mesure, pendant plusieurs jours, de recevoir les cercueils des victimes du Coronavirus[36]. Cette classe reflète également un sentiment d'espoir qui est contenu dans les paroles du Pape François. La bénédiction *Urbi et Orbi* donnée par le pape le 27 mars 2020 devient un événement historique : jamais dans l'histoire de l'Église le pontife ne l'avait donnée sur une place Saint-Pierre déserte, ce qui fait rapidement le tour du monde[37]. Le sentiment d'espoir est également attesté par l'habitude qu'ont les Italiens de chanter depuis leur balcon tous les jours à 18 heures. Le choix des chansons est très symptomatique de la recherche d'un esprit communautaire, d'une réactivation des relations sociales pour faire face à l'exceptionnalité du moment : de l'hymne national à *Bella Ciao*, communément utilisés dans les situations communautaires, au répertoire plus large de la musique populaire italienne, d'Adriano Celentano avec *Azzurro*, à Lucio Dalla, Francesco De Gregori, Lucio Battisti, Fabrizio De André. À cela s'ajoutent les performances *live* à la guitare, à la basse ou au piano, depuis les balcons.

La classe 2 reflète les préoccupations en matière de santé. La pandémie s'inscrit dans un contexte marqué par la perméabilité des frontières et l'interdépendance des États. Cela reflète la nécessité, dans le domaine de la santé en particulier, pour les États de suivre les principes de transparence et de coopération placés sous l'égide de l'Organisation mondiale de la santé (OMS), qui dispose depuis 2005 d'un règlement sanitaire international[38]. Bien que l'OMS ait élaboré un plan pour contenir

36. Paolo Berizzi, « Bergamo, non c'è più posto: 70 mezzi militari portano le salme fuori dalla regione », *la Repubblica*, 18 mars 2020 (consulté le 27 novembre 2023).
37. Paolo Rodari, « Papa Francesco prega nella piazza San Pietro vuota: "Fitte tenebre si sono addensate, scenda la benedizione di Dio" », *la Repubblica*, 27 mars 2020 (consulté le 27 novembre 2023).
38. Gianni Silei, « Quali lezioni dalla crisi del Covid-19 ? Un approccio storico », *in* Alessandra Guigoni et Renato Ferrari (dir.), *Pandemia 2020. La vita quotidiana in Italia*

la pandémie depuis février, il y a eu un manque de coordination et les mesures prises par les différents États sont arrivées trop tard. Dans les imaginaires du public, l'OMS est apparue comme une institution incapable de répondre à l'urgence, stimulant les soupçons autour d'une forme de responsabilité de l'OMS dans la pandémie. Cette classe fait référence au « péril chinois » et aux théories du complot autour de l'origine du virus. La Chine a ainsi pu être accusée d'avoir introduit le coronavirus, y compris en référence à la mission des experts de l'OMS pour établir l'origine des contagions. L'hypothèse la plus partagée reste celle du passage de la chauve-souris à l'homme par une espèce intermédiaire, mais les rumeurs autour d'un laboratoire de Wuhan jouent un rôle décisif avec, au cœur des discussions, les positions de Donald Trump et de la Russie de Vladimir Poutine. La référence à l'OMS attire l'attention sur l'opinion largement répandue selon laquelle un organisme international est totalement incapable de faire face à une urgence qui montre à quel point la perméabilité des frontières est dangereuse : ce n'est pas un hasard si la croyance commune est que le virus est venu de Chine, un pays lointain qui menace les frontières nationales.

Le second regroupement réunit les classes 3, 6, 7, 8 et 11. La classe 3, par exemple, fait référence aux effets du confinement. Les symptômes du coronavirus sont donnés. Le cas d'un homme de 37 ans originaire de Codogno, premier italien à avoir été diagnostiqué positif au Covid-19 est évoqué. Les comptes Twitter parlent de ce qui est autorisé pendant le confinement : la possibilité de courir et de s'entraîner entre les murs de la maison. D'autre part, ils insistent sur l'impossibilité d'avoir des relations sociales, de sortir pour boire une bière avec les amis. On parle du fait qu'on ne peut pas aller au cinéma mais qu'il faut se contenter de voir un film à la maison. La possibilité d'être malade mais asymptomatique est également mentionnée.

La classe 6 fait référence aux changements qui affectent la vie quotidienne et ont un effet majeur sur la vie de chacun et la classe 7 à la première contagion qui inquiète mais qui est aussi sous-estimée et suscite la surprise. Nous sommes aux premiers stades de la pandémie. La classe 8 contient de nombreuses formes verbales qui font référence au fait d'avoir du mal à comprendre ce qui se passe et contient des expressions scabreuses.

La classe 11 concerne les mesures économiques prises par Giuseppe Conte en faveur des travailleurs et des entreprises. Il est souvent fait

con il Covid-19, Danyang, M&J Publishing House, 2020, p. 16.

mention des conférences de presse de Conte en référence à l'état des paiements prolongés, ainsi qu'au Mécanisme européen de stabilité (MES).

Le troisième groupe rassemble les classes 4, 9 et 10. La classe 4 se réfère au report des championnats de football (séries A et B), aux seules formes d'entraînement autorisées (individuelles), mais aussi au Grand Prix de Formule 1, au MotoGP et au basket-ball. On parle de la suspension de l'édition 2020 du salon automobile de Paris et des Jeux olympiques de Tokyo. La position prise par le ministre de la Jeunesse et des Sports de l'époque, Vincenzo Spadafora, fait l'objet de nombreuses discussions. Enfin, il est question du footballeur de la Juventus Emanuele Rugani, le premier joueur à être tombé malade du Covid. Nous n'en sommes qu'aux premiers stades de la pandémie, mais la nécessité de revenir à la vie normale se fait immédiatement sentir. Comme l'a fait remarquer l'anthropologue Bruno Barba, « qu'est-ce que le sport peut bien nous apporter, alors que des centaines de personnes meurent chaque jour ? Une position compréhensible, aujourd'hui, mais qui ne tient pas compte d'un fait naturel : la vie, et pas seulement le spectacle, doit continuer. Et le sport, comme le football, c'est la vie[39] ».

La classe 9 fait référence aux cas de personnes tombant malades du Covid, aux chiffres, au nombre de décès, à l'urgence qui semble imparable. Les mises à jour sont également fournies par région (notamment Emilie-Romagne, Lombardie, Piémont, Pouilles, Toscane). La classe 10 fait référence à l'allocation de fonds pour soutenir les travailleurs, les entreprises et les primes.

Le dernier groupe est constitué des classes 5 et 13. Plus précisément, la classe 5 concerne la fermeture d'écoles mais aussi de magasins, de bars et de restaurants. La question de savoir quand et comment les rouvrir se pose. Les membres de Twitter se plaignent de ceux qui enfreignent le confinement et de la nécessité d'une autocertification.

Si nous nous penchons sur la projection dans le temps de ces classes (Figure 2b), les profiles 3, 6, 7, 8 et 11 sont particulièrement pertinents dans les premiers temps de la crise, y compris les premiers jours du confinement : sur Twitter, l'on commence en Italie à parler, ainsi, des origines de la crise sanitaire (en Chine à Wuhan) puis sur le confinement et ses effets. Prévalent ensuite les classes 4, 9 et 10 – les mesures sur les compétitions sportives, mais également l'énonciation quotidienne des chiffres sur la pandémie – d'un côté et 1, 12 et 14 – le suivi des

39. Bruno Barba, « Come cambia il mondo (e il calcio) », *in* Alessandra Guigoni et Renato Ferrari (dir.), *Pandemia 2020. La vita quotidiana in Italia con il Covid-19*, Danyang, M&J Publishing House, 2020, p. 144.

événements dans les hôpitaux, dont celui, emblêmatique, de Bergame, mais aussi la progresison de l'épidémie et les interrogations diverses sur ses origines – de l'autre. Nous sommes ici au cœur du confinement : si ces classes marquent certaines interrogations sur les origines de la pandémie et les mesures pour les contrer, elles montrent aussi l'ancrage des pratiques numériques dans le quotidien du confinement, notamment en faisant référence aux chants sur les balcons (classe 9). Enfin, la fin de la période ici analysée (jusqu'en juin 2020) est marquée par une plus grande pertinence des classes 3, 15 et dans une moindre mesure 2. Si les deux premières évoquent toujours les mesures prises, par exemple de fermeture des écoles, elles évoquent également leur réouverture, c'est-à-dire la sortie du confinement.

Corpus francophone

Dans le cas français (Figures 3a et 3b), nous avons une division en quatorze classes, que l'on peut regrouper en quatre groupes. Le premier groupe touche à la seule classe 14 : il s'agit des tweets faisant le décompte quotidien des nouveaux cas, des personnes hospitalisées et décédées suivant la logique parfois quantophrénique qui s'est emprise des pays les plus touchés.

Le second groupe comprend les classes 1, 4, 7, 8, 9, 12 et 13. La classe 1 est celle des controverses qui ont traversé le débat notamment politique français : les masques et leur pénurie[40], l'usage de l'hydroxychloroquine (souvent abrégée en chloroquine) prôné notamment par Didier Raoult, professeur et directeur de l'Institut hospitalo-universitaire (IHU) Méditéranée Infection à Marseille, et la question des futurs vaccins.

Les classes 12 et 13 sont liées aux interventions télévisuelles d'Emmanuel Macron, la contestation de la légitimité de sa présidence (12), interventions qui ont rythmé le confinement et la suite de la crise, ainsi qu'à certains aspects du confinement (13) avec les hashtags de type #restezchezvous, mais également la pratique des applaudissements tous les soirs à 20 heures en hommage aux soignants.

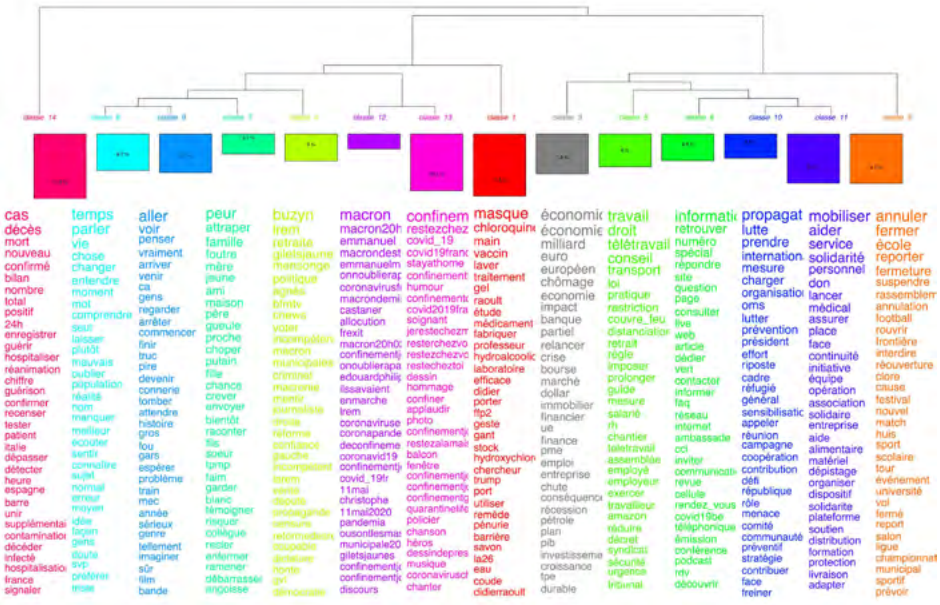
La classe 4 ressort à nouveau du registre de la controverse : autour de ministres et notamment d'Agnès Buzyn, ministre de la Santé et de la Prévention au début de la crise, qui a démissionné pour prendre la tête de liste de la République en Marche, le parti présidentiel, pour les élections municipales à Paris (premier tour le 15 mars – le second tour a ensuite été reporté). Sont rappelés aussi dans les tweets de ce profil

40. Franck Nouchi, « Coronavirus : les graves insuffisances françaises », *Le Monde*, 19 mars 2020 (consulté le 27 novembre 2023).

la période des Gilets jaunes, mouvement contestataire né à l'automne 2018 et qui s'est poursuivi jusqu'à la crise sanitaire.

Les classes 7, 8 et 9 se rapportent plus aux relations sociales pendant le confinement : éviter les contacts pour ne pas transmettre la maladie, avec en arrière-plan la peur de mourir du Covid (7). La classe 8 est plutôt constituée de tweets contestant non pas le confinement, mais bien le fait de ne parler et de ne vivre que du confinement. Enfin la classe 9, difficile à interpréter sans en regarder les tweets les plus caractéristiques, se réfère aux débats sur l'origine du virus (en laboratoire ou non). Ainsi, les classes 1, 4, 7, 8, 9, 12 et 13 sont-elles toutes traversées par diverses controverses qui se sont déployées dans le débat public pendant le grand confinement, tout en relevant, pour certaines, d'aspects quotidiens, comme les applaudissements des soignants les soirs.

Figure 3a. Classification hiérarchique descendante (CHD, méthode Reinert) du corpus francophone



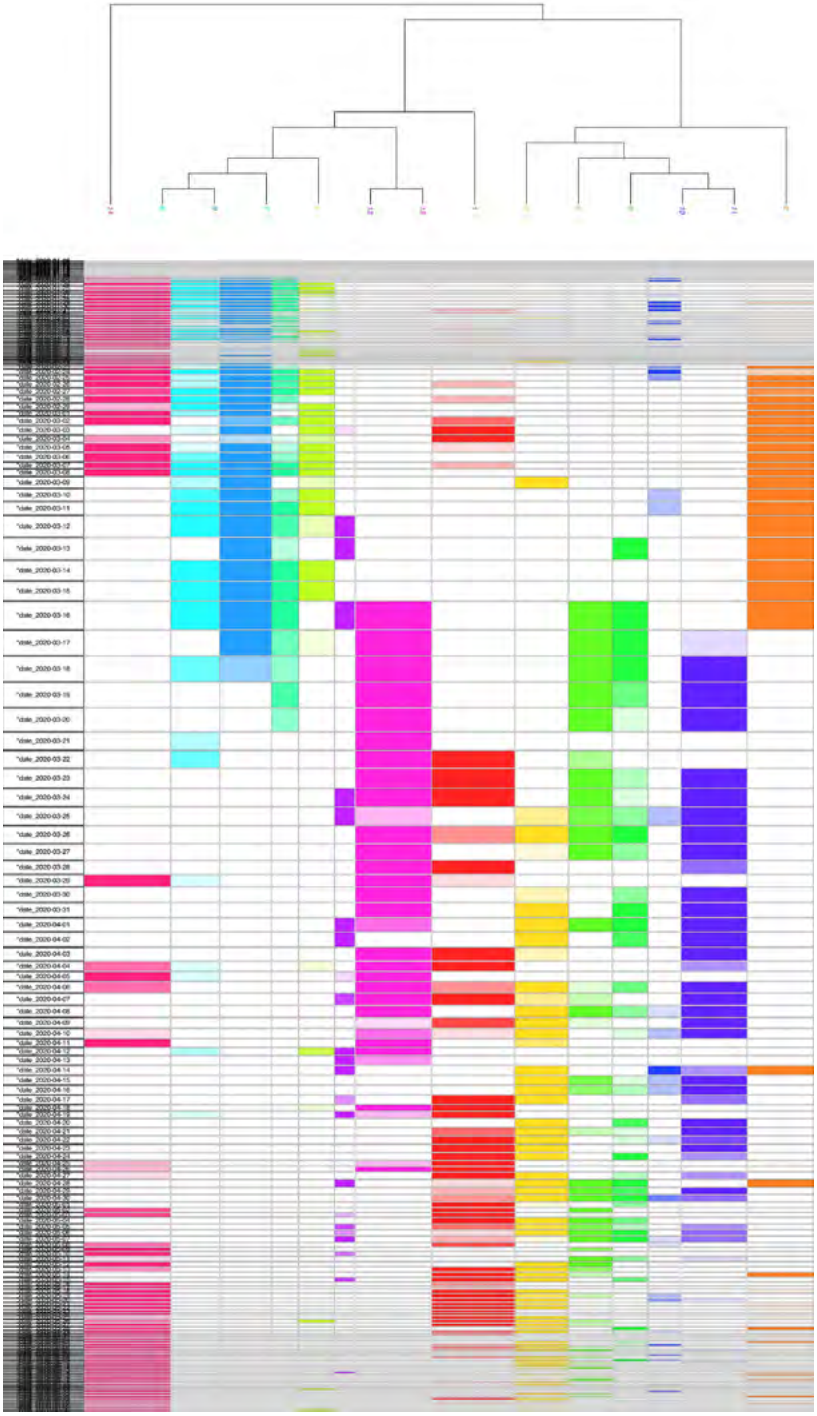


Figure 3b. Classification hiérarchique descendante (CHD, méthode Reinert) du corpus francophone

Enfin, le troisième groupe est constitué des classes 2, 3, 5, 6, 10 et 11. La classe 2 concerne les mesures du confinement, touchant notamment à la fermeture puis à la réouverture des écoles, mais aussi aux frontières, aux compétitions sportives, etc. Ces tweets comprennent parfois des commentaires critiques ou ironiques sur ces mesures. La classe 3 évoque les mesures économiques prises – ce qui en France a été appelé le « quoi qu'il en coûte », d'une expression utilisée par Emmanuel Macron pendant l'une de ses interventions télévisées – et leur coût, ainsi que les risques de récession liés aux mesures de confinement. Il est notable que ce profil contienne aussi des éléments européens (dont des mentions de la banque centrale européenne). La classe 5 évoque les réglementations spécifiques du travail pendant le confinement, et en particulier le télétravail. La classe 6 concerne plus particulièrement l'information sur le covid-19. Les classes 10 et 11 portent clairement sur l'organisation de la lutte contre la pandémie.

Si nous projetons ces classes dans le temps (Figure 3b), nous voyons que certaines d'entre elles marquent le début du confinement : les classes 2, 4, 7, 8, 9 et 10 sont plus pertinentes en début de période (dont les débuts du confinement). Les grandes décisions prises (classe 2), l'organisation de la lutte contre la pandémie (10) rythment ainsi les discussions sur Twitter des débuts du confinement. La vie quotidienne sous ce dernier, les relations sociales (entravées) par ces mesures rythment aussi ce début de période. Les classses 5, 6 11 et 13 prennent le relais des précédents en début de confinement et se poursuivent pour la plupart pendant l'ensemble du confinement. Elles reprennent des thématiques déjà invoquées par les classes précédentes, en y ajoutant notamment l'organisation du travail en confinement, les questions d'informations sur la pandémie, l'organisation du confinement et de la lutte contre le virus.

La classe 1 apparaît en décalage, plus tardivement dans le confinement : la controverse initiée par le Professeur Didier Raoult autour de l'hydroxichloroquine est discutée à partir du 22 mars. La temporalité des controverses suit ainsi le rythme de certains des événements comme la visite surprise d'Emmanuel Macron à Didier Raoult en avril 2020[41]. Enfin, la particularité de la classe 14, celle de l'énumération des décès et des cas de Covid-19, est d'être plus pertinente en début et en fin de période.

41. Olivier Faye et Alexandre Lemarié, « La visite surprise d'Emmanuel Macron à l'infectiologue controversé Didier Raoult », *Le Monde*, 9 avril 2020 (consulté le 27 novembre 2023).

France et Italie : deux parcours dans la crise

Les classifications hiérarchiques desendantes (Figures 2a et 3a) effectuées sur les deux corpus permettent de mettre en valeur certaines similitudes entre les deux pays. Elles sont marquées notamment par le fait que les deux confinements, bien que décalés de quelques jours, ont fait l'objet de mesures similaires d'une part, par le fait que les systèmes de santé des deux pays ont été mis sous pression et été au bord de la rupture d'autre part, même si les images de camions suppléant la morgue de Bergame semblent avoir plus marqué – du moins d'après cette analyse – que leur équivalent français, l'installation d'un hôpital de campagne dans le Haut-Rhin.

Il nous semble cependant que les dissemblances sont plus frappantes encore. Si certaines classes de nos analyses sont ancrées dans la réalité quotidienne du confinement, les manifestations relatées sont différentes : chants sur les balcons côté italien ; applaudissement des soignants côté français. L'analyse de ces différences doit tenir compte des traditions politiques et culturelles respectives.

Plus particulièrement, le rapport au politique, dans deux démocraties aux régimes sensiblement différents, nous semble particulièrement divergent. L'analyse côté français montre des débats perclus de controverses de différentes natures : la personnalité du président de la République et de certains des ministres du gouvernement de l'époque et en premier lieu, plus que le Premier ministre, les ministres de la Santé Agnès Buzin puis Olivier Véran. En France, le confinement et la crise sanitaire arrivent après une crise sociale importante qui a débuté en 2018, celles des Gilets jaunes, et après des élections présidentielles, en 2017, marquées par un fort score de l'extrême-droite sur fond de restructuration du champs politique français, qui voit l'affaiblissement, si ce n'est l'effondrement, de certains partis de gouvernement traditionnels comme le Parti socialiste à gauche et Les Républicains à droite. La centralisation importante de l'État français est inscrite dans les tweets : il y a peu de références à la situation locale, alors que la pandémie a touché le territoire français de manière différenciée. Même le Sud de l'Alsace et plus particulièrement les cas d'Altkirch et de Mulhouse dans le Haut-Rhin dont la situation a été aussi dramatique que celle de Bergame, n'est que peu présent dans les classes que nous avons obtenues[42]. L'Italie, État central mais où les

42. La gravité de la pandémie en Alsace explique probablement que le quotidien régional *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, ait été à l'initiative d'une sorte de mémorial

régions pèsent nettement plus qu'en France, où la pandémie a également frappé de manière différenciée entre le Nord et le Sud, leur laisse plus de place, ce qui transparait dans les tweets, notamment lorsqu'ils évoquent le Nord de l'Italie. Si la situation politique de l'Italie avait quelque chose de comparable à la France à cette époque, avec un gouvernement de coalition excluant une extrême-droite forte, les tweets analysés relèvent une moindre polémisation de cette situation politique.

Dans les deux cas, les interrogations, le doute confinant parfois à la théorie du complot, sont présentes, mais force est de constater – un autre ancrage dans le réel – que les classes liées à ces controverses sont nettement plus présentes en France qu'en Italie. Le débat sur l'hydroxychloroquine porté par le médecin marseillais Didier Raoult, le contexte médiatique français de l'époque – des médias complotistes ou proches du complotisme comme *RT France*, depuis interdit de diffusion, ou le site *France Soir* – associé à certaines tendances du mouvement des Gilets jaunes ou certaines tentatives politiques de récupération de ce mouvement, montrent une France, sur Twitter, tiraillée, divisée, dans le cadre plus général des *toxic data*[43] : Twitter encourage et amplifie les controverses.

On pourrait aussi s'interroger sur le rapport à la frontière et à l'Europe dans les deux corpus. Dans tous les cas, la fermeture des frontières est accueillie de manière positive, après trois décennies de Schengen, au point que l'on peut se demander si la pandémie a aussi servi à remettre en cause les acquis européens dans les deux pays ?

Conclusion

Les médias sociaux s'ancrent dans une réalité et pour la recherche ici présentée dans deux réalités nationales différentes : deux contextes politiques et institutionnels donnent ainsi des tonalités distinctes aux analyses effectuées sur les deux corpus constitués autour de la crise sanitaire et le grand confinement du printemps 2020. Cependant, si ce qui se passe sur Twitter, pour notre étude, est ancré dans la réalité, cette dernière s'y exprime dans un cadre précis, celui de ce média social qui encourage la circulation de l'information à haute fréquence qui lui est

dès le mois de juillet 2020. Emmanuel Viau et Céline Rousseau, « Notre mémorial des disparus du Covid-19 en Alsace », *DNA*, 13 juillet 2020 (consulté le 27 novembre 2023).

43. David Chavalarias, *Toxic data : comment les réseaux manipulent des opinions*, Paris, Flammarion, 2022.

caractéristique. Il en résulte des traces numériques massives, les tweets, likes, mentions, etc. Si cet ancrage des médias sociaux dans des réalités politiques (et sociales) différentes questionne la manière dont la crise sanitaire sera mémorialisée, transformée dans les mémoires collectives française et italienne, le fonctionnement de Twitter lui-même aura ainsi sa propre influence. C'est en cela que les médias sociaux, cette nouvelle écologie médiatique, opèrent une forme de médiatisation de la mémoire. S'il est difficile d'émettre des hypothèses précises, nous pouvons avancer que ce que nous voyons sur Twitter préfigure des contenus mémoriels futurs bien différents en France et en Italie.

Toutefois, les limites de notre démarche et de notre méthodologie, qui doivent être complétés par d'autres approches, donnent certaines idées de ce qui a déjà été oublié, ou du moins, de ce qui a été noyé dans le flux d'information continue qu'est (était) Twitter. En effet, en comparaison d'analyses préliminaires que nous avions effectuées et non reproduites ici, notre démarche écrase certaines voix. Par exemple, les analyses sur un corpus francophone plus vaste mais centré sur les premières semaines du confinement avaient montré qu'une partie de la population française, musulmane, s'interrogeait sur les façons de respecter le ramadan malgré les contraintes du confinement. Les métiers qui avaient été qualifiés de « second rang » – les métiers nécessaires, liés à la santé, mais non directement confrontés aux patients atteints du Covid et hospitalisés mais indispensables au bon fonctionnement, notamment, des services d'urgence, n'apparaissent que très peu dans les deux corpus.

La mémoire collective, fruit d'interactions sociales, de la pandémie a-t-elle ainsi été orientée, en tout cas telle qu'elle s'exprime sur Twitter, vers d'autres éléments que ces métiers.

Cette recherche montre en outre à quel point les mesures de confinement prises pour contrer la pandémie ont redéfini les frontières sociales, ont changé les lieux avec l'interdiction des activités de sociabilité. La pandémie a encouragé une forme de stigmatisation du danger et a autorisé chacun à créer sa propre explication des phénomènes, donnant naissance parfois à des *fake news*. Cependant, la médiatisation des relations dans la sphère publique conduit à un retour du social que l'individualisme économique avait cherché à détruire[44].

D'un point de vue méthodologique, si nous devons aussi laisser les événements liés à la pandémie actuelle sédimenter, nous pouvons,

44. Andrea Carlino, « Politiche del tempo all'epoca del coronavirus », *in* Alessandra Guigoni et enato. Ferrari (dir.), *Pandemia 2020. La vita quotidiana in Italia con il Covid-19*,

grâce à l'utilisation de sources numériques en temps quasi réel, ces traces des grandes plateformes du web, émettre des hypothèses sur des pistes de recherche à partir du rôle des médias sociaux, d'autant plus que la pandémie a amplifié encore l'utilisation massive des nouvelles technologies. Au-delà de cette recherche, il peut y avoir bien d'autres pistes à suivre pour l'historien et l'historienne : le lien entre liberté et sécurité, la perception du rôle des institutions européennes, la manière de penser et de vivre les espaces collectifs dans des conditions où la liberté individuelle et collective est restreinte. L'articulation des trois dimensions temporelles devient une exigence de l'historien qui vit en temps de crise. L'éthique de l'historien consiste en une articulation des temps de l'histoire : « l'étude du passé a un sens, non pas en soi, mais seulement en relation avec la compréhension critique du présent et la construction d'un autre avenir[45] ».

Note : L'introduction, conclusion et « France et Italie : deux parcours dans la crise » ont été rédigés par Frédéric Clavert et Deborah Paci de manière équivalente. La partie « Un cadre global : les digital memory studies » a été rédigée par Deborah Paci, « Qu'est-ce qu'un réseau social numérique ? » par Frédéric Clavert. L'analyse du corpus italophone a été écrite par Deborah Paci, celle du corpus francophone plus précisément par Frédéric Clavert.

Références bibliographiques

Dario Albarello, « Politiche di prevenzione sismica e gestione dell'emergenza in Italia nel decennio 1960-1970 », *in* Gianni Silei (dir.), *Tutela, sicurezza e governo del territorio in Italia negli anni del centro-sinistra*, Milan, Franco Angeli, 2016.

Bruno Barba, « Come cambia il mondo (e il calcio) », *in* Alessandra Guigoni et Renato Ferrari (dir.), *Pandemia 2020. La vita quotidiana in Italia con il Covid-19*, Danyang, M&J Publishing House, 2020.

Danyang, M&J Publishing House, 2020, p. 60.

45. Andrea Carlino, « Politiche del tempo all'epoca del coronavirus », *in* Alessandra Guigoni et Renato Ferrari (dir.), *Pandemia 2020. La vita quotidiana in Italia con il Covid-19*, Danyang, M&J Publishing House, 2020, p. 59.

Dominique Boullier, « Les sciences sociales face aux traces du big data », *Revue française de science politique*, vol. 65, n° 5, 2015, p. 805-828.

Dominique Boullier et Frédéric Clavert, « Avec les réseaux sociaux numériques, l'événement devient un fait social », *Le Temps des medias,* vol. 31, n° 2, 2018, p. 230-241.

Steven D. Brown et Andrew Hoskins, « Terrorism in the new memory ecology : mediating and remembering the 2005 London Bombings », *Behavioral Sciences of Terrorism and Political Aggression*, n°°2, 2010, p. 87-107.

Jean Burgess et Nancy K. Baym, *Twitter: A Biography*, New York, New York University Press, 2020.

Andrea Carlino, « Politiche del tempo all'epoca del coronavirus », *in* Alessandra Guigoni et Renato Ferrari (dir.), *Pandemia 2020. La vita quotidiana in Italia con il Covid-19*, Danyang, M&J Publishing House, 2020.

David Chavalarias, *Toxic data : comment les réseaux manipulent des opinions*, Paris, Flammarion, 2022.

Frédéric Clavert, « Face au passé : la Grande Guerre sur Twitter », *Le Temps des médias. Revue d'histoire,* vol. 31, 2018, p. 173-186.

Frédéric Clavert, « History in the era of massive data », *Geschichte und Gesellschaft,* vol. 46, n° 1, 2021, p. 175-194.

Danah M. Boyd et Nicole B. Ellison, « Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship », *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 13, n° 1, 2007, p. 210-230. DOI : https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x

Evelien D'heer, Baptist Vandersmissen, Neve Wesley De *et al.*, « What are we missing? An empirical exploration in the structural biases of hashtag-based sampling on Twitter », *First Monday*, vol. 22, n° 2, 2017. DOI: https://doi.org/10.5210/fm.v22i2.6353

Astrid Erll, « Afterword : Memory worlds in times of Corona », *Memory Studies*, vol. 13, 2020, p. 861-874.

Luciano Floridi, *The Fourth Revolution. How the infosphere is reshaping human reality*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Sarah Gensburger, *Memory on My Doorstep: Chronicles of the Bataclan Neighborhood, Paris 2015–2016*, Louvain, Leuven University Press, 2019.

Christine Lohmeier et Christian Pentzold, *Memory in a Mediated World. Remembrance and Reconstruction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016.

Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Londres, Verso, 2007.

Andrew Hoskins, « 7/7 and Connective Memory : Interactional trajectories of remembering in post-scarcity culture », *Memory Studies*, vol. 4, 2011, p. 269-280.

Andrew Hoskins, « The Restless Past : An Introduction to Digital Media and Memory », *in* Andrew Hoskins (dir.), *Digital Memory Studies : Media Pasts in Transition*, New York, Routledge, 2017, p. 1-24.

Andrew Hoskins, « The mediatization of memory », *in* Joanne Garde-Hansen, Andrew Hoskins et Anna Reading (dir.), *Save As … Digital Memories*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 27-43.

Andrew Hoskins, « Risk media and the end of anonymity », *Journal of Information Security and Applications*, vol. 34, 2017, p. 2-7.

Yvonne Liebermann, « Born digital : The Black lives matter movement and memory after the digital turn », *Memory Studies*, vol. 14, 2020, p. 713-732.

Pierre Ratinaud et Stéphane Dejean, « IRaMuTeQ : implémentation de la méthode ALCESTE d'analyse de texte dans un logiciel libre », *Modélisation Appliquée aux Sciences Humaines et Sociales*, Toulouse, 2009.

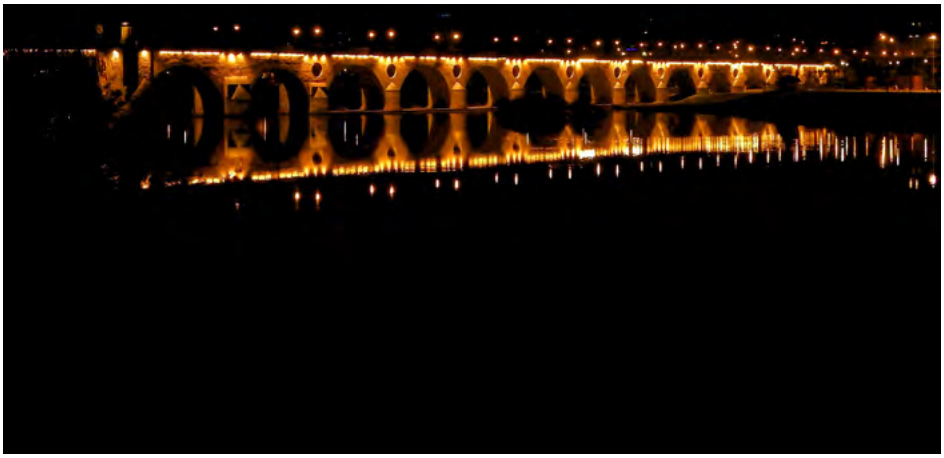
Max Reinert, « Une méthode de classification descendante hiérarchique : application à l'analyse lexicale par contexte », *Les cahiers de l'analyse des données*, vol. 8, n° 2, 1983, p. 187-198.

Max Reinert, « Les "mondes lexicaux" et leur "logique" à travers l'analyse statistique d'un corpus de récits de cauchemars », *Langage et société*, vol. 66, n° 1, 1993, p. 5-39. DOI : https://doi.org/10.3406/lsoc.1993.2632

Schafer Valérie, « Les réseaux sociaux numériques d'avant… », *Le Temps des médias*, vol. 31, n° 2, 2018, p. 121-136.

Gianni Silei, « Quali lezioni dalla crisi del Covid-19 ? Un approccio storico », *in* Alessandra Guigoni et Renato Ferrari (dir.), *Pandemia 2020. La vita quotidiana in Italia con il Covid-19*, Danyang, M&J Publishing House, 2020, p. 16.

¿Qué es y qué significa el Museo Virtual de la Guerra Civil Española?



Guadiana.

Oiluj Samall Zeid, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Antonio Cazorla Sánchez

Catedrático de Historia contemporánea de Europa
Trent University
acazorla@trentu.ca

Adrian Shubert

Professor Emeritus
York University
adriansh@yorku.ca

Resumen

El Museo Virtual de la Guerra Civil española (www.vscw.ca) es una propuesta digital destinada a difundir entre el público general, pero también los estudiantes, la historia y el legado del conflicto. Se trata de una iniciativa independiente de cualquier poder político. Colaboran en él varios historiadores, arqueólogos, expertos en historia cultural y archiveros. En estos momentos el equipo está expendiéndose e incorporando a académicos jóvenes que abordan nuevos temas. El museo ha sido sufragado sobre todo con dinero del Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, aunque otras instituciones han aportado contribuciones en especie. Este museo ha nacido para cubrir un importante vacío de la Historia Pública en España, un país tradicionalmente alérgico a los museos de Historia, y aún más a los de la Guerra Civil.

Palabras clave: Espacio digital, España, Guerra Civil, Historia pública, Museos

Compartir historias, compartir objetos: el Museo Virtual de la Guerra Civil española

El 15 de setiembre de 2022, inauguramos el Museo Virtual de la Guerra Civil Española (www.vscw.ca, sus siglas en inglés son VMSCW) en la Trent University, Canadá. La mayor parte de la prensa española y alguna de la internacional, como por ejemplo *The Guardian*, hicieron amplio eco del evento, y expresaron numerosas especulaciones sobre su significado y porqué se había hecho en Canadá y no en España[1]. Este artículo quiere explicar ambas cuestiones, situando además el museo en el contexto europeo. Para ello, comenzaremos con los orígenes y desarrollo del proyecto.

Virtual Museum of the Spanish Civil War.

1. Adrian Shubert, Antonio Cazorla Sánchez y Joan Maria Thomàs, "Un nuevo museo virtual para todos sobre la Guerra Civil", *El País*, 11 de octubre de 2022 (consultado el 28 de noviembre de 2023); Sam Jones, "Virtual Spanish civil war museum aims to cut through political divide", *The Guardian*, 10 de octubre de 2022 (consultado el 28 de noviembre de 2023).

Los orígenes del museo

Todo comenzó con una conversación entre dos amigos y colegas, Adrian Shubert y Antonio Cazorla, allá por 2014. Adrian Shubert estaba enseñando entonces un curso sobre la Guerra Civil española (1936-1939) y estaba pensando cómo utilizar recursos digitales y en concreto los que sus estudiantes podrían crear para ese curso. La conversación derivó hacia por qué no crear un recurso más grande, como un gran portal de internet sobre el conflicto. De ahí fue solo dar un pequeño paso hasta decidir que ese portal podía ser un museo. Nos pusimos a mirar qué se había hecho en otros lugares. De todos los museos virtuales que estudiamos el que más nos llamó la atención fue el belga sobre la Segunda Guerra Mundial y la ocupación. ¡Ya teníamos un referente de gran calidad y belleza!

A partir de entonces, teníamos dos problemas que solventar antes de empezar a construir el museo. Uno era cómo financiar el proyecto; el otro, no menos importante, situar nuestro museo dentro del panorama de la Historia Pública en España y en Europa, esto es, saber qué podría significar. Ambos aspectos estaban muy relacionados. Pues para empezar a diseñar el museo necesitábamos comprender qué es un museo digital de una guerra civil en el nuevo milenio y qué representaría en el contexto internacional. Esto es, necesitábamos hablar con otros colegas de forma pausada, y que de estas conversaciones surgiesen nuevos (al menos para nosotros) conceptos y, de ser posible, un plan. Había pues que encontrar dinero para financiar unos encuentros con esos colegas.

En 2014, York University, la universidad de Adrian Shubert, nos concedió una ayuda de 3.500 euros para realizar un seminario en la University of Warwick, Reino Unido. Con este dinero, y gracias a la colaboración de Alison Ribeiro de Menezes, catedrática en esa universidad, más algunos fondos particulares de algunos de los asistentes, pudimos hacer un seminario de apenas dos días al que, entre otros, asistieron también Alfredo González Ruibal (CSIC) y Joan Maria Thomàs (Universitat Rovira i Virgili). Ya entendíamos mejor a qué nos enfrentábamos, pero aún faltaba mucho para comprender las implicaciones teóricas y prácticas del proyecto. Para seguir profundizando en ambas, pedimos y obtuvimos en 2016 del Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC) una beca dentro de la categoría de Connection Grant para el proyecto "Digital History of the Spanish Civil War". Nos dieron 10.000 euros. Con ese dinero convocamos un seminario, abierto al público, en el Memorial Democràtic de Barcelona, que de manera desinteresada nos ofreció sus recursos. Esta reunión se llamó *International Seminar Communicating*

Contested Histories: Public Humanities and the Spanish Civil War. Además de los colegas ya citados, y de personas ajenas al proyecto, pero cuya participación fue importante para seguir progresando en la iniciativa, se unieron ahora al grupo de trabajo Sofía Rodríguez López (entonces en la Universidad de Cádiz, y ahora en la Complutense) y Jesús Espinosa Romero (entonces en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca y ahora en el Archivo General de la Administración). De esa reunión, además de planes más firmes de cómo proseguir con el proyecto, salió una publicación colectiva[2].

La investigación previa

En ese libro argumentamos que existe un déficit de Historia Pública en España, y no solo en lo referente a la Guerra Civil. Por Historia Pública entendemos la que está enfocada en la educación del público general, mediante publicaciones, museos, exposiciones, documentales, etc.[3]. Esto se manifiesta sobre todo en que hay una carencia de museos de Historia. Comparando España con Francia, por ejemplo, baste resaltar que en este último país hay más de cien museos dedicados solo a la Segunda Guerra Mundial. Como es bien sabido, el primer museo general que va a abordar la Guerra Civil española está construyéndose en Teruel[4]. Esto no quiere decir que haya una carencia absoluta de museos en España sobre

2. Antonio Cazorla-Sánchez, Alison Ribeiro de Menezes y Adrian Shubert (coords.), *Public Humanities and the Spanish Civil War: Memory and the Digital in Contested Histories*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018.

3. Según el Consejo Nacional de Historia Pública (NCPH) de Estados Unidos, la Historia Pública es "a movement, methodology, and approach that promotes the collaborative study and practice of history; its practitioners embrace a mission to make their special insights accessible and useful to the public." Robert Weible, "Defining Public History: Is it Possible? Is it Necessary?", *Perspectives on History*, 1 de marzo de 2008. Véanse también Paula Hamilton y James Gardner (coords.), *The Oxford Handbook of Public History*, New York, Oxford University Press, 2017; y Paul Ashton y Alex Trapeznik (coords.), *What Is Public History Globally? Working with the Past in the Present*, Londres, Bloomsbury, 2019.

4. Aunque acompañado de controversias: Peio H. Riaño, "Un memorial en el Museo de la Guerra Civil que no distingue entre víctimas: 'La fuerza es no ahondar en las diferencias'", *ElDiario.es*, 3 de febrero de 2023; Andrés Bartolomé, "La licencia y el debate de ideas retrasan el primer museo de la Guerra Civil con vocación nacional", *La Razón*, 16 de abril de 2023. El gobierno de derechas que fue elegido en mayo ha anunciado que va a derogar la Ley de Memoria Democrática, lo cual provocó una respuesta colectiva de los profesores de la Universidad de Zaragoza. ElDiarioAragón, "Los profesores de Historia de la Universidad de Zaragoza solicitan que no se derogue la Ley de memoria

el tema. La red creada por el Consorcio Memorial de los Espacios de la Batalla del Ebro o COMEBE (www.batallaebre.org) es un ejemplo de lo que decimos. Pero nosotros creemos que estas instituciones dedicadas a la expansión del conocimiento, junto a otras como el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, que tiene una minúscula exposición permanente sobre la guerra, o el mismo Memorial Democràtic, a pesar su ambicioso programa de exhibiciones temporales, son insuficientes para crear una conciencia, basada en el conocimiento, otros la llamarían memoria, en toda la sociedad sobre la guerra y la dictadura. Son centros de memoria y conocimiento, pero no son centros de referencia nacionales. Esto es, no son instituciones reconocidas y con influencia social suficiente para ser interpeladas por medios de comunicación o por el público como árbitros determinantes en los debates sobre la guerra. No hay en España, por ejemplo, equivalente de un centro interpretativo como el museo Topologías del Terror de Berlín sobre la dictadura nazi. El resultado es que en España hay islas de memoria, con una capacidad de influir sobre espacios geográficos y grupos de población limitados, pero no hay un continente de memoria capaz de crear una conciencia y el conocimiento firmes, extensos y con prestigio que una red amplia de museos de la guerra y del franquismo, y en especial un gran centro de referencia estatal, que podría contribuir a crear de una narrativa aceptada de forma mayoritaria en la sociedad sobre el pasado. El resultado es una pobre musealización de nuestro pasado. Sin discurso no puede haber representación. Por poner otra vez una comparación entre España y Francia. Quien haya visitado Belchite (Zaragoza) se encontrará un programa de difusión mínimo basado en un sitio web para la venta de entradas (belchite.es) y la actuación, muy meritoria pero que cuenta con escasos medios, de guías. Incluso encontrar la entrada a las ruinas está lejos de ser obvio. Por el contrario, quien haya visitado el "pueblo mártir" de Oradour-sur-Glane, primero podrá pasar por un, en general, excelente museo-centro de la memoria (www.oradour.org) y luego por las ruinas del pueblo mismo, todo perfectamente señalizado, desde decenas de kilómetros antes, y con multitud de servicios para los visitantes. Otra cosa es el contenido del discurso de este lugar, que en nuestra opinión presenta graves insuficiencias y muchos ángulos muertos.

Entonces ¿por qué un museo no en España y sí en Canadá? Pues porque en España no parece haber prisa por hacer un centro nacional de referencia sobre la Guerra Civil. Las propuestas en ese sentido de los

democrática de Aragón", *ElDiario.es*, 20 de septiembre de 2023 (consultado el 28 de noviembre de 2023).

gobiernos de izquierdas, cuando se han hecho, nunca se han concretizado, y los de derechas o no se lo han planteado o lo han rechazado como un supuesto intento de reabrir heridas del pasado. El conocimiento histórico es la primera víctima de esta dinámica. Este vacío contrasta con la coherencia del proyecto memorial franquista basado en crear polos interpretativos a escala nacional que complementaban una tupida red a escala local. Si el Valle de los Caídos representaba el martirio de los franquistas en la guerra, el Alcázar de Toledo era muestra de su sacrifico y determinación de vencer. Por último, el desfile anual de la Victoria era la culminación de ambos esfuerzos, martirio y lucha, representado bajo la atenta mirada del verdadero eje del discurso: Franco. Por su parte, la red local del proyecto memorial franquista estaba basada en los miles de cruces y placas de los caídos repartidas por la geografía española, que eran usadas en fechas señaladas por el calendario festivo del régimen -sobre todo el 20 de noviembre y el 18 de julio- para reafirmar y hacer cercano el mensaje del proyecto memorial, esto es, su interpretación del origen y significado de la Guerra Civil. Por el contrario, la democracia española ha construido monumentos locales y ha recreado lugares de memoria, pero ni tiene centros nacionales de memoria ni un mensaje coherente o socialmente aceptado por una mayoría sobre el conflicto o la dictadura. Entonces, ¿cuál es el papel de Canadá en esta dinámica? Muy simple. Las universidades canadienses han dado prioridad al desarrollo de las Humanidades Digitales. Aprovechando este impulso, dos investigadores expertos en España decidimos hacer allí y de forma digital lo que no se hace en España ni de forma material ni digital. Y es más, a diferencia de las grandes instituciones museísticas, que suelen estar mediatizadas por los intereses de los estados y grupos que las financian, nuestro proyecto es independiente y cooperativo, en el que todos los miembros del equipo detrás del museo digital -profesionales sin adscripción política alguna- tienen el mismo poder de decisión. No es Historia Pública desde abajo, pero tampoco desde arriba.

Un aspecto clave de nuestro proyecto de investigación ha sido la adopción del término Historia Difícil, que ha sido desarrollado sobre todo en los Estados Unidos para referirse al legado de la esclavitud[5]. Al igual que esta, las guerras civiles son un claro exponente de pasados difíciles, cuya estela dolorosa se extiende y perdura no ya durante décadas sino siglos. Las historias difíciles son complejas, entrañan dolor y cuestiones tan actuales como las reparaciones o la justicia para las víctimas y los

5. Véase Julia Rose, *Interpreting Difficult History at Museums and Historic Sites*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

victimarios. En este sentido, los creadores del museo virtual pronto nos dimos cuenta de que mientras que es relativamente fácil establecer narrativas de conflictos internacionales, los intra-nacionales, como las guerras civiles o los fenómenos de terrorismo (pensamos en el legado de los *troubles* en Irlanda del Norte o de ETA en el País Vasco) presentan unas enormes dificultades. Nuestra estrategia, que procede de la posición adoptada por el Museo del Ulster (www.ulstermuseum.org), es distinguir entre historia y memoria. Esto es, que como profesionales nos presentamos como expertos en historia, que debe escribirse con rigor, mientras que como ciudadanos admitimos que las memorias son distintas y deben discutirse con respeto siempre pero también críticamente. Esto es, que la historia cura la memoria, entre otras cosas porque la historia, a diferencia de la memoria, es (o debería serlo) consciente de que las memorias del pasado cambian según los intereses del presente. La disciplina de la historia solo pueden hacerla los profesionales, o aquellos que adoptan sus métodos, mientras que la memoria es un proyecto mucho más interdisciplinario y abierto a la sociedad, pero también menos estructurado o riguroso.

¿Por qué esa dificultad añadida de los conflictos intra-nacionales? La respuesta es simple: nuestra concepción colectiva más importante del cuerpo político actual está basada en la nación, y todo lo que la cuestione o la desgarre internamente trastorna la propia identidad incluso en sus aspectos más cotidianos. Esta concepción basada en lo nacional, y con frecuencia nacionalista, aparece de forma clara en los museos de Historia. En estos, la narrativa, si bien se ha suavizado en las últimas décadas, sigue un mismo patrón de describir, adaptándose a los vaivenes específicos de cada país, la grandeza original, una caída o varias caídas y las necesarias redenciones. Al mismo tiempo, los elementos perturbadores son minimizados. Por ejemplo, de nuevo en Francia, como hemos podido comprobar en la elaboración previa de una base de datos sobre museos de la violencia en Europa en el siglo XX, los museos de la Segunda Guerra Mundial suelen poner mucho más énfasis en la derrota militar, en la resistencia, deportación y liberación del país que en la colaboración con el enemigo o en la persecución de minorías (digitalcollections.trentu.ca)[6]. Este es el caso del museo nacional militar francés, situado en Los Inválidos (www.musee-armee.fr), en París, donde Vichy apenas tiene lugar; incluso la única foto del Mariscal Pétain es de espaldas. Más aún, en este no hay cabida para los crímenes coloniales

6. Fue esta realidad la que estuvo detrás de la creación del museo virtual Belgium World War II.

de Francia. La conquista de África a finales del siglo XIX y principios del XX aparece descrita como "La Pacificación". Las guerras de Vietnam (1945-1954) y Argelia (1954-1962) no existen. También las masacres de Guelma y Sètif de 1945 o las de Madagascar de 1947-1948 son, por supuesto, ignoradas. Al final lo que cuenta es el sufrimiento o la gloria de la patria, no la experiencia real de la gente.

Esa incomodidad, o aspectos inconvenientes, en los conflictos internacionales y coloniales se convierte en otra más aguda aún en los internos. Por ello no debe extrañar que no abunden los museos sobre guerras civiles. Esto no se debe confundir con la presencia de artefactos y referencias a las guerras civiles en museos militares; estamos hablando de las ausencias de narrativas, no de referencias puntuales. Quien visite el Museo del Ejército de Toledo (ejercito.defensa.gob.es), u otros museos militares, sí va a ver cosas sobre la Guerra Civil pero no entenderá por qué la guerra o su impacto sobre la población. No es un caso aislado, ni España es una excepción. De hecho, en Europa solo en Irlanda hay museos dedicados de forma exclusiva, o importantes secciones de estos (www.museum.ie), a abordar de forma clara este tema. Pero la Guerra Civil irlandesa fue un conflicto relativamente menor, breve (de junio de 1922 a mayo de 1923), donde si bien es cierto que se cometieron todo tipo de atrocidades comunes a las guerras civiles, el número de víctimas fue bastante escaso (menos de 2.000 muertos) y, esto es quizás más significativo aún, en el que ambos bandos perseguían, con distintos métodos y tempo, en última instancia el mismo objetivo: la independencia de Irlanda del Reino Unido. Los conflictos internos finlandés, griego, español y yugoslavo fueron mucho más mortíferos y se basaron en proyectos profundamente antagónicos del modelo sociopolítico. ¡Y qué decir de la Guerra Civil rusa, el conflicto interno más importante de Europa en el siglo XX y más ausente de los museos!

Además de la distinción arriba señalada entre historia y memoria, para crear un discurso sobre la Guerra Civil que sea inclusivo nos hemos basado en dos principios. Uno es la democracia; el otro, el humanismo. Para ser más precisos, al analizar y explicar el conflicto hemos tenido muy claro desde el principio que había anti-demócratas en ambos bandos, pero demócratas solo en uno de ellos. Puesto de otro modo, que la legalidad y la legitimidad la representaba la República, pero que muchos de los que lucharon en su bando cometieron crímenes y atrocidades, no amaban al régimen y se planteaban cambiarlo en cuanto pudieran. Por otro lado, dejamos muy claro que el bando rebelde era ilegítimo y que quienes lucharon en él apoyaron, de forma voluntaria o no, un modelo autoritario y sanguinario que acabó plasmándose en la dictadura

franquista (1939-1975). En cuanto al humanismo, los autores/curadores de este museo consideran que no se pueden hacer categorías de víctimas, o de su dolor o del de sus allegados. Otra cosa es que se explique cómo o por qué murieron. Esta aproximación está en concordancia con la tendencia internacional, cada vez más creciente en el mundo posterior a la Guerra Fría, a prestar mayor atención a la víctima, no ya en función de su idolología o situación social, sino como ser humano al que se le niega el principio primero del derecho a seguir viviendo.

Queda por último señalar la necesidad, que resulta inevitable en el mundo postcolonial, de ligar los fenómenos de violencia en Europa a la que los distintos países del continente practicaron en sus colonias y en el Sur Global. Quienes hemos hecho este museo entendemos que la violencia social, política o étnica en Europa no es más que otra manifestación de la violencia global. Cuando vemos, por ejemplo, las imágenes de la guerra de España, de la Segunda Guerra Mundial o del Holocausto, es necesario recordar que esa violencia la practicaron los europeos antes y después de esos conflictos en otros lugares y contra otras gentes. La Europa democrática que emergió avergonzada de sí misma por las imágenes de los campos de concentración era todavía en 1945 un continente colonial que intentó retener sus posesiones por la fuerza y a menudo recurriendo a grandes matanzas, e incluso mucho después ha seguido practicando políticas neo-imperiales a menudo desastrosas para las poblaciones nativas afectadas. Dicho de otra manera, que ni la violencia de la Guerra Civil fue algo excepcional, ni la del resto de Europa tampoco, y ni mucho menos fueron exclusivos y particulares los sufrimientos de españoles y europeos. Por eso resalta que en nuestros estudios para este museo hemos encontrado una casi total ausencia en España y en otros países de su pasado colonial violento. Por ejemplo, ni en España hay una Historia Pública de sus colonias ni, otra vez en Francia (pero lo mismo podría decirse de Italia o de Holanda), de sus guerras coloniales.

¿Por qué llamamos museo a este proyecto digital? El concepto que hemos seguido en el desarrollo del proyecto se aproxima más al de un museo que al de, por ejemplo, un sitio web o un manual virtual. Hemos concebido los distintos temas del museo como salas o galerías basadas en objetos y no en discursos cerrados –como serían las otras dos posibilidades- en los que se da al visitante una visión terminada que pretende agotar la cuestión. Por el contrario, nuestro proyecto es uno en permanente construcción, en el que los objetos pueden ser añadidos o quitados según su capacidad de atraer, entretener e informar al visitante. Para nosotros es importante que el visitante se mueva entre las distintas salas según sus preferencias, sin por ello perder un supuesto hilo narrativo

que demanda una atención exhaustiva y sin el cual se sentiría perdido. Nuestra prioridad es con que su visita el usuario se sienta más atraído al tema de la Guerra Civil y, en el proceso, se sorprenda aprendiendo de la historia que puede haber detrás de cada objeto, y no necesariamente que adquiera un conocimiento exhaustivo del conflicto. Es el público general el que más nos interesa y somos conscientes de que para que venga y vuelva a nuestro museo es fundamental que lo encuentre ágil, fácil de entender y entretenido.

¿Quiere esto decir que nuestro museo carece de narrativa? No, al contrario. Creemos que el enfoque que damos a cada objeto guía al visitante a una serie de conclusiones que trascienden lo puro informativo o anecdótico. Estas se basan en mostrar el pasado, pero también en porqué se produjo ese pasado y sus consecuencias. De este modo, y pese a una aparente falta de sistematización, el museo se presta muy bien a su uso pedagógico, ya que cada objeto puede ser el inicio de una exploración de un tema.

Los autores del Museo Virtual de la Guerra Civil Española consideramos que nuestro modelo presenta los inconvenientes que se han señalado de forma repetida para toda producción online, empezando por su a menudo carácter efímero o su relativa invisibilidad en el más que poblado mundo digital, en el que no es siempre fácil distinguir el trigo de la paja. También somos conscientes de que un museo digital tiene un impacto público mucho más reducido que uno físico, sobre todo si estuviésemos hablando de un hipotético gran museo estatal de la Guerra Civil española. Nuestro museo digital, por último, ni aspira ni podrá ser nunca ese centro de referencia y autoridad que podría contribuir a elevar el tono de, y hasta arbitrar en, las polémicas muchas veces estériles y, desde el punto de vista de la mayoría de los historiadores, poco precisas que en ocasiones lanzan políticos y medios de comunicación poco escrupulosos con, o simplemente ignorantes de, el conocimiento histórico[7].

Al mismo tiempo, creemos que este museo digital presenta numerosas ventajas sobre uno físico. La primera es que es accesible veinticuatro horas al día, desde cualquier lugar del mundo y de forma gratuita. La segunda, que en realidad son dos, es que su bajo coste de creación le

7. Desde el 15 de setiembre de 2022 hasta el 26 de setiembre de 2023, casi 58.000 personas de más de 100 países visitaron el Museo Virtual. De ellos, 35.000 visitaron desde España. En el mes de setiembre de 2023, 2.010 personas visitaron el museo, entre ellos 956 de España, 280 de los EEUU, 214 del Reino Unido, 109 de Canadá, 38 de Francia, 36 de Alemania, 35 de Argentina, 24 de Irlanda y 22 de Australia.

permite evitar las influencias e interferencias de actores políticos, donantes e instituciones, y obedecer en cambio solo a las intenciones de sus creadores, en este caso concreto un grupo de profesionales de la historia, arqueología, estudios culturales y archivos y museos, cuya única agenda es trasladar al público general el conocimiento más actual del pasado tal y como lo percibimos, con todas sus contradicciones, dudas y polémicas. La última ventaja es que no dependemos del poder, o los intereses partidistas o de la nación (o de quienes dicen representarla). En este sentido, los museos digitales pueden ser, y en nuestro museo creemos que lo es, un instrumento muy útil para evitar el paradigma nacional-nacionalista que todavía impregna a la mayoría de los museos de historia del mundo, incluyendo por supuesto a los europeos. Nos explicamos con más detalle a continuación.

Por paradigma nacional nos referimos a la tendencia de los museos físicos a limitar su discurso a los acontecimientos que ocurrieron dentro de los límites del Estado, desentendiéndose en gran media y a veces de forma absoluta de las relaciones trans-nacionales, contextos más amplios y hasta de las acciones del propio país en o contra otras naciones y gentes. Al hacer esto, la experiencia nacional se convierte en única y excepcional en lo bueno (que puede incluir desde sus supuestos logros singulares a su victimización a manos de un enemigo externo). Esta limitación a lo nacional lleva casi automáticamente al nacionalismo. Desconectada del mundo, para lo que es conveniente, la experiencia nacional refuerza la idea de una comunidad distinta, la nación, con un carácter superior o al menos envidiable respecto a otras naciones. El discurso se convierte en una lectura deformada y uniformadora de la compleja realidad social, política y económica a través de la lente de la nación. El "nosotros" nacional sustituye al individuo, a grupos subalternos, a posturas disidentes o proyectos más o menos fallidos que no controlaron las estructuras del Estado. Ese "nosotros" incluye las supuestas glorias de la nación desde el pasado (incluso antes de la existencia de la nación) como un motivo de orgullo y, por ello mismo, la exclusión o minusvaloración de aspectos negativos de ese pasado. Ningún Estado -con la notable excepción de Alemania en los últimos años con respecto al periodo nazi- se ha distinguido por financiar proyectos de Historia Pública, y mucho menos museos, que rompiesen con ese paradigma nacional-nacionalista, continuando así con una exaltación selectiva de lo supuestamente mejor de la historia nacional. La ya citada ausencia casi general del colonialismo en los museos de historia europeos es el mejor ejemplo de lo que decimos.

Los pocos museos de historia en España padecen ese problema, que además se agudiza en el caso de la Guerra Civil por la dificultad, como ya hemos escrito, de presentar un conflicto interno, esto es, anti-nacional. Dicho de otra manera, los museos españoles que de alguna manera tienen que abordar, a veces a su pesar como parece ocurrir en los de historia militar, la guerra lo hacen a través del no-discurso, esto es, apiñando objetos sin darles una interpretación contextualizada. Carecen de una narrativa clara. El clímax de este no-discurso quizás lo encuentre el visitante del Museo del Ejército de Toledo, situado en el otrora lugar de la memoria franquista de El Alcázar. Allí, el despacho del coronel Moscardó -que fue el centro del discurso narrativo franquista de sufrimiento del asedio y victoria sobre el enemigo republicano- se ha mantenido, intacto y lleno de agujeros hechos por la metralla, pero ahora sin explicación alguna, al lado de las modernas salas del museo (en las que por cierto no hay referencias a las atrocidades coloniales españolas en Marruecos, o al uso de gases contra los nativos rifeños). En el caso de los museos civiles, como los del COMEBE o el del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, o no hay discurso (en este último caso) o el discurso está centrado, como en casi todos aquellos, en el sufrimiento de los soldados y en la promoción de la paz. Son estos dos temas muy loables, pero que simplifican mucho la realidad de la guerra y excluyen aspectos menos reconfortantes como quién causó el conflicto, por qué, o la represión en las retaguardias.

Nuestro museo virtual tiene la intención, hasta ahora mismo conseguida de forma muy limitada en sus "salas" ya abiertas al público (sobre las que hablaremos más adelante), de exponer un discurso claro sobre la guerra que no excluye temas controvertidos o, como decimos nosotros, difíciles. Es uno de los objetivos fundamentales, junto a su función didáctica. Creemos que es importante que el público general tenga acceso a lo que los historiadores hemos concluido en los últimos años, por inconveniente que sean nuestras opiniones. Esa es la ventaja de no depender del dinero público, o de grandes donantes privados. Al mismo tiempo, y como también explicaremos más adelante, queremos recoger en nuestra exposición permanente las voces que, con la mayor diversidad posible, nos cuenten las experiencias de la gente a través de sus testimonios orales. Esto es algo que un museo convencional tampoco podrá hacer fácilmente y desde luego no de la forma inmediata que nosotros vamos a ofrecer. De este modo vamos a intentar conseguir que la complejidad y las contradicciones de las experiencias de quienes sufrieron la guerra lleguen directamente el visitante del museo. En el fondo, este es el mensaje de nuestro museo virtual: contar el pasado tal

y como la gente lo vivió, contextualizando sus experiencias dentro de una narrativa global curada de forma profesional. No hay mejor aproximación al pasado que contar la verdad con honestidad, incluyendo en este relato la visión de los protagonistas.

Hablemos ahora de cómo planteamos ampliar y profundizar nuestro museo virtual y hacer más claro el discurso que queremos transmitir.

El museo hoy y mañana

Una vez definidos los retos técnicos y los principios teóricos del proyecto, el siguiente paso fue buscar cómo financiarlo. No fue fácil. Se trataba sobre todo de conseguir que SSHRC pagase un proyecto digital que trataba de un país extranjero. La fórmula elegida fue pedir las llamadas *Partnership Development Grants*. Se trata de una vía de financiación extraordinariamente compleja. A pesar de ello, y con mucho esfuerzo, la pedimos dos veces y en ambas nos fue denegada, una de ellas por apenas una décima de punto. Sin embargo, el trabajo realizado no fue inútil. Uno de los requisitos para participar en este programa es tener socios que se comprometan a contribuir en especie una cantidad similar a la que SSHRC aportaría en efectivo. Mientras que no ganamos los proyectos, en el proceso de solicitarlos conseguimos establecer acuerdos firmados con varias instituciones que luego serían muy útiles tanto para pedir otras becas como para obtener de forma gratuita parte del material que se incorporó al museo virtual. De este modo, nuestro equipo estableció relaciones formales con la York University, Trent University, University of Warwick, Memorial Democràtic, Archivo General de la Administración y el Centro Documental de la Memoria Histórica. Pero el principal obstáculo seguía siendo el dinero.

En 2020 por fin conseguimos una beca para comenzar a trabajar en la construcción del museo. Se trató de una beca de SSHRC en la modalidad Connection Grant (el título del proyecto era "Confronting a Difficult Past: the Virtual Spanish Civil War"). Nos dieron 25.000 euros. Para entonces habíamos incorporado al proyecto dos personas clave para su aspecto técnico, Andrea Davis de la Arkansas State University, una experta en humanidades digitales, y Dwayne Collins, bibliotecario de la Trent University, también especialista en ese mismo campo. Hay que recordar que la financiación llegó unos días antes de la declaración de la pandemia de COVID. Durante los próximos dos años trabajamos a menudo con nuestras universidades cerradas, esto es, y de forma muy apropiada, digitalmente. Otro miembro del equipo que desempeñó un papel

esencial fue Sofía Rodríguez, quien se encargó de buscar las imágenes y obtener permisos de reproducción en nuestro museo. Este aspecto fue sin duda el más difícil, aunque la colaboración del CDMH, del AGA y de la Biblioteca Nacional de España fue fundamental para obtener muchas de las imágenes de forma gratuita. Los demás miembros del equipo nos dedicamos, además de a la coordinación (papel sobre todo de Adrian Shubert y Antonio Cazorla), a buscar imágenes, a menudo usando las que eran de nuestra propiedad y, naturalmente, a escribir los textos de las cerca de 130 entradas. El último paso fue el diseño gráfico del museo. Para ello contamos con una compañía privada cuyos honorarios fueron pagados con una aportación de 1.500 euros de la Embajada de España en Ottawa. Después de algunos momentos de pánico de última hora, como dijimos al principio de este artículo, pudimos inaugurar el museo el 15 de septiembre de 2022. Trent University ofreció una recepción a la que acudieron, además de la mayoría de los miembros del equipo, el Embajador de España y el rector de la universidad. Por último, los descendientes del batallón canadiense en las Brigadas Internacionales, Mackenzie-Papineau (los Mac-Paps), nos han ofrecido fondos para continuar el proyecto.

El resultado de esta primera fase del museo está ahora disponible para los visitantes. Se trata de cinco galerías o "salas" dedicadas a los siguientes temas: Comienzo de la Guerra Civil y desarrollo del conflicto, El contexto internacional, Las retaguardias, Vida cotidiana en el frente y la Memoria histórica. Todos los textos son bilingües, en inglés y español. Actualmente estamos trabajando en versiones en francés y catalán del museo. La recepción por parte del público y colegas ha sido francamente buena, pero ha venido acompañada de críticas, muchas de las cuales nosotros compartimos, porque se trata de aspectos que queremos desarrollar pero que no hemos tenido tiempo o recursos para hacerlo todavía. Se nos ha señalado que no hablamos de las causas y orígenes del conflicto. Lo cual es cierto y además entra en franca contradicción con los postulados teóricos que sostienen del museo. Para cubrir este enorme hueco ya hemos encargado a un equipo de tres historiados españoles -bastante más jóvenes que la mayoría de quienes hemos venido trabajando en el museo- la elaboración de esta "sala", que debería abrirse en la segunda fase del museo. También se ha señalado que el museo acaba prácticamente con la victoria franquista el 1 de abril de 1939. De nuevo, hemos encargado a otro grupo de historiadores jóvenes que aporten los contenidos para una nueva galería sobre las consecuencias de la guerra. Otros colegas han señalado que la sección de Memoria es demasiado pequeña; ya estamos trabajando en ampliarla. Lo mismo ocurre con la galería de los aspectos internacionales. Por último, un

colega señaló la falta de audiovisuales. Se trata, por razones de derecho de autor, lugares de depósito y condiciones para su reproducción, de un tema muy complicado. De todos modos, un especialista de reconocido prestigio va a crear este recurso.

Además de los temas citados arriba, estamos trabajando en el desarrollo de nuevas galerías y recursos. Para entender qué queremos hacer, hay que explicar antes que nosotros entendemos el museo como un proyecto de tres capas. La primera, y más importante, es la de difusión, que es la que hemos desarrollado hasta ahora. Las galerías hechas y las que están en proyecto forman parte de esta capa del museo; en la que también se incluirán una serie de mapas, algunos de ellos interactivos; una nueva galería sobre la experiencia de los soldados; otra galería sobre el impacto de la Guerra Civil en varios países del mundo – con 23 países encargados ya; otra sobre el arte de la Guerra Civil; y, por último, y de esto hablaremos después, una galería abierta al público. La segunda capa del museo se dedica a la pedagogía. Ya hemos encargado a una colega que haga una galería o sección de recursos pedagógicos para institutos y universidades. La tercera capa del museo se refiere a recursos para la investigación. De este apartado se va a encargar en principio Jesús Espinosa. Aquí vamos a crear o establecer vínculos con otros museos y grupos de investigación y las bases de datos más importantes, fuera y dentro de España, para que investigadores y el público más avezado o interesado en estos temas pueda consultar esas fuentes de información primaria. En este último apartado señalamos que vamos a incluir el acceso a cientos de entrevistas orales, en su mayoría videograbadas y con subtítulos en varios idiomas, con testimonios sobre la guerra y la posguerra. Y una adición final: queremos que todo el museo esté disponible en las lenguas del Estado español. Ahora mismo, estamos pidiendo dinero para poder hacerlo.

Queda hablar de la Galería Abierta. La inspiración para este tema viene de una iniciativa del Gobierno francés en 2014 para conmemorar la Primera Guerra Mundial llamada "La grande collecte de la Grande Guerre" (www.culture.gouv.fr). Se trataba de un llamamiento a los franceses para compartir sus archivos familiares y hacerlos públicos. Lo que nosotros pretendemos con la nueva "Galería Abierta" es similar: se trata de una llamada a los particulares para que compartan, a través del museo digital, artefactos en su poder de la Guerra Civil y sus historias. De hecho, esta galería ha comenzado de forma espontánea. Al recoger los medios de comunicación y las redes sociales la noticia de nuestro museo, varias personas se nos han acercado ofreciendo objetos, documentos e historias que querían participarnos. Lo mismo ha ocurrido también en nuestros viajes de campo en los meses pasados o en las presentaciones

de nuestro último libro relacionado pero que no es lo mismo que el museo[8]. ¡Es sorprendente la cantidad de objetos que los españoles, y algunos extranjeros, guardan en casa y que hasta ahora no han sabido qué hacer con ellos!

Ahora mismo el equipo, ampliado con varios colaboradores nuevos, está en marcha preparando la segunda fase del museo. Nos queda aún algo de dinero del proyecto anterior, y más. La asociación de los descendientes de los canadienses que lucharon en las Brigadas Internacionales, a través del Mackenzie-Papineau Battalion Memorial Fund, nos ha ofrecido todo el apoyo que necesitemos. Trent University también se ha comprometido a poner más recursos a nuestra disposición. La aventura continúa.

Referencias bibliográficas

Paul Ashton y Alex Trapeznik (coords.), What Is Public History Globally? Working with the Past in the Present, Londres, Bloomsbury, 2019.

Antonio Cazorla-Sánchez, Alison Ribeiro de Menezes y Adrian Shubert (coords.), Public Humanities and the Spanish Civil War: Memory and the Digital in Contested Histories, Londres, Palgrave Macmillan, 2018.

Antonio Cazorla Sánchez y Adrian Shubert (coords.), La Guerra Civil española en 100 objetos, imágenes y lugares, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2022.

Paula Hamilton y James Gardner (coords.), The Oxford Handbook of Public History, New York, Oxford University Press, 2017.

Julia Rose, Interpreting Difficult History at Museums and Historic Sites, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

Robert Weible, "Defining Public History: Is it Possible? Is it Necessary?", Perspectives on History, 1 de marzo de 2008. URL: https://www.historians.org/research-and-publications/perspectives-on-history/march-2008/defining-public-history-is-it-possible-is-it-necessary

8. Antonio Cazorla Sánchez y Adrian Shubert (coords.), *La Guerra Civil española en 100 objetos, imágenes y lugares*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2022.

Recursos digitales sobre la Guerra Civil española, el Franquismo y la Transición a la Democracia: las bases de datos de Historia y Memoria Digital (HISMEDI)

Miles de gotas vinieron.

Oiluj Samall Zeid, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Matilde Eiroa San Francisco

Profesora Titular de Universidad
Universidad Carlos III de Madrid
meiroa@hum.uc3m.es

Resumen

El artículo presenta una base de datos donde se recogen registros sobre la representación digital de la Guerra Civil española, el Franquismo y la Transición a la democracia. Se explica el procedimiento seguido en la construcción de este instrumento, tanto en el procedimiento metodológico como en las técnicas de recogida de datos, la catalogación de los hallazgos según el sistema de Dublin Core, su organización en colecciones –páginas web, blogs, audiovisuales digitales y redes sociales– así como las exposiciones virtuales creadas para temáticas específicas. El acceso abierto permite la consulta a todos los interesados en su utilización para la docencia, la investigación y la adquisición de conocimiento.

Palabras clave: Archivo, Espacio digital, España, Franquismo, Guerra Civil, Historia digital, Memoria, Metodología, Museo, Redes sociales, Transición a la democracia

¿Cómo se crea una fuente informativa en acceso abierto sobre la representación digital la Guerra civil española, el Franquismo y la Transición en nuestros días?

El conocimiento de la Guerra civil, el Franquismo y la Transición a la Democracia (1936-1978) está en un estado muy avanzado gracias a la abundante producción historiográfica y a que los archivos cada vez más liberan documentación para la consulta de los investigadores. Asimismo, la digitalización de fuentes y la contribución de diversos actores a la historia y memoria de este periodo extenso de la contemporaneidad están proporcionando una visión amplia de los acontecimientos y personajes[1]. Las tecnologías informáticas y las características de Internet, con su capacidad para la distribución ilimitada de información, favorecen la difusión de variados temas y autores.

En un contexto de interés por la historia de los últimos 80-90 años y en el marco de la implosión de las tecnologías informáticas en el devenir del investigador, del docente y de la sociedad, un equipo compuesto por profesores de las Universidades Carlos III de Madrid, Complutense, Málaga, Salamanca, Valencia y UNED se propuso desarrollar una investigación cuyo objetivo era analizar la representación del periodo histórico mencionado en el entorno digital. Las disciplinas a las que están adscritos son las vinculadas al ámbito de las humanidades digitales, entre otras la historia contemporánea, la comunicación, la documentación y la informática, especialidades que cubren la amplia gama de retos y oportunidades que ofrece el enfoque interdisciplinar.

1. Anaclet Pons, "El pasado fue analógico, el futuro es digital. Nuevas formas de escritura histórica", *Ayer*, vol. 110, n° 2, 2018, pp. 19-50.

Página principal del proyecto HISMEDI.

El equipo estaba interesado en averiguar el tipo de acontecimiento histórico difundido en los objetos digitales, su cobertura, la interpretación que ofrecen y, en consecuencia, el conocimiento histórico que generan en una sociedad conformada por nuevos públicos que cada vez participa, colabora y se informa más a través de la Red y el sistema participativo con el que se concibe la Web 2.0. Asimismo, pretendía examinar a qué retos se enfrenta el historiador cuando investiga en el entorno digital –epistemológicos y ontológicos– al igual que las oportunidades que brinda la difusión digital de los hitos históricos fundamentales del siglo XX español. Cada vez son más los recursos culturales y educativos que se producen y distribuyen en soporte digital formando parte de las huellas que la sociedad está dejando en la actualidad. La UNESCO ha considerado que esos vestigios digitales constituyen el patrimonio cultural y la memoria del mundo y como tal ha de ser preservado[2]. Sin embargo, la desconfianza hacia la investigación con fuentes virtuales es profunda y presenta una gran complejidad con motivo de la existencia de múltiples factores entre los que podríamos destacar: la falta de una formación teórica y metodológica para examinar dichas fuentes, la ausencia de un lugar centralizado donde encontrarlas, su potencial volatilidad o los riesgos de que los contenidos estén manipulados o sean falsos y, en consecuencia, el problema de la fiabilidad.

Las páginas que siguen no son un ensayo científico sino una nota descriptiva de un proyecto de investigación que finalizó con un notable éxito de difusión y de publicación de resultados relevantes. Nuestro objetivo aquí es presentarlo a la comunidad académica para mostrar un

2. UNESCO, "El patrimonio digital".

ejemplo de un modo posible de hacer investigación en el entorno digital, incluyendo los retos y las oportunidades que se presentaron. Los lectores no encontrarán, por tanto, un artículo académico estructurado como tal, sino la explicación de un prototipo de investigación en humanidades digitales que puede aportar ideas.

Metodología

El carácter exploratorio e interdisciplinar del proyecto que propusimos obliga a utilizar métodos emergentes de la historia digital, especialmente los referidos a técnicas cuantitativas para los materiales digitalizados, el análisis de metadatos y de redes, la búsqueda crítica o la minería de textos[3]. En el proceso metodológico planteamos construir una base de datos que diera cabida a los objetos digitales encontrados sobre el periodo histórico objeto de nuestro estudio que estuviera en acceso abierto y que sirviera para compartir los hallazgos y difundir los resultados a través de un sistema abierto factible de comprobación por los usuarios.

Para realizar la búsqueda de fuentes digitales se elaboró una taxonomía con los conceptos vinculados a la amplia gama temática que incluye la Guerra Civil, el Franquismo y la Transición a la Democracia, y se aplicó una estrategia con términos específicos y combinados en los sistemas avanzados de búsquedas de Google Search Advanced Duckduckgo, Blog Search Engine y la plataforma audiovisual de Youtube. Igualmente, se utilizaron herramientas para la exploración de las redes sociales Twitter, Facebook e Instagram. Este vocabulario especializado se elaboró con la consulta a tesauros disponibles en archivos y bibliotecas, como el Portal de Archivos Españoles (PARES), listados de encabezamientos de materia y otras técnicas de la documentación.

Un problema encontrado fue la enorme cantidad de hallazgos que proporciona Internet y la necesidad de seleccionar los materiales del denominado "archivo infinito"[4]. En este sentido se decidió renunciar a la exhaustividad, una opción que debe ser asumida en los proyectos de

3. Mats Fridlund, Mila Oiva y Petri Paju (coords.), *Digital histories: Emergent approaches within the new digital history*, Helsinki, Helsinki University Press, 2020. Algunos métodos de investigación en historia digital pueden aprenderse en la página de *The Programming Historian*, con lecciones en varios idiomas: programminghistorian.org/.
4. Jairo Antonio Melo, "Historia digital: la memoria en el archivo infinito", *Historia Crítica*, vol. 43, 2011, pp. 82-103.

historia digital[5]. Con el propósito de asegurar la representatividad se determinó la recogida de aquellos objetos que abordaran temas clave del periodo estudiado, como la represión de los vencidos de la Guerra Civil, el exilio republicano, la legalización del PCE en 1977 o la Constitución española de 1978. Asimismo, se incorporó la intensa actividad virtual del movimiento asociativo memorial para la etapa 1936-1975 al actuar como promotor de la recuperación de los vencidos, silenciados y olvidados del franquismo.

En cualquier caso, se priorizaron los objetos digitales que ofrecieran evidencias confiables, como la existencia de https://, el candado verde en la barra del navegador, la inclusión de datos identificativos de sus autores, la organización de los contenidos siguiendo una estructura, la actualización, la existencia de una página de créditos o el cuidado editorial, entre otros. En cuanto a la credibilidad de los contenidos, se utilizaron técnicas como la comprobación de la fuente de procedencia, la presencia de hipervínculos que enlacen a otros lugares donde se puedan constatar los datos o hechos, o la comparación entre varios sitios virtuales. En definitiva, operaciones frecuentes en la metodología historiográfica, en la que también es necesario proceder a la búsqueda de documentos en los archivos, su selección, la revisión de su fiabilidad y la credibilidad de los contenidos.

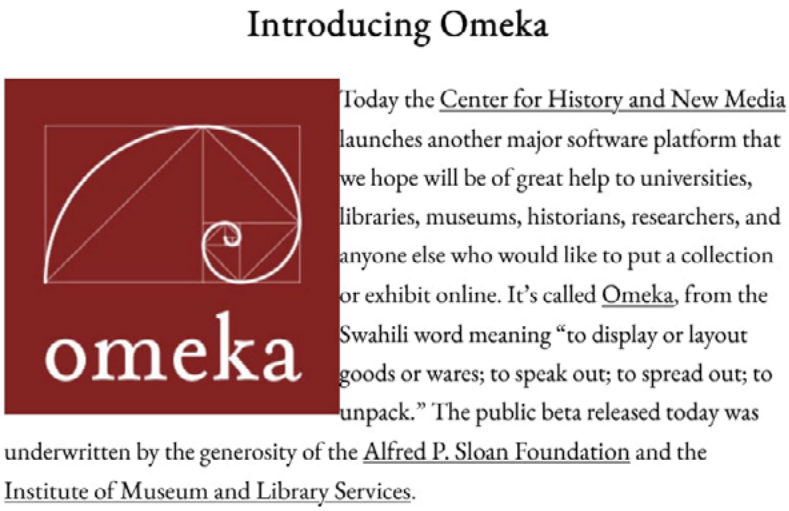
La construcción de las bases de datos HISMEDI: una nueva fuente para el conocimiento histórico

Paralelamente al trabajo de localización de fuentes, comenzó la tarea de construcción de un repositorio o base de datos en Open Access, siendo elegido el software de OMEKA, el que mejor se adaptaba a los objetivos propuestos. Este software fue construido y puesto en acceso abierto por el Center of History and New Media Roy Rosenzweig, uno de los pioneros de la Historia Digital[6] y ha sido utilizado por múltiples entidades para

5. Anaclet Pons, "La historia maleable. A propósito de Internet", *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 66, n° 222, 2006, pp. 109-130. Susan Brown *et al.*, "Published Yet Never Done: The Tension Between Projection and Completion in Digital Humanities Research", *Digital Humanities Quaterly*, vol. 3, n° 2, 2003.

6. Dan Cohen, "Introducing Omeka", *Dan Cohen's digital humanities blog*, 2008. Tomás Saorín, "Exposiciones digitales y reutilización. Aplicación del software libre Omeka para la publicación estructurada", *MÉI: Métodos de Información*, vol. 2, nº 2, 2011, pp. 29-46. Rubén Alcaraz, "Omeka: exposiciones virtuales y distribución de colecciones digitales", *BID*, vol. 28, 2012.

construir museos virtuales, repositorios o exposiciones virtuales. Entre otros, figura el Portal Europeana, recolector de las colecciones digitales que se están realizando en Europa, así como el proyecto Martin Luther King, de la Universidad de Yale, Online Exhibits de la Universidad de Michigan, o el Museo Virtual de Ecología Humana, de la Asociación para el Estudio de la Ecología Humana de la Universidad Autónoma de Madrid (), por mencionar algunos relevantes.



Pantalla de inicio de OMEKA.

Los objetos digitales localizados fueron analizados, registrados, catalogados y compartidos según las pautas del esquema Dublin Core, un modelo de metadatos que permite clasificar la información según unos estándares interoperables que admitan describir recursos. El sistema incluye quince campos básicos que pretenden definir el hallazgo como primer paso para el análisis de la información y la detección de su identidad. Estos campos se refieren al contenido, la propiedad intelectual y la instancia que lo pone en la Web. Por ejemplo, relacionados con los contenidos están los campos del título, las palabras claves, una descripción, la fuente, la relación con otros recursos así como la cobertura espacial y temporal. Entre los incluidos en la propiedad intelectual se encuentran el autor, el editor, la entidad responsable y los colaboradores. Y en cuanto a la instancia, figuran la fecha de creación y puesta a disposición de los usuarios, el formato, el identificador de la url y el idioma. Es muy importante señalar que las url que se incluyen en los metadatos dirigen al sitio original, evitando

así incumplir con la normativa de los derechos de autor y facilitando el acceso directo al recurso descrito en los metadatos.

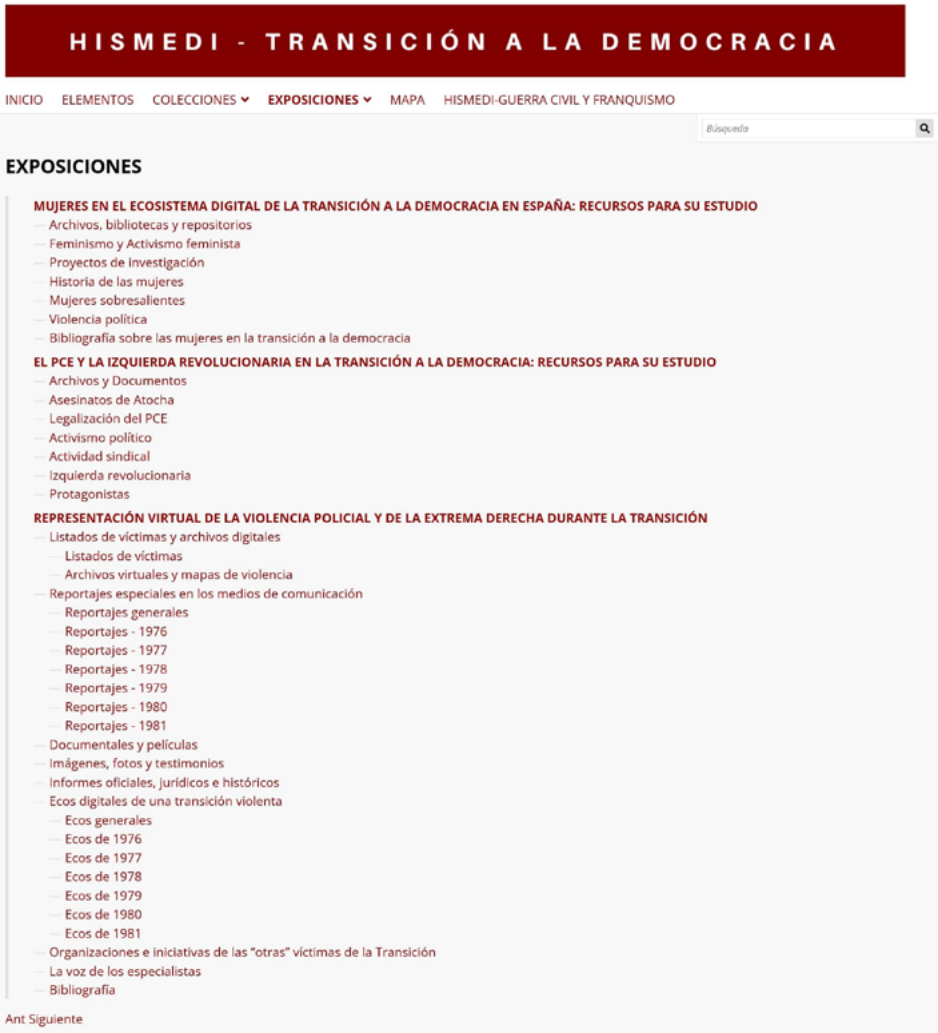
A estos campos básicos añadimos otros específicos para los objetivos del proyecto aplicables a las redes sociales y a la plataforma audiovisual de Youtube, como el número de seguidores y de seguidos, el tipo de grupo para las cuentas de Facebook, el director y productor de los recursos audiovisuales, el servicio o función que desempeñan y finalmente la geolocalización.

Página de Inicio de la base de datos HISMEDI-GUERRA CIVIL Y FRANQUISMO.

De este modo se ha configurado una base de datos organizada por elementos –cada objeto digital clasificado– y colecciones, entendiendo por tales la agrupación en los formatos o géneros digitales creados por sus autores. Las colecciones configuradas han sido creadas en torno a páginas web, boletines o Newsletters, blogs, documentales en Youtube y Vimeo, cuentas de Instagram, cuentas de Twitter y grupos de Facebook.

Colecciones de HISMEDI-GUERRA CIVIL Y FRANQUISMO.

Cuando ha habido un número suficiente de objetos relacionados con una temática específica, como mujeres, violencia, exilio o lugares de memoria, se han preparado exposiciones virtuales organizadas en secciones. Para el caso, entre otras, de la exposición Lugares de Memoria se han dispuesto las secciones Refugios, lugares y rutas bélicas; Parques memoriales y monumentos; las Fosas: cartografía y enclaves de la muerte; Valle de los Caídos; Espacios carcelarios y Espacios concentracionarios.



Exposiciones virtuales de HISMEDI-TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA.

Esta organización que propone OMEKA de Elementos, Colecciones y Exposiciones obedece, por un lado, a una estructura vertical en la que constan los elementos u objetos encontrados y dispuestos según el orden cronológico de su hallazgo; por otro lado, una estructura horizontal concretada en las colecciones de elementos que permite un análisis según el tipo de recurso –página web, blog o red social–; y, por último, una estructura temática materializada en las exposiciones virtuales, creadas por elementos que abordan una materia concreta.

La navegabilidad es fácil e intuitiva e incluye una herramienta de búsqueda, así como un enlace que identifica a los responsables del proyecto y sus resultados. Igualmente, en cada exposición virtual se ofrece un correo electrónico a fin de que los usuarios puedan corregir, añadir, matizar la descripción de cada elemento o contribuir con nuevos que no hayan sido detectados. Esta característica de la interactuación y el conocimiento compartido es importante en los proyectos de humanidades digitales por cuanto que involucra a los interesados y consigue una mayor exactitud en la descripción de los objetos analizados.

Tanto la base de datos HISMEDI-Guerra civil y Franquismo como la de HISMEDI-Transición a la Democracia han sido recolectadas por el Portal Hispana, y, en consecuencia, están redirigidas hacia el Portal Europeana. Asimismo, figuran en los Enlaces de interés sobre Historia de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Además, Hismedi-Guerra civil y Franquismo está recogida en el mapa interactivo Mapping Historical Dialogue del Institute for the Study of Human Rights de la Columbia University. Ambas tienen un enorme potencial didáctico por las oportunidades que ofrecen en los procesos de aprendizaje al incorporar recursos habituales en la vida cotidiana de los estudiantes, como la imagen, el sonido, las redes sociales y la interactividad. Promueven una enseñanza activa, participativa, creativa y también crítica en cuanto que se utilizan distintas vías informativas que pueden servir para comprobar los distintos relatos. Igualmente, su eficacia es evidente en la investigación sobre representaciones del pasado en la actualidad, el movimiento asociativo memorial y cualquier temática vinculada a esta etapa que necesite consultar testimonios orales, fuentes audiovisuales o simplemente acceder a la documentación archivística digitalizada[7]. Del mismo modo su utilidad es manifiesta para los usuarios interesados en el conocimiento histórico al encontrar en un solo contenedor digital

7. Matilde Eiroa, "El pasado en el presente: el conocimiento historiográfico en las fuentes digitales", *Ayer*, vol. 110, n° 2, 2018, pp. 83-109.

numerosas referencias que contribuyen a comprender los acontecimientos del pasado a través de la organización de los objetos digitales en secciones facilitadoras del aprendizaje.

Una breve mención a los resultados

El equipo ha ofrecido resultados de la investigación en numerosas publicaciones, conferencias, congresos y otros eventos académicos donde se han presentado las conclusiones a las que se ha llegado[8]. Destacan, entre otras, los monográficos publicados en las revistas *Ayer*[9], *Culture & History Digital Journal*[10] o *Historia y Memoria*[11]. Igualmente ha organizado un coloquio internacional denominado Coloquio Internacional *Pasados traumáticos. Historia y Memoria colectiva en la Sociedad Digital,* y el Congreso Internacional *Digital y en directo: Narrativas de la Transición a la Democracia en España.*

Dos libros colectivos recogen algunas de las conclusiones obtenidas del análisis de los recursos: sobre el periodo Guerra civil-Franquismo, se publicó el titulado *Historia y Memoria en Red. Un nuevo reto para la historiografía*[12], en el que algunos miembros del equipo –Encarnación Barranquero, Ángeles Egido, Matilde Eiroa, Sergio Gálvez, Pedro Paniagua, Anaclet Pons, Juan Carlos Sánchez Illán y Francisco Sevillano Calero–, expusieron estudios sobre el historiador y el entorno digital, así como los diversos enfoques y herramientas tecnológicas para la historia. En los capítulos se describieron los contenidos de los objetos digitales analizados, pero también las reflexiones en torno a las reticencias, los retos, las limitaciones, las oportunidades, la complejidad de la investigación en Red y su influencia en el conocimiento histórico y memorial que se distribuye por Internet.

8. Resultados del proyecto Hismedi-Guerra civil y Franquismo en uc3m.libguides.com/c.php?g=521884&p=3687802. Resultados del proyecto Hismedi-Transición a la democracia en uc3m.libguides.com/c.php?g=674319&p=4796830.
9. Anaclet Pons y Matilde Eiroa, "Historia digital, una apuesta del siglo XXI", *Ayer*, vol. 110, n° 2, 2018.
10. Raul Magallón y Matilde Eiroa, "History and memory in digital culture. Methodological innovations and networks of stories", *Culture & History Digital Journal*, vol. 7, n° 2, 2018, pp. 1-2.
11. Manuel Álvaro Dueñas y Matilde Eiroa, "Políticas de memoria, memorias de resistencia. La historia en la era de la posverdad", *Historia y Memoria*, vol. 21, 2020, pp. 11-17.
12. Matilde Eiroa (coord.), *Historia y Memoria en Red. Un nuevo reto para la historiografía*, Madrid, Editorial Síntesis, 2018.

Un segundo libro, también colectivo, abordó los estudios desarrollados en torno a la representación de la Transición a la democracia bajo el título *La Transición en directo: narrativas digitales de una historia reciente*[13]. En él confluyeron autores del equipo del proyecto –Encarnación Barranquero, Adelina Codina, Ángeles Egido, Matilde Eiroa, César Luena, Raúl Magallón, Mariola Moreno, Juan Carlos Sánchez Illán–, pero también expertos en materias específicas del periodo –Valeria Cavazzino, Mario Pedro Díaz Barrado, Alejandra Ibarra, Raúl López Romo, Manuel Ortiz Heras, Gonzalo Pasamar, Naftalí Paula, Julio Pérez Serrano, José Carlos Rueda Laffond y José Manuel Sánchez Duarte. Estructurado en cuatro grandes apartados los investigadores abordaron aspectos relativos a los archivos virtuales y los relatos transmitidos; las narrativas mediáticas de una época noticiosa por la gran cantidad de novedades políticas, culturales, económicas y sociales que se registraron; los acontecimientos y protagonistas habituales en la Red; y los relatos de otras miradas sobre la Transición menos conocidas.

En líneas generales podemos afirmar que en el entorno digital de la Guerra civil y el Franquismo tiene una gran presencia el discurso de la memoria, el relato de la reivindicación de un pasado no solventado para la sociedad, especialmente para las generaciones herederas de los perdedores del conflicto. Abundan, así, los testimonios orales y audiovisuales, los recursos interactivos, y un amplio abanico de objetos digitales que remiten a las evidencias históricas y memoriales de una etapa dramática. Hay temas, sin embargo, sobre los que es difícil encontrar una presencia mínima, como la economía o las relaciones internacionales. Todavía falta mucho para que los archivos digitalicen una parte sustanciosa de los documentos que custodian, una situación que comparten otras instituciones que conservan fondos de interés para la historia.

En el entorno de la Transición, en cambio, domina el relato de una historia compleja pero exitosa, factible de ser visualizada en las grabaciones audiovisuales de la televisión, en las fuentes hemerográficas y en los discursos de sus protagonistas. Poco a poco, sin embargo, se están incorporando voces que hablan de actores de igual importancia, como el movimiento obrero, las mujeres, los partidos de izquierda y el factor de la violencia, que tantas veces hizo tambalear el proceso hacia el establecimiento definitivo de la democracia.

13. Matilde Eiroa (coord.), *La Transición en directo: narrativas digitales de una historia reciente*, Madrid, Editorial Síntesis, 2021.

Conclusiones

Los historiadores se han adaptado al trabajo en el entorno virtual y poco a poco van haciendo uso de los objetos digitales para sus investigaciones. Resulta un proceso lento y complejo por los desafíos que se presentan, como el método aplicable a ese tipo de fuentes, las dudas con respecto a su fiabilidad, la posible volatilidad, la ausencia de contextualización de los materiales que circulan o la gestión de la sobreinformación, teniendo en cuenta que han sido formados para trabajar con la escasez de fuentes. Estos problemas van siendo resueltos, como se comprueba en los diferentes proyectos de grupos y centros de investigación en humanidades digitales[14]. Algunos, en cambio, no pueden vencer a la intervención autoritaria de las empresas que controlan gran parte de los contenidos de Internet –las denominadas *GAFAM*: Google, Amazon, Facebook, Apple y Microsoft– y ven cómo sus investigaciones quedan desplazadas por la obsolescencia de la tecnología y los navegadores. Es el caso del proyecto *Ferrol Urban History*, coordinado por José María Cardesín, que utilizaba aplicaciones retiradas del mercado[15].

El procedimiento metodológico de la historia digital y el uso de herramientas tecnológicas animan a los historiadores a la ordenación de los datos en instrumentos donde se pueda registrar, preservar, visualizar y compartir el conocimiento ofrecido en tales datos. Esta ordenación se convierte, en último término, en un nuevo documento, una fuente innovadora a la que acudir para la investigación del pasado, pero también para el análisis de la historia en el presente. Este proceso conduce a que el historiador supere su tarea como investigador y se convierta en un productor de fuentes, un fenómeno que resulta extraño para la profesión, pero habitual en el entorno digital materializado en los conceptos de *prosumer* –productor y consumidor– y *prouser* –productor y usuario.

HISMEDI-Guerra civil y franquismo e HISMEDI-Transición a la democracia constituyen una fuente digital nueva. Ambas presentan un relato plural que muestra el modo en que la sociedad activa digital, ya

14. Para el ámbito hispánico, véanse los premios concedidos por la Asociación de Humanidades Digitales Hispánicas, humanidadesdigitaleshispanicas.es/

15. José María Cardesín, "Historia urbana digital: más allá de los Sistemas de Información Geográfica", *en* Manuel Ramírez-Sánchez (coord.), *Escritura expuesta y poder en España y Portugal durante el Renacimiento: de la edición digital al estudio de la epigrafía humanística*, Madrid, Sílex, 2021, p. 171-206. Del mismo autor, "Historia urbana multimedia: entre los Sistemas de Información Históricos (HIS) y la realidad virtual", *Ayer*, vol. 110, n° 2, 2018, pp. 141-175.

sean instituciones públicas, privadas, colectivos o particulares, está contribuyendo con gran creatividad de evidencias a la representación de la historia reciente de España. Es un relato caracterizado por la inclusión de materiales multimedia que, en la mayor parte de las ocasiones confirma lo ya conocido en las investigaciones realizadas por los historiadores con materiales convencionales, pero en otras ocasiones añade un matiz enriquecido gracias al acercamiento a personajes y acontecimientos donde se pueden observar los sonidos, los colores, las imágenes y expresiones no verbales, una historia que se percibe más cercana a un usuario que es capaz de identificar los lugares, los personajes y los sentimientos que emergen de estas representaciones.

El proyecto detallado en páginas anteriores invita a desarrollar aspectos que van más allá del resultado referido. En primer lugar, como se mencionó al principio, la aplicación de herramientas digitales en el trabajo historiográfico tiene consecuencias sobre el conocimiento que se transmite –la epistemología–, aunque sea una interrogación que no pueda resolverse a corto plazo. Junto a ello, la reflexión que se deriva es sobre la naturaleza de la Historia, cuál es su significado y usos en un entorno abierto en el que los numerosos actores que participan en su construcción pueden no estar formados en la disciplina y buscar públicos amplios, a veces con finalidad comercial o política y no tanto docente o de progreso del saber. En segundo lugar, y relacionado con los escenarios y resultados, se plantea la función del historiador, que añade a sus tareas tradicionales otras nuevas como la de actuar de mediador, de filtro de contenidos o de divulgador de los descubrimientos del pasado. En tercer lugar, la participación de autores no profesionales en proyectos vinculados a la historia digital sugiere que la relación de la sociedad con el pasado es más estrecha, más aún en aquellos en que se recurra a la denominada ciencia ciudadana, en la que los individuos participan, colaboran, comparten y distribuyen información. La experiencia en HISMEDI indica que los pasados controvertidos animan a la participación social más que otras etapas de la Historia, en cuanto que los ciudadanos desean difundir una versión de los hechos con recursos familiares. En este sentido, las humanidades digitales, con las herramientas de geolocalización, big data, minería de datos o de textos, entre otras, permiten obtener una información exhaustiva y objetivada sobre los temas objeto de estudio. Las posibilidades de averiguar aspectos poco visibles con las técnicas convencionales se incrementan y, en consecuencia, facilitan una investigación más rápida y eficaz. En cuarto y último lugar, estas investigaciones se enfrentan a los requisitos que imponen las grandes corporaciones controladoras del universo de

Internet, las ya citadas *GAFAM*. La potencialidad de estos proyectos para usos educativos de carácter comercial o incluso como contenedores de datos factibles de utilizar por empresas para su beneficio son riesgos que hemos de conocer y valorar.

Las reflexiones esbozadas en las páginas anteriores forman parte del debate historiográfico actual y se han expuesto como un conjunto de reflexiones sobre la historia y las tecnologías ineludibles en nuestro tiempo.

Referencias bibliográficas

Rubén Alcaraz, "Omeka: exposiciones virtuales y distribución de colecciones digitales", *BID*, vol. 28, 2012.

Manuel Álvaro Dueñas y Matilde Eiroa, "Políticas de memoria, memorias de resistencia. La historia en la era de la posverdad", *Historia y Memoria*, vol. 21, 2020, pp. 11-17.

Susan Brown *et al.*, "Published Yet Never Done: The Tension Between Projection and Completion in Digital Humanities Research", *Digital Humanities Quaterly*, vol. 3, n° 2, 2003.

José María Cardesín, "Historia urbana multimedia: entre los Sistemas de Información Históricos (HIS) y la realidad virtual", *Ayer*, vol. 110, n° 2, 2018, pp. 141-175.

José María Cardesín, "Historia urbana digital: más allá de los Sistemas de Información Geográfica", *en* Manuel Ramírez-Sánchez (coord.), *Escritura expuesta y poder en España y Portugal durante el Renacimiento: de la edición digital al estudio de la epigrafía humanística*, Madrid, Sílex, 2021, pp. 171-206.

Dan Cohen, "Introducing Omeka", *Dan Cohen's digital humanities blog*, 2008 (consultado el 28 de noviembre de 2023).

Matilde Eiroa, "El pasado en el presente: el conocimiento historiográfico en las fuentes digitales", *Ayer*, vol. 110, nº 2, 2018, pp. 83-109.

Matilde Eiroa (coord.), *Historia y Memoria en Red. Un nuevo reto para la historiografía,* Madrid, Editorial Síntesis, 2018.

Matilde Eiroa (coord.), *La Transición en directo: narrativas digitales de una historia reciente*, Madrid, Editorial Síntesis, 2021.

Mats Fridlund, Mila Oiva y Petri Paju (coords.), *Digital histories: Emergent approaches within the new digital history*, Helsinki, Helsinki University Press, 2020. DOI: https://doi.org/10.33134/HUP-5.

Raul Magallón y Matilde Eiroa, "History and memory in digital culture. Methodological innovations and networks of stories", *Culture & History Digital Journal*, vol. 7, n° 2, 2018, pp. 1-2.

Jairo Antonio Melo, "Historia digital: la memoria en el archivo infinito", *Historia Crítica*, vol. 43, 2011, pp. 82-103.

Anaclet Pons, "La historia maleable. A propósito de Internet", *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 66, n° 222, 2006, pp. 109-130.

Anaclet Pons, "El pasado fue analógico, el futuro es digital. Nuevas formas de escritura histórica", *Ayer*, vol. 110, n° 2, 2018, pp. 19-50.

Anaclet Pons y Matilde Eiroa, "Historia digital, una apuesta del siglo XXI", *Ayer*, vol. 110, n° 2, 2018.

Tomás Saorín, "Exposiciones digitales y reutilización. Aplicación del software libre Omeka para la publicación estructurada", *MÉI: Métodos de Información*, vol. 2, nº 2, 2011, pp. 29-46.

UNESCO, "El patrimonio digital" (consultado el 28 de noviembre de 2023).

Historical Research and Digital Methods

In Conversation with Jo Guldi

Just want to see them, only live a few hours.

Oiluj Samall Zeid, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Anaclet Pons

Professor of Contemporary History
University of Valencia – Department of Contemporary History
anaclet.pons@uv.es

Jo Guldi

Professor of Quantitative Methods
Emory University
https://www.joguldi.com

Abstract

Jo Guldi, Full Professor of Quantitative Methods at Emory University, where she also recently joined the Department of Computer Science, is one of the most competent researchers in the field of Digital History. The interview we offer is an overview of her vast historiographical output, but also a warning to those who might be tempted to remain technologically and methodologically outdated. Without denigrating traditional research, Jo Guldi shows, in theory and in practice, how research in text mining – and elsewhere – stimulates interdisciplinary innovation in all humanities disciplines, including history. And this, in turn, is a call to change the training we offer, to ask whether the historians of today and tomorrow will be able to write the history of our time if they have not been trained in the analysis of texts as data.

Keywords: Algorithms, Digital History, Digital Humanities, Digital space, History, Methodology, Quantitative methods, Technology, Text Mining, United States

Combining attention to algorithms and databases with care for the concerns of historical theory and social theory can produce a really robust practice

We all live in an era of technological change

It can be said that Jo Guldi is a traditional historian and that she is not a traditional historian at all. She is traditional because her subjects are, when she studies topics such as the history of British ideas about property rights or the history of the landscape, the land and the water. But she is anything but traditional because she is a scholar who uses machine learning and other big data methods to approach traditional humanities concerns. She is a historian of her time, someone who argues that a world awash in text requires new interpretative tools, that can reconcile the quantitative approaches of data science with the nuanced approach of traditional history, an "hybrid knowledge."

Jo Guldi in her office.

Anaclet Pons – *We would normally ask how you first came to enter to the "digital" field. But it seems that your case is not the usual one, because we could say that has been in contact with this field from your earliest childhood. Really?*

Jo Guldi – Really! I grew up in the company town of Texas Instruments, in a school district where children were offered robust courses in math and coding taught by particularly talented instructors who had the knack of making these problems fun. History, by contrast, was relatively neglected, and I had to find my way there gradually, after degrees in Literature and an emphasis on ancient languages. The benefit of learning a little math and code at a young age was that learning more later came with ease.

I believe the inverse is true as well; students who learn a little of writing, history, literature, and languages can always learn more throughout their life. The best approach to secondary education is a balanced one, because the world demands citizens who have the skills of interacting with information of diverse kinds.

Anaclet Pons – *When did you start using this first skill to help you work, and why?*

Jo Guldi – Through my years of undergraduate and graduate study, I focused on learning about the past and reading cultural theory. If I used a computer, it was to search a library catalog, to write, or perhaps to blog. But because I kept in touch with friends whose interest was more technical than my own, I was in conversations in the 2000s where people – outside the history profession – were asking me for detailed answers about how technology and data were changing how historians did their research. At first, these were conversations, and later they were blog entries, increasingly informed by reading what other historians were saying in answer, and sometimes informed by my own early experiments on Google Books. Eventually, I hired data scientists with more skills than my own to run further experiments, and much later, I re-learned how to code in order to unpack the black box of the algorithm for myself.

So it has been one of the surprises of my career that I became a technologist without intending to be. What was essentially a hobby for me, at a time when I was leaning into the history of political economy, turned out to be one of the most relevant parts of my practice. I gave in to questions about the implications of the digital not because of any individual proclivity to evangelize technology – far from it. I am an ancient languages scholar who fell in love with questions of political economy in the eighteenth and nineteenth century. I surrendered to the

conversation about data and algorithms because at every university I have visited, questions about the implications of data and technology have remained relevant.

In service to the profession, I've done my best to consider those conversations with a serious attitude. When questions were raised about what was inside the black box of the algorithm or whether text mining methods might lead to discovering new events, at first I assumed that other scholars would leap into this space of investigation, and that my own work was done. But again and again, I found myself invited to address other historians about these question, and as I read I realized that most of the pressing questions remained unanswered. There were so few of us who were working on the problem of digital methods for the historical profession. It was out of a sense that the questions needed to be answered, and answered correctly, that I began to lean in. Today, the problem of data and algorithm is fully half of my scholarly output, with another half remaining centered on global problems of political economy, especially around the history of displacement and policies for stopping or repairing displacement since the nineteenth century.

Anaclet Pons – *You were awarded the first "Digital History" position in the United States, at the University of Chicago. Can you explain what that meant?*

Jo Guldi – Colleagues at the University of Chicago applied to the Mellon Foundation for a two-year postdoctoral fellowship in "Digital History." To my surprise, those colleagues endorsed my application, which consisted of a very traditional, archivally-researched book about the history of roads in eighteenth-century Britain and a collection of blog entries about the implications of data for the historical profession, and offered me a job.

As a Digital History, I was asked to teach Chicago's graduate students about new methods. I cobbled together a course reviewing contemporary discussions about the practicalities of network analysis and mapping, the ethics and bias of tools, experimental work in History, and the potential of crowdsourcing for the university more generally. It was a terrific challenge to construct a program of study out of whole cloth, but I really enjoyed it. I have been teaching some version of that course – with increasing specificity on advances in methods in a rapidly-changing field – since 2008. Today, I'm developing a multi-semester track to teach graduate students about ethics and bias in data, the array of

available tools for different questions, and advanced methods of text mining that require a hands-on approach to code.

Taking the position in Digital History had complicated implications for the rest of my career. From my point of view, my interest in the implications of data for the History profession had been endorsed by a top journal and some of the top scholars in the field, and I was being invited more frequently to talk about my publications in Digital History than my publications about political economy. When David Armitage and his colleagues kept inviting me to address the History Department at Harvard about the future of the profession, I began to believe that the field needed a work of theory to pull together the major questions that I had seen emerge in the classroom – for instance, whether a data-intensive practice of History would also be a form of History that asked questions over decades and centuries rather than months and years.

Choosing to enter the conversation in Digital History was in many respects a gamble, and it also put me in a difficult position in certain respects. In North America, a majority of positions in the History field are still structured by the shape of nineteenth-century nation-states; thus one is hired for a permanent position as a professor of Britain or British Empire or of China or Africa, but not as a "digital historian" or "professor of historical methods."

Because most jobs that are available are those that were available in the past, I took tenure-track positions in two departments of history, and in both cases I was hired as a British historian. In both of these institutions, I had some colleagues who were convinced that my publications and teaching should center on the question of how Britain changed over time, and only secondarily about question of methods. In the tenure and promotion process, I found myself required to work very hard to explain that I was talking to two communities – the British studies community and the community of historians and social scientists as a whole, for whom the question of methods was the most relevant question. Certain senior colleagues felt firmly that my packet should be reviewed by "traditional" historians rather than the colleagues whom I was engaging in more recent work on digital methods, or that my teaching was letting down the department by focusing on questions like the development of capitalism or the promise of new methods. Those battles were probably particular to individuals and specific departments at a moment at time, but they required a great deal of energy. In that sense, choosing the "Digital History" track came with extra burdens that simply would not

have existed had I exclusively pursued the road laid out for me – that of a traditional historian of British political economy.

Meanwhile, I felt strongly that I was responding to a call that came not merely from the University of Chicago and Harvard, but also from the many journal editors and conference organizers and dozens of history departments around the world that had summoned me to talk about the implications of data for historical practice. One definition of "service to the profession" in our trade is answering the questions that colleagues believe should be taken seriously. For me, answering the call to think critically about the implications of a data-driven society for the university and the profession was a form of service to my colleagues and students.

The Research (Why I began to code)

Anaclet Pons – *Let's take a look at your work. Since the publication of your first book,* Roads to Power[1]*, you have been involved in the research and development of new forms of infrastructure to support the work in the digital humanities. Could tell us about Democracy lab?*

Jo Guldi – *Roads to Power* was a history of infrastructure-building in Britain during the century when the British state began to invest in improvements to roads, ports, and lighthouses. It employed studies in political economy, the history of technology, and social history to understand the roads, who built them, how money was diverted at a national level rather than a local level, and how working-class travelers used the roads to imagine their own communities. My questions about infrastructure thus began as a historical set of questions about the origins and implications of modernity.

When I began teaching and writing about the implications of data for historians and for the modern university more generally, there was a natural continuity between my inquiries about the history of eighteenth-century infrastructure and infrastructure in the present day. I found myself teaching a history of capitalism course that traced the uses of technology to shape economic systems and public space from the draining of Northern Europe in the fourteenth century through the twentieth century. I also found myself wrestling with questions about how nineteenth-century socialism resulted in a proliferation of new

1. Jo Guldi, *Roads to Power: Britain Invents the Infrastructure State*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2012.

forms of infrastructure – from public parks and public housing to sewers, sidewalks, and urban planning departments. I wanted to know at what point "participatory" projects began to raise questions about whether expert engineers were needed to guide technology.

I was asking questions about the history of infrastructure, participation, and expert rule in part to give my students a historical handle on how to understand contemporary debates about social media – where utopian technologists claimed that a world of exchanges on the internet portended the expansion of democracy through the Middle East, while journalists revealed unpleasant truths about how private capital and authoritarian leaders were employing the same technology for the purposes of social control.

I became convinced that a responsible response was not merely to study infrastructure but also to carefully choose the shape of the scholarly infrastructure in which I myself invested. I was motivated by watching projects like Matthew Desmond's EvictionLab, where sociologists mapped eviction in contemporary America by census tract, thus giving important tools to activists hoping to make a difference in eviction policy in the contemporary United States. How might historian support self-knowledge and critical reasoning about the past and the present in contemporary politics?

What I knew was that historians of North America, Latin America, Europe, Hong Kong, and Africa have access to digitalized versions of the parliamentary and congressional debates of many nations. I reasoned that as my lab worked on refining white-box tools for understanding historical change, we should make our work available to activists, citizens, and teachers who wanted to conduct their own inquiries.

Democracy Lab put one emphasis on robust tools for examining historical change that would allow researchers to see aggregate trends as well as the voices of the dispossessed. But because of our questions about infrastructure, we put an equal emphasis in grant-writing and building on creating public-facing infrastructure to allow researchers, activists, teachers, or other citizens to ask questions of their own. With our tools, it's possible to ask how Nancy Pelosi's speech changed in Congress over a decade, or how she differs from another speaker in Congress. The interface is intended to mirror the approach to text mining for historical analysis laid out in my new book, *The Dangerous Art of Text Mining*, where I pair historical theories of event, periodization, and memory with algorithms from data science, within the context of an iterative,

critical approach that takes for granted that multiple, complementary interpretations of the past are possible.

Democracy Lab is still in the process of looking for funding, but we have prototype versions of the app available for public use.[2]

Anaclet Pons – *One of the first projects you worked on, with Cora Johnson Roberson*[3]*, was Paper Machines, a free toolkit for historians. Can you explain what it was and why it is not running today?*

Jo Guldi – *Paper Machines* was my first experiment in designing infrastructure that mirrored scholars' concerns with synthesis and transparency. A plug-in to the open-access app Zotero – which has been described as "iTunes for scholarly citations" – *Paper Machines* allowed a researcher to visualize the common features of a set of text-based documents, for example the most frequent words over time.

The problem with scholarly infrastructure is that it requires maintenance and ongoing development. The scholars who have continued to develop robust tools for scholarly infrastructure – for instance the authors of Zotero, EvictionLab, the Atlantic Slave Trade database, and the Old Bailey – have grown research labs around them, typically with the support of their institutions. As an assistant professor who was the lone methodological specialist on the tenure track at institutions that concentrated on the "traditional" history of nation states, I had to set aside some of my scholarly ambitions. I wrote grants to support research on the history of political economy rather than grants to aid the development of infrastructure. As a recently promoted full professor heading to an institution with a long trajectory of library support for scholarly infrastructure projects, I'm optimistic about my future ability to support meaningful infrastructure for the public.

The lesson for other scholars here is that infrastructure-building is not a one-scholar game; it depends on being at one of the few institutions that have made a meaningful commitment to research infrastructure. The lesson for the profession is that the infrastructure that supports the scholarly research of the future is a public good – and as such, it deserves public support – and public debate – from the profession in ways that have yet to be debated.

2. The version for the British House of Commons and House of Lords is here: github.com/stephbuon/hansard-shiny. The Congress interface is here: github.com/stephbuon/congress-shiny

3. corajr.com/

Exposed to Big Data

Anaclet Pons – *You say that you designed Paper Machines to help with your next monograph,* The Long Land War[4], *a history of land reform movements in the twentieth century. How did it help you? In other words, you were immediately exposed to big data. How has that changed your fellowship?*

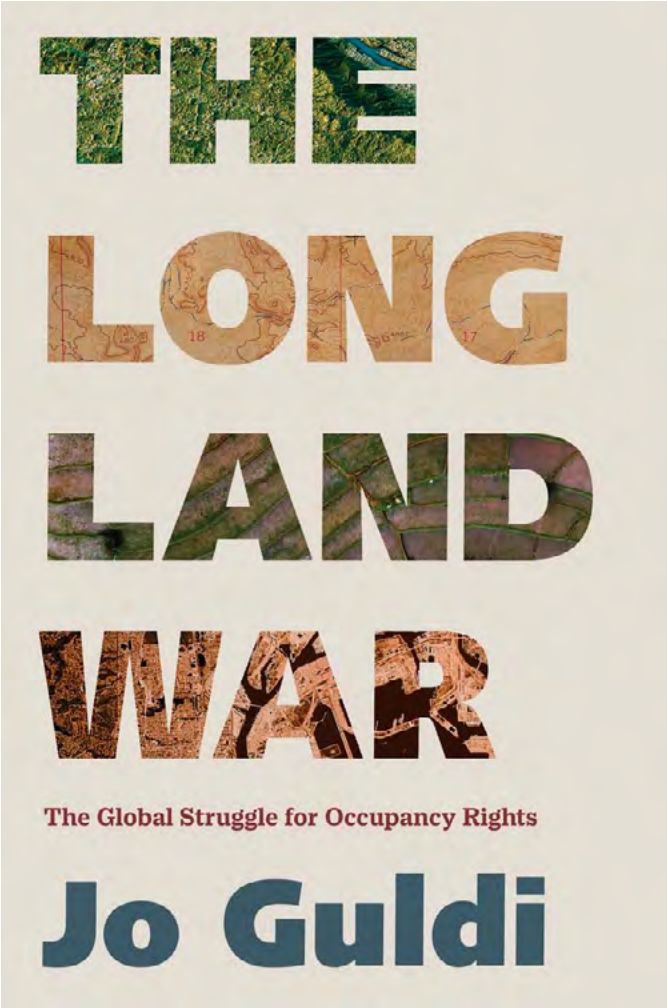
Jo Guldi – I originally planned to use digital technologies to investigate the history of political economy over two centuries. Through the process of engaging with archives and refining my sense of how methods should be applied, that one project split into four separate projects – *The Long Land War*[5], *The Dangerous Art of Text Mining*[6], *How Not to Kill Your Landlord*[7], and a manuscript called *A Distant Reading of Property*. In the first of the books out – *The Long Land War* – I leaned on a global collection of twentieth-century archives and ultimately chose not to publish my early experimentations with text mining methods.

Anaclet Pons – *It is inevitable to mention* The History Manifesto[8], *co-authored with David Armitage, on the role of history and the humanities in a digital age. What is your view today, with the benefit of hindsight, of the criticism this book has generated?*

Jo Guldi – The published record of debate[9] contains two piles of reactions – a large set of positive reactions, and a smaller, but extremely heated, set of counteractions that denounced the *Manifesto,* typically making some version of the following complaint: that the *Manifesto* didn't describe all of the practices of historians; that digital tools were untried and that we hadn't provided any case studies in our short pamphlet, and that micro histories of gender, race, and class needed to be defended in a more digital age. The last headings of reactions is really the only ones that matter, and they have been spelled out more robustly

4. Jo Guldi, *The Long Land War: The Global Struggle for Occupancy Rights*, New Haven, Yale University Press, 2022.
5. Jo Guldi, *The Long Land War: The Global Struggle for Occupancy Rights*, New Haven, Yale University Press, 2022.
6. Jo Guldi, *The Dangerous Art of Text Mining: A Methodology for Digital History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.
7. Jo Guldi, *How Not to Kill Your Landlord*, New York, Dutton, forthcoming.
8. Jo Guldi and David Armitage, *The History Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
9. See: "AHR Exchange – On *The History Manifesto*," *American Historical Review*, vol. 120, n° 2, 2015. DOI: doi.org/10.1093/ahr/120.2.527; "La longue durée en débat - Histoire des sciences," *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 70, n° 2, 2015.

in a separate debate in recent years through the work of interlocutors like Jessica Marie Johnson[10], as well as STS critiques of the bias of digitalized archives from writers such as Cathy O'Neil[11].



Jo Guldi, *The Long Land War: The Global Struggle for Occupancy Rights*, New Haven, Yale University Press, 2022.

10. Jessica Marie Johnson, "Black Beyond Data," *Arts & Sciences Magazine*, vol. 19, n° 2, 2022.

11. Cathy O'Neil, *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*, New York, Crown, 2016.

Historians who practice text mining have learned a great deal from these debates. Colleagues like Lauren Klein[12] and Richard Jean So[13] have dedicated their career to showing that text mining can help us to study the history of exclusions of race and gender. In *The Dangerous Art of Text Mining*, I spend the first half of the book reviewing these debates, underscoring the use of critical history to reveal unpleasant truths about society and institutions, and reviewing how text mining can be an ally in this struggle.

Anaclet Pons – *There are two central themes in the book. On the one hand, the crisis in the humanities, linked to the fact that historians, in particular, have retreated from the longue-durée, generally privileging short-termism. On the other hand, there is an opportunity to reverse this trend by taking advantage of the availability of digital data, the tools for analyzing it, and the methods of communication. That is, to use of distant reading, data visualization and other digital tools specifically designed to answer broader historical questions. In this way, you say, historians could be critical arbiters of the flood of data that surrounds us. Are Digital Humanities, partially, an answer to this identity crisis? What do you think of the AI chatbot and how do you think it could impact disciplines such as ours?*

Jo Guldi – In the new book – *The Dangerous Art of Text Mining* – I return to this argument in a new form: the world of GPT is a world flooded with automatically generated text that bears a specious relationship to historical fact. I spell out a theory and offer case studies to support a practice of historically-robust text mining that can be used to extract factual perspectives on the past. I work within a framework that I call "critical search," where I renounce from the beginning the possibility of a single metanarrative on the past, but instead embrace the possibility of many true perspectives, equally built on fact, each of which refracts the bias of the archive, theory, and algorithm use to create a perspective on History. In other words, it is possible to use one algorithm to create a *longue-durée* history of working-class perspectives that appear in the parliamentary debates of Great Britain, and another algorithm to create a *longue-durée* history of how parliamentarians in aggregate spoke about working-class persons. These two perspectives complement each other and give a more complete view of the past. But both of them are based, ultimately, on counting words that were recorded

12. lklein.com/
13. mcgill.ca/english/staff/richard-jean-so

at moments in time, and which can be corroborated with the archival record for further support.

I remain a serious believer that our age of truthiness requires an embrace of enlightenment and critical perspectives from the humanities and social sciences. We see in GPT that irrational exuberance from Silicon Valley is capable of creating an abundance of tools which are not well designed to complement the need for historical truth. Journalists are already writing about what happens when a lawyer plans a case based on the half-truths or actual falsehoods manufactured when GPT attempts to synthesize textual documents. The university students of today will in the near future enter professions like the law, policy, social work and engineering where they will be responsible for actual facts. They need tools that are refined enough to accurately extract information from text. Reviewing the truth-value of facts about the past is one of the skills taught in History Departments and other social science and humanities departments. There's a real need for individuals with the skills to examine the origin and distortion of fact to engage the mechanisms by which fake facts are being manufactured in our own age.

Competently engaging facts today requires the skills of critical thinking about archives, where facts come from, as well as representation, and how easily facts can be distorted – but more than that is required. True competence in auditing today's GPT technology requires a detailed knowledge of how the algorithms work, what biases they contain, and what biases are structured into the archives they use as their sources. So tomorrow's citizen needs an apprehension of both data science and critical thinking from the liberal arts.

A handful of university programs today have recognized this urgent need. At Pennsylvania State University and Emory University, undergraduates can major in programs like Quantitative Methods, where data science and machine learning are taught alongside the skills of critical thinking and social theory from the humanities and social sciences. When I was offered a position in Emory's QTM department this past year, I leapt at the opportunity. Emory's 600 QTM majors take courses that elsewhere are taught in a Data Science program by PhD's in engineering. At Emory, however, those 600 QTM majors are being taught by PhD's in political science, history, literature, economics, and statistics. The students learn statistics, but also critical theory. They think about algorithms in detail, but they also reason about gender and race bias. They will learn from me how to understand the bias of historical archives implicit in the reckoning of algorithms from Silicon Valley, and

therefore how to productively engage their skepticism, to review facts, and to build algorithms that serve society better.

I see critical thinking about data as an inevitable frontier for the university of a data-driven society, and I believe that Emory is pioneering a model that other universities would do well to follow. This kind of labor is not for every individual with a History PhD, but it does have certain implications for how members of History Departments talk to their deans and provosts about what History has to offer, and why new hires and graduate students in History Departments might be needed in the future. It remains vital for the preservation of a culture of fact that Data Science be taught from within a Liberal Arts tradition, where the skills of critical thinking remain part of the perspective. As the traditional site of the examination of archives for historical fact, History departments have a great deal to offer any university that takes such a turn.

I'm less certain what the future of History Departments is with respect to the use of data. The numbers tell us that History majors are down, while demand for Data Science degrees remains high. In any department suffering from a fall in enrollments, I would ask colleagues to consider whether a modern History Department should not offer a course on the "history of the modern fact" as a requirement for an undergraduate degree – or at least for any degree in History. Hires who are capable of teaching a deeper engagement with historical truth via the algorithm have even more to offer such a shifting curriculum – although there are very few individuals today who gain training in working with algorithms as part of their History PhD.

Anaclet Pons – *In the book* – The Dangerous Art *...– you talk about a revolution in the use of macroscopic data, of counting things that can be measured, as a guide to doing history, to looking at the past. Does big data improve our ability to handle historical information? Is it a return to the quantitative social science history based on statistical analysis? Is Digital History the exclusive domain of big data? Does it necessarily privilege quantitative over qualitative? Is it rather a different approach to data and its analysis?*

Jo Guldi – The data-driven strategy that I use and recommend for historians today is text mining for historical analysis, an approach that begins with counting words over time. Because the material of study is text, questions about bias and representation are still at the forefront of the issue. The cultural history issues of how women are represented in the text are exactly what we study – for instance, when we use linguists' algorithms to extract all the adjectives paired with words for women and girls over the nineteenth century. Issues of intellectual and political

conceptualization are similarly relevant, as are the issues associated with the "linguistic turn" in social history, where historians have asked how working-class people and ethnic groups described themselves and their ambitions for political order.

These approaches are a far cry from the methods of the "Quantitative Turn" in History during the 1960s and 1970s, when large-scale databases of wages and nutrition were used to make sweeping arguments about the history of slavery which may historians viewed as reductive in the extreme. While demographic history still exists in some places, those questions are routinely handled in departments of Economics in North America. In Britain, the new practitioners of Digital History often use maps and geographical data sets to inquire into the effects of the railroads on the age of marriage and birth rates.

Meanwhile, a majority of historians in History departments in North America today remain concerned with issues of representation. To these historians, any given tool from beneath the enormous umbrella of the digital humanities may or may not be useful; they may or may not believe that archiving historical objects and images with the Omeka software is useful to themselves and their students. A network analysis may or may not reveal information about the characters in their story.

But I believe that text mining is exceptional in this regard. The tools of text mining can be used on virtually any project about which there some large-scale digitalized repository of text is relevant – whether that repository is the German novel, the Dutch newspaper, the political debates of Congress, or judicial rulings of some court.

Other ways of understanding the past?

Anaclet Pons – *What does text mining offer in terms of innovative ways of understanding the past?*

Jo Guldi – Text mining for historical analysis allows researchers to make visible hitherto invisible patterns of change over time, pinpointing events and periods that are distinctive with respect to a style of representation, a concept, or a material concern. In *The Dangerous Art of Text Mining*, I offer case studies which include looking for all the ways that speakers in parliament talked about the future, decade by decade, or all of the historical events referenced in parliament.

I believe that success in text mining is a matter not merely of "innovative" algorithms. Some of the best work in Digital History engages old algorithms from the 1950s and 60s, putting vintage math into dialogue

with modern questions about gender, race, and class. Asking those questions with concern not just for the most numerous events – but also for the events that reflect concerns about colonies or the working class – means being able to drill down from the aggregate overview to a perspectival view where word count helps us to think critically about how the institution spent its time.

Anaclet Pons – *Does digital scholarship allow you to do things that you wouldn't be able to do in a traditional archive?*

Jo Guldi – No researcher would be able to read a century of parliamentary debates to annotate every sentence where a speaker refers to events "in the future" or "years from now." With an algorithm, we can automate that search. Similarly, we can look for all of the sentences where women or girls are the subject of the sentence, and we can ask what the verbs are – what is it that speakers in parliament imagining women and girls doing? And we can ask the inverse question: what are all the verbs where women or girls are the object of the verb – what is imagined as being done to women and girls?

Questions of this kind allow us to aggregate information about ideas and representation in political texts. We can look for the "average sentence" of a year, a decade, or a particular speaker. We can ask highly abstracted questions about how different institutions imagined Britain, its colonies, or the rest of the world.

Anaclet Pons – *The "digital turn" has changed the way almost all of us access and search for sources, analyze historical content and present our research. How are the new tools, methods and perspectives changing the way in which people think about and do scholarship? Will some of the focus of the previous scholarly record be displaced by the new goals of Digital History?*

Jo Guldi – During the Pandemic, digitalized newspapers offered a life-line for many researchers and students who no longer had access to physical archives. Some very good books were written, and sometimes those books took a new angle that was incredibly illuminating – I think of Niall Whelehan's *Changing Land*[14], which used newspapers to reconstruct an international Irish diaspora on three continents, tracing a *longue-durée* story about actors and ideas that would have been impossible with traditional archives. The Pandemic showed many scholars the wealth of resources available in digitalized form. But for

14. Niall Whelehan, *Changing land: diaspora activism and the Irish Land War*, New York, NYU Press, 2021.

every such book, there were also a dozen historians who could not wait to get back to their archives. As a group, historians are highly sensitive to what is left out of any given archive. Few historians are naïve about the limits of digitalized newspapers or the Hathi Trust or other online repositories as a resource, and I think that's for the good.

What we did not see during the Pandemic was a wholesale movement towards text mining, or the application of algorithms to digitalized archives in order to reveal trends that are difficult to detect by simply reading. The field as a whole is a long way from embracing text mining for historical analysis, which holds the greatest precision for asking nuanced questions about representation and how it has changed.

Anaclet Pons – *You say that digital tools should be conceived as a new form of philology and point out that digital analysis, using the tools available today, is a technique that should be handled with the same scrupulous caution as any other historical method. Can you explain it a little more? Any common mistakes to avoid?*

Jo Guldi – In *The Dangerous Art of Text Mining* I recount a story from the classroom. Given a count of the most frequent adjectives applied to women by speakers in Britain's parliament, the students noticed that a frequent phrase was "ignorant women." They charted the count of the phrase over time and noticed that it peaked in the late nineteenth century. Asked to interpret the phrase, the students ignored my advice of going back to the text to ask how speakers in parliament were using the phrase. They reasoned from the graph itself and wrote a response paper arguing that Britain had suffered in the nineteenth century a plague of ignorant women.

What the students were missing, in this case, was a sense of the bias of the archive and the importance of interpretation given outside context. Most history majors who have some experience of careful reading would understand that a rise in the count of "ignorant women" is a signal of a moment of prejudice among the speakers in parliament, and it is unlikely to correspond to a demographic trend of ignorance in the population. The historian might grow curious about the context in which this phrase was used, and might move from word count to close reading, and discover that "ignorant women" was a phrase commonly invoked around the time of the Contagious Disease Acts, when Britain began regulating prostitution. The prominence of the phrase is an indication of how members of parliament interpreted the spread of syphilis; they regarded it as the fault of "ignorant women," largely

exonerating the soldiers who visited prostitutes from any responsibility for the spread of the disease.

I think there's an important lesson here for historians about how to talk about the skills of history, and why the skills of historical interpretation remain vital even in a data-driven age. One might say that the risk of universities with popular Data Science programs risk turning out legions of students who cannot interpret a chart of the count of the phrase "ignorant women." Taken to an extreme, the thought experiment is unpleasant. A world of data analysts who lack a liberal arts education risks reducing contemporary political discourse to the level of the nineteenth century – where prejudice is unquestioned because social facts remain invisible to the uncritical imagination.

Just because people count things doesn't mean that data workers don't need historical methods, social theory, or critical thinking. On the contrary, I believe that those of us who count things – especially those of us who count words -- need those skills all the more.

Combining historical research and digital methods

Anaclet Pons – *Would you say that Digital History requires more than just a diverse set of tools, but that it also requires a different way of approaching it? What is the biggest challenge in combining historical research and digital methods?*

Jo Guldi – In my chapters on "critical search," I lay out a strategy for engaging secondary sources, data-driven analysis of text, and traditional reading of primary sources. I believe that opportunities for critical thinking enter into the process whenever one shifts from one more to the next – and that the more opportunities, the better. In practice, this means that it's nearly impossible to adequately interpret the phrase "ignorant women" by just calling up a graph of word count over time; a researcher needs, at minimum, to read the passages of text where this phrase is used, and better, to read some informed secondary sources that treat the problem of historical prejudice against women in the time of the Contagious Disease Acts. For students with a background in Computer

Science or Data Science, this task is very difficult, but it comes easily to students of History or other social science and humanities fields.

Anaclet Pons – *You say that you realized that you had a lot to say about the nature of texts as objects, and that these questions led you to the code. Do you think that this is understood by all, or most, academics?*

Jo Guldi – There's a real gap between the appreciation of how to treat text in the liberal arts and in the information science fields. Many of the publications that purport to research history published by researchers from Computer Science, Data Science or Informatics look very little like research – or historical fact-finding – to our eyes. That's because there's been so little dialogue across those disciplines about the value of the historical method, about when finding a signal in the past constitutes a historical discovery.

The problem of understanding society and how it is changing is too valuable to be left in the hands of people who simply do not work with questions of archive, sources, bias and truth.

Anaclet Pons – *What does it mean to be a digital scholar? Because there is a lot of heterogeneity in the field.*

Jo Guldi – I think Ian Milligan[15] is right when he says that all scholars in the humanities are digital these days. Don't almost all of us use Microsoft Word, search library catalogs, and keyword search digital repositories? Milligan make a good case for teaching students to be critical about how they engage this vast array of technology.

While almost every historian can integrate some of Milligan's ideas into their syllabus, there is a smaller set of historians who have actively engaged with refining data-driven methods in dialogue with theories of history and historical interpretation. This is where the real work is being done, because the methods of history are so specific to a literature not widely consulted beyond our field. Combining attention to algorithms and databases with care for the concerns of historical theory and social theory can produce a really robust practice with data capable of supporting work that reads institutional archives against the grain, to borrow a phrase from postcolonial history. At the moment there are

15. ianmilligan.ca/. See: Ian Milligan, *The Transformation of Historical Research in the Digital Age* (Elements in Historical Theory and Practice), Cambridge, Cambridge University Press, 2022. DOI: doi:10.1017/9781009026055

a dozen practitioners actively contributing to this set of methods, and the majority of the practitioners are in Europe.

Anaclet Pons – *Ian Milligan argues that the profession is marked by a mood of resistance to quantitative learning, an attitude that has structured the recent history of the profession and shaped another generation of scholars who are ill equipped to deal with the archives he has surveyed. Do you agree? Do you think the problem is that history is a system of knowledge developed in the 19th century with problems to remain valid in our digital world?*

Jo Guldi – Luke Blaxill[16] has also made a similar argument. Meanwhile, the Macarthur Prize just went to a demographic historian, Steven Ruggles[17], whose scholarship suggests that history journals in aggregate are publishing more quantitative data than they were ten or twenty years ago.

There is no question in my mind that the historical method is on the ascendency, and must remain on the ascendency in a world that values fact. The historical method implies studying change over time by comparing sources and by tracing every fact to the sources that support its fact. It is implicit today in the practice of law and journalism, and it's also absorbed in fact-finding in most of the social science and humanities field.

What Blaxill, Ruggles, and Mulligan have argued is that in most nearby fields – including law, but also Art History and Political Science – technology has been slowly but surely been adopted over the past several decades. History has been resistant, particularly in North America, where to my knowledge there are no leading programs of History which teach digital methods in a robust way, perhaps with the exception of Columbia, where Matthew Connelly's lab[18] uses text mining to investigate declassified documents and where Ira Katznelson[19] has been leaning into how Machine Learning approaches can create rigorous historical findings, or Princeton, where Matthew Jones[20] has long been teaching a history of statistics class that requires students to run sample data sets in R.

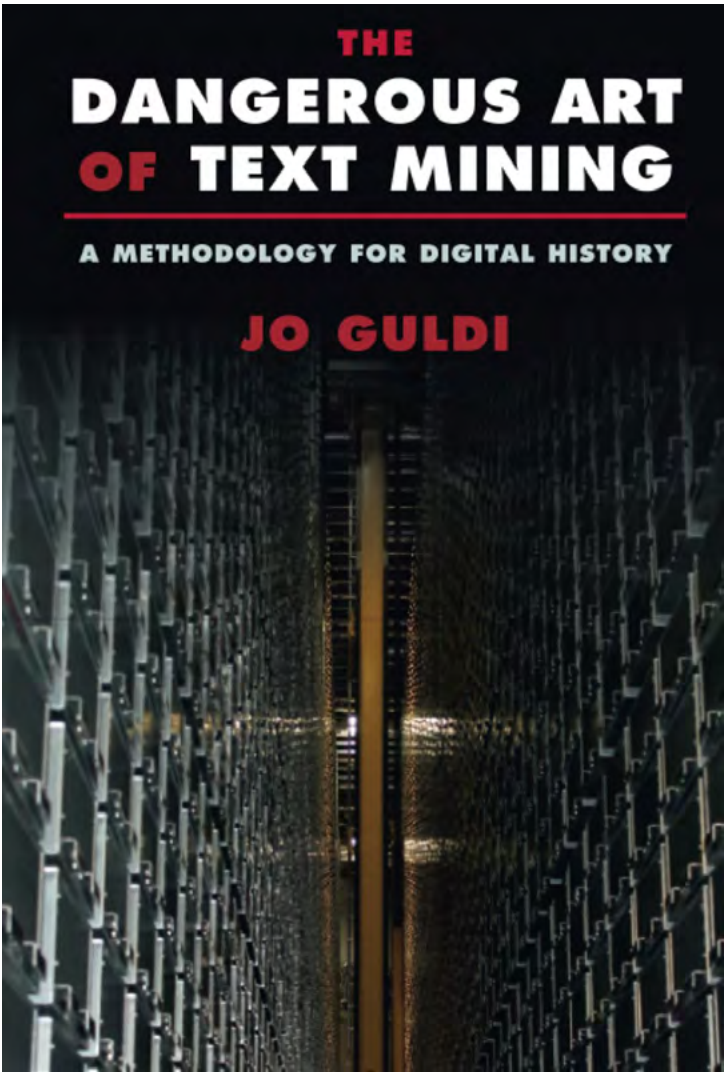
16. lukeblaxill.com/
17. macfound.org/fellows/class-of-2022/steven-ruggles#searchresults
18. matthewconnelly.net/
19. polisci.columbia.edu/content/ira-i-katznelson
20. nescioquid.org/contacts.html

Imagine: the graduates of that program will have at their fingertips skills unparalleled by any other PhD's of their generation.

The History Manifesto attempted to make an intervention in this structure, but I would be quick to point out my own ignorance of why the apparent divide exists. In the *Manifesto*, we suggested that the "two cultures" described by Snow structure this resistance. On anecdotal evidence, senior faculty who themselves feel uncomfortable with a spreadsheet are unlikely to require their own PhD students to learn new methods. Yet we're a diverse lot, and I know senior faculty at many programs who have professional backgrounds in cybersecurity or coding that required them to have many advanced digital skills. It's worth considering that the direction taken by History Departments as a whole is informed by a collective imagination richer than any individual psychology of hostility or enthusiasm. For indeed, we are an enlightenment field.

History is sometimes a conservative discipline because its loyalty is above all to truth; historians will not accept a method on the basis reputation. They must ultimately feel the it has been vetted and that they can vouch for the facts produced. A black box is insufficient. There has been an *avant-garde* of historians who have been pressing the methods in the search to create a historical method for ascertaining the facts of change over time. It has taken a decade or more of research to produce methods that are sufficiently robust to support historical questions of the multitude and nuance that characterize today's historical practice. But now that they exist – and now that they have been vetted in the highest journals in the field and embraced by some of the best practitioners in every field – I believe they will be emulated.

I cannot predict exactly the shape that expertise will take in the future. Columbia is not alone. A handful of History Programs like Clemson have committed to a multiple-semester track in digital methods. But whether the instruction in new methods will take place only at a minority of elite institutions like Columbia, which can support a diverse program of methodological training, or whether those skills will be taken up across the diversity of departments, each competing to show off the new methods, is an open question for now.



Jo Guldi, *The Dangerous Art of Text Mining: A Methodology for Digital History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

The distinctive features of Digital History

Anaclet Pons – *Stephen Robertson*[21] *has said we need to understand the distinctive features of Digital History, that distinguish the discipline from digital literary studies in particular, arguing that historians are different in the way they use the Web and in the computational tools they favor. Do you share this view?*

Jo Guldi – Stephen is absolutely right, and he's one of the historians who helped me to understand this. I spent the first part of my explorations of the digital trying to catch up with progress in digital literature and social science. It was through the good influence of folks like Stephen Robertson, Lara Putnam[22], Lauren Klein, Lincoln Mullen[23], Melvin Wevers[24], and Tim Hitchcock[25] – including a lot of informal conversations about the future of the field – that I eventually re-centered my investigations on the problem of change over time. I learned a great deal from the theory of history people as well – especially conversations with Ethan Kleinberg[26] and Stephen Tanaka[27]. The editors at the *American Historical Review* also really pressed me in this direction.

My newest book, *The Dangerous Art of Text Mining*, directly grows out of those conversations. It forwards a series of approaches to text mining that directly respond to specifically historical questions like periodization and memory. There is more to be done, but my survey of existing methods pulls together a variety of strategies for understanding why a month, year, or decade differed from those before it. Between the approaches, it is possible to capture underrepresented voices even while using other tools to characterize the bias of institutions over time.

I call my approach "text mining for historical analysis" rather than "Digital History." The interventions described in the book are tailored specifically to historical questions, drawing on the theory of history.

---

21. Stephen Robertson, "The Differences between Digital Humanities and Digital History," *in* Matthew Gold and Lauren Klein (eds.), *Debates in the Digital Humanities 2016*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, pp. 289-307. DOI: doi.org/10.5749/9781452963761; and Stephen Robertson, "The Properties of Digital History," *History and Theory*, vol. 61, 2022, pp. 86-106. DOI: doi.org/10.1111/hith.12286
22. history.pitt.edu/people/lara-putnam
23. lincolnmullen.com/
24. melvinwevers.nl/
25. sussex.ac.uk/profiles/336034
26. wesleyan.edu/academics/faculty/ekleinberg/profile.html
27. Stephen Tanaka, "The Old and New of Digital History," *History and Theory*, vol. 61, n° 4, 2022, pp. 3-18. DOI: doi.org/10.1111/hith.12284

Because these strategies directly reflect the historical method, they will be immediately more relevant to most historians. I would imagine that an approach so centered on history will feel much more relevant to many colleagues.

If we contrast text mining for historical analysis to the broader umbrella of digital humanities approaches – for instance, collecting and annotating digital images, or marking up text to annotate rhetorical strategies – those approaches sometimes feel peripheral to the central task of characterizing change over time. Perhaps they feel way like a couture skillset, relevant to certain scholars, but overall tangential to the practice of history.

In contrast, practically every historian deals with making sense of change over time through reckoning with large collections of text at some point in every project. So text mining for historical analysis is highly relevant to practically every historical project. For that reason, my hope would be to see these approaches being taught in leading programs in history. Text mining for historical analysis will directly feed into historical research for any researchers who have a robust, digitalized corpus of text where they need perspectives on turning points and other changes in representation and conceptualization.

While my book emphasizes the historical method, there are also a variety of approaches from outside of history, informed by other questions in the social sciences and humanities, which remain relevant to certain historians. I believe the tools that were pioneered by our cousins in Literature and Sociology have covered a great deal of ground, and they may be of terrific importance in certain cases. For instance, the work by Richard Jean So, Austin Kozlowski[28] and James Evans[29] on understanding differential representations of race[30] has many applications in our field. In literature, Andrew Piper[31] and Ted Underwood[32] have been leaning into *longue-durée* studies of change over decades, pioneering

28. austinkozlowski.com/about-me/
29. sociology.uchicago.edu/directory/james-evans
30. Austin C. Kozlowski, Matt Taddy, and James A. Evans, "The Geometry of Culture: Analyzing the Meanings of Class through Word Embeddings," *American Sociological Review*, vol. 84, n° 5, 2019, pp. 905-949. DOI: doi.org/10.1177/0003122419877135
31. piperlab.mcgill.ca/about.html
32. ischool.illinois.edu/people/ted-underwood

tactics that many historians will want to follow. But our field is vast, and the diversity of practitioners will probably borrow a diversity of tactics.

Anaclet Pons – *You say that technology, like nature, has always been with us. Indeed, there is something elemental in the modern transformation of scholarship. New work with algorithms potentially participates in such a tide, and what is thrilling about it is the sense that any scholar, anywhere in the world, might contribute to its movement. So, Digital History is not so much a field or sub-field in this rich and varied landscape, as a universal approach to history*[33]*. What do you think will be the biggest challenges in the field in the next years?*

Jo Guldi – One version of how things go is that most history departments in North America never hire a specialist in digital methods, content to hire researchers and students who are passive consumers of online tools for inspecting digitalized archives that have been designed by for-profit companies like Elsevier.

In the best-case scenario, Elsevier's content designers would integrate the new methodological approaches developed by people like me, and all researchers are able to use them. Reading a few methodological articles or books during a historiography class would be sufficient to enhancing the training of most students so that they understand the capacity of the new methods and can integrate them with their work. Such a transition would probably feel relatively seamless. A few elite universities might decide to concentrate on hiring specialists in methods, developing programs for the training of methodologically-astute students who might go on to enhance the new methods, their innovations embraced by a generation of students via the search interface developed by private companies.

In the worst-case scenario, however, a company like Elsevier might hire data scientists without consulting with the community of digital historians. Or they simply might not upgrade their infrastructure. Then, the vast majority of historian researchers and students would be stuck using essentially inherently biased tools that at best limit what kinds of signals they can search for and at worst actually distort their impression of history, channeling historical research in a biased direction, that is, the world where the most quantitatively numerous signal matters the most. Careful readers of social history from the past and teachers of

33. See: Daniel J. Story, Jo Guldi, Tim Hitchcock, and Michelle Moravec, "History's Future in the Age of the Internet," *The American Historical Review*, vol. 125, n° 4, 2020, pp. 1337-1346. DOI: doi.org/10.1093/ahr/rhaa477.

social theory would caution that numbers aren't anything, but biased tools tend to reproduce biased analysis. In such a world, a few specialists in digital methods like me might continue to do our work, but it would be regarded as peripheral to the everyday practice of historical research. Meanwhile, in ignorance, students will execute keyword searches through antiquated and biased frameworks, neither students nor faculty cognizant of the fact that the algorithm has distorted their findings all along, nor that another more robust set of findings lies just out of view.

There are other possibilities, to be sure. The terms of engagement with research need not be set by the profit models associated with private companies. Just as archivists and scholars collaborated to establish the HathiTrust as a nonprofit serving scholars, archivists and historians could collaborate in designing research infrastructure. Or a generation of scholars might become intrigued by the possibilities offered by text mining for historical analysis, and, a few scholars at a time, individuals might decide to engage the new methods, motivated purely by a sense of competition for the most robust argument and the most innovative perspective on the past. It is clear that the new methods can produce discoveries that could not be produced in any other way.

What I think is least likely of all is the scenario in which text mining, network analysis, and map analysis become so popular that they displace "traditional history" altogether. While I have no crystal ball, I see little evidence of this happening. The pace of change is slow, and History remains far behind other fields. The question is whether mainstream departments of History will embrace any opportunities to teach the new methods in the formal and structured way that any deep body of knowledge requires – that is, through engagement with historiographical issues, theoretical issues from across the disciplines, and minute, supervised work with detailed hands-on case studies. Short summer courses and practice cannot provide the kind of education that a PhD student needs in order to become a rigorous user of the new methods, let alone to enter into a dialogue with the international community of practitioners of text mining for historical analysis. At the moment, perhaps the only History Department to provide such a rigorous program of training in text mining is Clemson University in South Carolina.

Anaclet Pons – *I notice we have forgotten a question about your prior book. Please include one explaining what it is about.*

Jo Guldi – *The Long Land War* (2022) is a history of the land reform and rent control movements of the twentieth century – the first such history to be published in perhaps half a century. On the one hand, it

represents the fruit of a long engagement with questions of land law and occupancy rights in Britain and its empire, pursued through digital archives and traditional paper archives over three continents and a decade of research. On the other hand, the book continues my investigations into the history of infrastructure through the theorization of what I call "information infrastructure," or the vast system of maps, bibliographies, publications, and other information systems contrived by nations, nonprofits, and international bodies as tools for shaping human behavior. *The Long Land War* pivots around the fate of maps and bibliographies used by the United Nations to support small farmers in the developing world. When certain UN offices had their budgets cut in the 1970s, the map and bibliography system fell apart. In its place emerged a grassroots system of mapping village property lines, cases of pollution, and plans for local development, which was called "participatory mapping." Much of the book weighs the prejudices, strengths, and challenges of both centralized information systems (like those at the UN) against decentralized systems (like those of the participatory map).

Museu do Pontal, uma história de amor entre um imigrante francês e a arte popular brasileira

Entrevista com Angela Mascelani

Fachada do Museu do Pontal, maio de 2022.

Angela de Castro Gomes

Professora Titular
Universidade Federal Fluminense (UFF) – Instituto de História

Martha Abreu

Professora Titular
Universidade Federal Fluminense (UFF) – Instituto de História

Angela Mascelani

Diretora e curadora do Museu do Pontal

Resumen

Nesta entrevista conversamos com Angela Mascelani, diretora e curadora do Museu do Pontal de Arte Popular Brasileira, situado na cidade do Rio de Janeiro. Ela nos conta a história do museu e de sua coleção, criado por seu sogro, Jacques Von de Beuque, francês radicado no Brasil após a Segunda Guerra Mundial. Desde os anos 1950, Jacques coleciona peças de arte popular de vários estados do Brasil, hoje abrigadas em um prédio moderno, onde uma série se atividades artísticas, cursos, seminários e festas são realizadas. A leitura é um convite para se conhecer a arte popular brasileira por meio de uma visita ao Museu do Pontal.

Palavras chave: Arte, Arte popular, Brasil, França, Museu

Museu do Pontal: Um museu das artes e dos artistas populares brasileiros

Sabemos que todo o museu e seu acervo possuem uma longa história, na maior parte das vezes, associada a um modelo de civilização e cultura ligada aos grupos poderosos e eruditos. O museu que apresentamos nessa entrevista com sua diretora e curadora, Angela Mascelani, tem uma história bem diferente, ao reunir um dos maiores acervos de arte popular do Brasil, com cerca de 9.000 peças de 300 artistas brasileiros, produzidas durante o século XX em vários locais do país. O Museu do Pontal é, hoje, uma organização social de interesse público. Ou seja, é uma instituição privada que, devido ao fato de prestar serviços de natureza pública, está habilitada a receber recursos públicos e privados, o que vem fazendo em especial nos últimos anos.

Com um acervo que remonta aos anos 1950, o Museu do Pontal nos oferece uma significativa história da arte da segunda metade do século XX no Brasil, a partir da perspectiva e das obras dos artistas populares. Artistas populares, reconhecidos como sujeitos sociais produtores de arte, estética e beleza, com talento e engajamento sociopolítico. Se o fundador da coleção que deu origem ao museu era um imigrante francês – Jacques Van de Beuque – impressiona o fato de não termos uma coleção enquadrada pelo olhar estrangeiro. Jacques, como artista que era, durante todo o tempo em que organizou o acervo que deu origem ao museu e as exposições, estabeleceu um forte diálogo com e entre os artistas de várias regiões do país.

Mais ainda. Ao permitir a visitação de sua coleção, a partir de 1976, e institucionalizá-la para visitações públicas, a partir de 1992, realizou algo pouco convencional para a época. Em suas narrativas expositivas rompeu com concepções de cultura popular, proclamadas até então pelos folcloristas no Brasil, que valorizavam mais o anonimato da produção popular e seu enquadramento na concepção de artesanato. Buscou dar destaque a cada artista. Assim, para além da tradição e folclore, no Museu do Pontal são os artistas populares que se impõem e assumem o protagonismo de sua criação. Ele é um museu de arte e é nesse aspecto que se distingue fortemente de outras instituições com acervos semelhantes, uma vez que o reconhecimento da produção popular como arte era algo impensável. Arte era apenas a produção que se dava em meios

elitizados, eurocentrados, que obedeciam a discursos e narrativas alinhadas com os cânones. Por esta e por muitas outras razões, trata-se de um empreendimento potente e vigoroso.

Por toda beleza e força de seu acervo, que é uma atração para milhares de visitantes, convidamos os leitores a conhecer um pouco da história do colecionador e da coleção do Museu do Pontal.

O francês: um pouco da história de Jacques Van De Beuque

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Angela, você poderia nos contar um pouco da história de vida desse colecionador fantástico, que foi seu sogro, Jacques Van De Beuque? Quem era ele, antes de vir para o Brasil?*

Angela Mascelani – Jacques Van de Beuque nasceu em 1922, em Bavay, uma pequena cidade industrial localizada no norte da França, próximo à fronteira com a Bélgica, área disputada pelos dois países. Filho caçula de um pai que trabalhava com contabilidade e de uma mãe dona de casa passou a infância nessa pedregosa região mineira, considerada por ele, cinza e triste. Teve uma adolescência tumultuada, enfrentando grandes conflitos com o pai Joseph-Jacob-Jacques Vandebeuque, que o queria padre.[1]

Seu pai participou da Primeira Guerra Mundial, tendo sido convocado pelo Exército francês, em agosto de 1914. Esteve na defesa de Verdun: 19 meses no *front* de Argonne aux Eparges, no 56º Batalhão de Chasseurs à Pied. Acabou sendo o único sobrevivente de um episódio que foi um verdadeiro massacre, porque seu superior mandou que levasse uma mensagem a outro local, o que o afastou de seu batalhão. Era uma missão perigosa, tanto que foi prisioneiro pelos alemães, em 22 de fevereiro de 1916. No dia seguinte à sua captura, soube que seu comandante e todos os seus companheiros tinham sido mortos. Um horror e uma ironia da sorte.

Jacques se lembrava de seu pai como alguém rigoroso, que considerava benéfica um tipo de educação bem rígida. Contestador, ele o enfrentava e fugia de vários internatos, inclusive o Petit Seminaire de Soslenes, situado no Département du Nort, porque era de caráter religioso e não

1. Essa entrevista se beneficia dos textos: Angela Mascelani, "A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 28, 1999, pp. 120-155; Angela Mascelani, *Coleções, Colecionadores e o Mundo da arte popular brasileira*, tese de doutorado, Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e ciências sociais/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

admitia qualquer desobediência às suas regras, muito estritas. Já idoso, com 77 anos, compreendeu as atitudes do pai, atribuindo valor positivo à sua "dureza". Da mãe, guardava a imagem de uma mulher submissa e triste, extremamente marcada pela perda da filha Madeleine, que morreu em casa, em 1918, num acidente doméstico. Jacques, portanto, não chegou a conhecer a irmã. A mãe, na ocasião, estava sozinha com os filhos, Raymond e Gerard, porque essa tragédia se deu quando o marido ainda era prisioneiro dos alemães. Ela jamais se recuperou.

Jacques e Edith Van De Beuque, em sua casa, entre obras de arte popular. Anos 1980.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *O que o Jacques contava de sua infância e juventude, em especial de seus estudos?*

Angela Mascelani – Jacques e seu irmão Gérard fizeram o curso primário no colégio Notre-Dame de l'Assomption, em Bavay. Depois, Jacques estudou no colégio católico Saint-Marc, situado nas proximidades de Mons, na Bélgica, onde funcionava uma escola de pintura. Acredito que ele definiu sua vocação para as artes plásticas muito jovem devido à educação que recebeu. Em 1938, aos 16 anos, ingressou na École d'Etat, em Valenciennes, onde fez Belas Artes até 1940. Na época, as Belas Artes integravam um circuito totalmente independente do universitário. Já no ano seguinte, transferiu-se para Lyon, onde deu continuidade a seu curso e, em abril de 1941, participou do Salon d'Art Étudiant, que teve lugar na *Galerie Roger* daquela cidade.

Os jornais locais – *Journal de Lyon* e *Lyon Republican - le grand quotidien d'informations du sud-est* – em suas edições de 27 e 28 de abril, respectivamente, destacaram a obra apresentada por Jacques, intitulada *Calvário*, da seguinte forma: "*Citons d'abord Vandebeuqye et son calvaire émouvant...*", diz o primeiro; "*un trés audacieux calvaire dont la couler éclate en pleine lumiére, de Vandebeuque...*", afirma o segundo.

Contudo, Jacques, com certa revolta, lembra que o pai o obrigou a vender sua primeira pintura a óleo. Desta fase inicial sobraram poucas telas, entre elas uma pintura em grandes dimensões, que acabou sendo devolvida a ele na década de 1980, quando fez uma visita a Bavay. Na ocasião, ele foi identificado como autor da pintura pelo filho de um antigo vizinho, que a guardara por quase 50 anos! Algo inacreditável, porque segundo essa pessoa (cujo nome Jacques não reteve) a tela caíra da carroça na qual o pai de Jacques levava os pertences da família, nas constantes mudanças que fazia de uma para outra aldeia da mesma região. A família se deslocava para proteger Jacques, então procurado pela polícia colaboracionista francesa. Esse vizinho, vendo a tela no chão, apanhou-a e a escondeu atrás de um armário, onde ela ficou esquecida por muitas décadas. Por mera coincidência, ela acabou voltando às mãos de Jacques, durante esse encontro ocasional com o filho do vizinho. Este, lembrando-se do episódio contado pelo pai, devolveu a pintura a seu autor. Na ocasião em que a tela chegou ao Brasil, Edith, esposa de Jacques, mandou restaurá-la. Mas Jacques não gostava da convivência com a tela, por lhe trazer lembranças tristes e porque, passado tanto tempo, os erros de perspectiva no desenho o incomodavam muito. Essa tela se encontra, hoje, na sala da direção, no Museu do Pontal.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Você acabou de dizer que o pai de Jacques, um veterano da Primeira Guerra Mundial, se deslocava constantemente com a família, porque o filho estava sendo procurado pela polícia colaboracionista francesa. Quer dizer, ele havia se envolvido com a resistência, durante os foram os anos da Segunda Guerra Mundial, quando os alemães ocuparam a França. Como foi a participação de Jacques?*

Angela Mascelani – A rigor, Jacques não militou na Resistência. Ele dela participou, com outros jovens, mas de maneira não organizada. Em maio de 1940, a Wermacht nazista desencadeou a operação "Fall-Gelb", atacando a França, os Países Baixos, a Bélgica e Luxemburgo. As divisões blindadas atravessaram o *front* francês, nas cercanias da vila de Sedan, em Ardenas e avançaram em direção ao canal da Mancha. A casa da família de Jacques, em Bavay, foi das primeiras, na França, a serem alvejadas por bombas lançadas de aviões alemães. O quarto de Jacques

foi destruído, mas ele não se encontrava lá, pois o pai o levara dias antes para a casa de sua irmã, Raymonde. A família - a exemplo de milhares de habitantes do norte da França - deixou a cidade natal e partiu para Saint-Plantaire, no departamento do Indre, onde vivia Raymonde. Em 14 de junho de 1940, Paris sucumbiu e no dia 22 do mesmo mês, assinou o armistício com os alemães. Embora o governo francês tivesse sido mantido, seu controle era apenas simbólico e os nazistas ocuparam as zonas industriais do Norte, os portos do Atlântico e do canal da Mancha, além da capital. No acordo estabelecido com os alemães, a França deixava dois milhões de prisioneiros em mãos do inimigo, e se obrigava a custear sua própria ocupação. Em 11 de julho, Pétain assumiu a chefia do Estado francês, dando início ao regime de Vichy.

Foi quando um movimento clandestino de resistência passou a promover atos contra a ocupação alemã. Jacques e muitos outros jovens participaram dessa resistência civil. Em decorrência disso, ele foi preso diversas vezes. Em 1942 foi detido algumas vezes, em Lyon, em manifestações contra o regime de Vichy. A última vez foi em 16 de dezembro do mesmo ano. Naquele momento, relata que "só não foi morto por interferência de seu pai, que conseguiu que o enviassem para os campos de trabalhos forçados de Speckenweg e Shonkirchen, em Kiel, na Alemanha". Jacques permaneceu em Kiel até 20 de abril de 1944. Era o dia do aniversário de Hitler, e a guarda estava às voltas com as comemorações. Essa é outra história fantástica, mas verdadeira. Não se sabe exatamente quem facilitou a fuga de Jacques, providenciando documentos falsos para ele, com os quais atravessou a fronteira. Segundo relatos do próprio Jacques, um soldado alemão lhe contara que se sentia devedor de um soldado francês que ajudara seu pai a sobreviver, quando da Primeira Guerra Mundial.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Essas histórias de guerra, tanto a do pai de Jacques como principalmente a dele, parecem realmente coisa de cinema. De toda a forma, Jacques ficou em um campo de trabalhos forçados de dezembro de 1942 até abril de 1944. Sobreviveu a esse horror, conseguiu fugiu e voltar para a França. Como foi esse retorno?*

Angela Mascelani – De volta a Lyon, ele retomou as aulas de Belas Artes. A escola não era paga e, além disso, Jacques ganhava algum dinheiro, trabalhando durante as férias, ao ajudar um professor a pintar afrescos. Era apenas um assistente. Na realidade, ele se ocupava da parte mais simples do trabalho: lavar e limpar os pincéis, misturar as tintas na proporção determinada pelo professor etc. Mas com isso, aprendeu a técnica da pintura, as misturas que deveriam ser feitas, os

produtos a serem usados para garantir a durabilidade e a estabilidade das tintas e das bases utilizadas. Na época, morava em um centro de refugiados, onde não pagava nada, nem o aluguel, nem taxas, nem comida. Era um centro para jovens, localizado na rue Tournefort, 6, hoje destruído. Em seu lugar construíram um edifício moderno.

Jacques trabalhou também com seu professor de anatomia, Dr. Latarted. Na época, era conhecidíssimo na área. Porém ele não se interessava exatamente por escultura e modelagem. Na verdade, tinha grandes dificuldades com a modelagem, mas amava a pintura e ela fluía livremente, sem demandar esforço. Dá para ver que era um aluno dedicado, destacando-se entre os melhores de sua época de estudante. Mesmo sem ter interesse por anatomia, o professor lhe deu uma oportunidade, levando-o, aos sábados e domingos para o hospital onde trabalhava, no Boulevard des Belges, 75, em Lyon. Lá, Jaques conviveu com braços, pernas e pés de cadáveres. O professor abria a musculatura com o bisturi e ele desenhava os feixes de nervos, os ligamentos, tudo. Embora se incomodasse bastante com o cheiro de éter, e com o próprio contato com os cadáveres, dedicou-se ao trabalho com afinco, por considerá-lo necessário, técnico e muito útil. Reconhecia sua importância no desenvolvimento de sua capacidade de desenhar, além de ser bem pago, sobretudo considerando as circunstâncias.

Depois de oito meses em Lyon, em janeiro de 1945, seguiu para Paris. Cursou ateliês de arte na École National de Beaux Arts – Ateliers Souverbie e Docas de la Haye e fez muitos amigos. Reencontrou uma antiga amiga da École de Beaux Arts de Lyon, Laure Guinet, por quem se apaixonou, sendo correspondido. Seu relacionamento era alimentado pela atmosfera de arte e criatividade, que o mundo viveu no pós-guerra. Ou seja, com o fim da guerra, era possível ter uma vida despreocupada das questões de iminente sobrevivência e resistência, e Jacques pode se envolver com sua arte, conviver com os amigos e conhecer muitos artistas. Nessa ocasião, por exemplo, com a namorada, visitou diversas vezes o ateliê de Pablo Picasso, bem como o de outros artistas famosos.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *De fato, só podemos imaginar o clima desse pós-guerra e da alegria de viver sem ameaças. Mas Jacques não se casa com Laure, não é?*

Angela Mascelani – Ele se casa com Edith Barragat,[2] que já era uma profissional importante, quando se conheceram. Aliás, eles se conheceram

2. Sobre Edith Van de Beuque, ver: Reynaldo José Pagura, *A interpretação de conferências no Brasil: história de sua prática profissional e a formação de intérpretes no Brasil*,

e se casaram no Rio e seus filhos, Guy (1951-2004) e Jacqueline (1952), nasceram no Brasil.

De Paris ao Rio de Janeiro: um colorista para Burle Marx

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Por que e quando nasce o interesse de imigrar para o Brasil?*

Angela Mascelani – Jacques relata que sofreu muito com a permanência nos campos de trabalho forçado em Kiel, onde não havia roupas nem alimentação adequadas. Passou muito frio e fome. Alguns amigos dele, que foram encaminhados ao mesmo campo, não sobreviveram. Creio que, com tudo isso, foi atraído por uma viagem que o tirasse da França. Aí vem outra história fantástica, porque quem convenceu Jacques a viajar para o Brasil foi, simplesmente, Cândido Portinari.[3] O contato com Portinari foi por acaso. Jacques, ao visitar uma exposição dele em Paris, conheceu-o e acabaram ficando amigos. Foi Portinari que o convidou a vir passar uma temporada no Rio de Janeiro e tomar um pouco de sol. Era tudo que ele sonhava e, assim, veio para o Brasil. Gostou e ficou.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Jacques chegou ao Rio de Janeiro na segunda metade dos anos 1940. Geralmente, esse momento é impactante para os imigrantes, com a visão da baía de Guanabara, as muitas cores e o calor. Ele contava como foram suas primeiras impressões?*

Angela Mascelani – Bem, dessa vez vou reproduzir as palavras do próprio Jacques, numa entrevista que concedeu à TV Educativa do Rio de Janeiro. Segundo ele

> Foi um pouco decepcionante. Porque eu imaginava uma coisa super colorida, como a Bahia de hoje, por exemplo. E quando eu cheguei estava chovendo muito (...) e quando o navio ia

tese de doutorado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

3. Cândido Portinari (1903-1962) foi um dos mais importantes pintores brasileiros, com grande projeção internacional. Destacou-se também por seu engajamento político e social, criando telas e afrescos com temas sociais, históricos e de tipos e costumes populares. Sua primeira exposição na Europa ocorreu em 1946, em Paris, na renomada *Galerie Charpentier.* Talvez seu mais famoso trabalho seja o grande painel, Guerra e Paz, inaugurado na sede da ONU, em Nova York, em 1957.

> encostando a minha visão era preto e branco. O pessoal todo de guarda-chuvas, quer dizer, uma linha preta, uma faixa preta e, embaixo, todo mundo vestido de terno branco. Um negócio antitropical, quer dizer, antiexótico. Exatamente o que eu não imaginava. A minha primeira impressão, mesmo, foi em preto e branco.[4]

Já no Brasil e rapidamente, ele teve outro encontro decisivo, dessa vez com outro grande artista: Roberto Burle Marx.[5] O encontro se deu no Bar Vermelhinho,[6] no Centro do Rio, onde se reunia a juventude e a intelectualidade de esquerda, na época da chegada de Jacques. Foi o seguinte: Burle Marx precisava de um colorista para suas plantas de paisagismo e outras atividades. Gostou muito de Jacques e quis contratá-lo. Ele aceitou o convite e aí nasceu uma sólida e duradoura amizade. Assim, em pouco mais de um mês, estava instalado na Pensão Internacional, em Santa Tereza. A partir de então, estabeleceu uma intensa rede de relações com o meio intelectual e artístico da cidade. Em suas palavras: "Guardo agradáveis lembranças das conversas que tive com o físico [José] Leite Lopes e com [Antônio] Monteiro, seu amigo matemático. Respirava-se arte: além do pintor e gravador [Carlos] Scliar, de Maria Helena Silveira e Arzpad Szenes, havia o crítico Rubem Navarra, Marc Berkovitz. No mesmo bairro, vivia Djanira..."[7]

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *E como foi o romance entre Jacques e Edith? Você disse que ela era uma profissional reconhecida quando ele a conheceu. Em que ela trabalhava?*

Angela Mascelani – O romance, segundo contam, foi relâmpago. Quando se conheceram, em 1949, Edith dirigia um grupo de tradução

---

4. Entrevista em vídeo: *Os colecionadores*, produzido pela TV- Educativa do Rio de Janeiro.
5. Roberto Burle Marx (1909-1994) foi artista plástico e dos pioneiros do paisagismo no Brasil. Suas propostas e linguagens, que acompanhavam modernos projetos arquitetônicos – como os do Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro - são considerados revolucionários e tiveram projeção internacional.
6. O Bar, chamado de Vermelhinho, era um restaurante situado no Centro do Rio de Janeiro, próximo ao famoso Bar Amarelinho, na Cinelândia. Ele recebeu esse apelido por ser muito frequentado por poetas, romancistas e artistas plásticos e de teatro, sabidamente de esquerda.
7. Entrevista em vídeo: *Os colecionadores*, produzido pela TV- Educativa do Rio de Janeiro.

simultânea, e convidou Jacques para trabalhar com ela numa conferência, que ocorreria no Hotel Quitandinha, em Petrópolis. De conferência em conferência, acabaram passando seis meses naquele hotel. De lá, saíram praticamente casados. Vieram ao Rio apenas formalizar a união, e semanas depois seguiram para novas conferências, na Cidade do México. Nessa viagem, passaram por Trinidad-Tobago, Porto Rico, Jamaica, Havana e, finalmente, chegaram à cidade do México. Ficaram casados até 1988, quando ela morreu.

Bem, Edith Barragat Van de Beuque, na ocasião em que se casa, era uma profissional reconhecida e considerada uma bela mulher. Apresentava-se de maneira extravagante, sofisticada e absolutamente pessoal. Se a mídia atual fosse rotulá-la, seria chamada de *fashion*. Vestia-se nas grandes *maisons* cariocas e francesas. Adorava joias e bijuterias: pulseiras com múltiplos berloques, anéis com pedras preciosas, brincos imensos. Portava inacreditáveis óculos escuros, com aros gigantes: tinha uma coleção com mais de 50 óculos. A mistura que fazia desses elementos tornava seu estilo original e personalizado. Tinha muitos amigos e sua vida social era intensa.

Ex-aluna do Colégio Sion do Rio de Janeiro, filha de pai francês e mãe portuguesa, possuía boa formação. Colaborava com jornais, escrevia e publicava contos e traduzia romances do francês para o português. Falava várias línguas e, graças a isso, introduziu no Brasil uma profissão que só existia no exterior: a tradução simultânea. Era excelente nos seus negócios. Empresária, sem empresa, comandava, informalmente, um grande conjunto de intérpretes profissionais autônomos. No auge do sucesso, ninguém trabalhava na área, sem que ela soubesse. Mantendo uma política de preços altos e qualidade imbatível, por muitos anos, ela liderou a atividade na cidade do Rio de Janeiro. Formou grupos e conseguiu ser contratada para praticamente todos os principais eventos internacionais. Ganhou muito dinheiro e o gastou generosamente.

Culta, libertária, desinibida, Edith foi, em certo sentido, uma espécie de feminista "*avant la lettre*". Com esse perfil, teve uma participação decisiva no tipo de casal que ela e Jacques formavam: cada um mantendo sua forte individualidade, seu espaço próprio e as devidas distâncias. A aliança estabelecida entre eles, pelo casamento, foi central para a vida de ambos. Ela, como profissional bem remunerada, agregava uma renda importante ao orçamento da família, permitindo que houvesse recursos para serem empregados no projeto que Jacques vai idealizar e realizar, e que ela vai apoiar. Na verdade, seu dinamismo foi determinante para que ele se consolidasse como profissional autônomo e que pudesse investir, não só na aquisição de uma coleção de arte popular brasileira, como na

edificação do espaço físico para abrigá-la. Mais ainda, na manutenção desse espaço, a despeito das muitas dificuldades e dos limitados recursos financeiros para tanto.

Nasce um colecionador de arte popular brasileira

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Angela, como Jacques conheceu e se apaixonou pela arte popular brasileira? Como nasceu essa rica e maravilhosa coleção de arte popular?*

Angela Mascelani – Desde que Jacques chegou ao Brasil, passou a circular num grupo de intelectuais que amavam o país: Burle Marx, Marcel Gautherot, Maria Helena Vieira da Silva[8] e muitos outros. Muitos deles eram estrangeiros e, certamente, se perguntavam: que país é esse no qual viemos parar? Cada qual, à sua maneira, tentou produzir suas respostas. A criação da Casa do Pontal me parece ser uma delas.

Jacques se lembrava de ter visto, pela primeira vez, essas pequenas cenas do cotidiano, os boizinhos e figurinhas humanas, organizados em séries, numa prateleira de grandes dimensões que estava na varanda da casa do advogado Waldemar Lopes. Eles eram amigos e, nesse dia, Jacques estava com Edith, sua esposa. Waldemar, nos anos 1950, era diretor da Organização dos Estados Americanos (OEA) no Brasil. Diante da coleção de Waldemar, foi que surgiu um grande entusiasmo pela arte popular brasileira. Aliás, essa coleção que Jacques vê na década de 1950, será adquirida por ele, no início da década de 1980. A esse fato se somou outro. A contratação de Jacques pela Scandinavian Airlines System (SAS), para fazer suas vitrines em todo o Brasil. Essas viagens tornaram possível transformar o que poderia ter ficado no plano do desejo, numa possibilidade real. Jacques passou a adquirir muitas obras, diretamente nos grandes mercados populares de São Pedro, em Recife, ou em Caruaru, também em Pernambuco. Foram, portanto, situações concretas, ligadas ao seu trabalho, à sua sobrevivência, que permitiram que um entusiasmo, que poderia ter sido passageiro, se transformasse no embrião de seu maior projeto pessoal. Mas quando esse interesse foi despertado, seus recursos financeiros eram escassos. A despeito dos preços irrisórios cobrados pelas peças, naquela época, Jacques não

8. Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) era uma pintora, gravadora e ilustradora portuguesa, casada com o pintor húngaro, Arpad Szenes (1897-1985) que, em 1940, vêm para o Brasil e se estabelecem no Rio de Janeiro.

dispunha de dinheiro para fazer aquisições mais vultosas, o que viria a acontecer um pouco depois, durante as décadas de 1970 e 1980.

Galeria Museu do Pontal. Banda de Pífaros de Luiz Antônio.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Para onde Jacques viajou e comprou suas primeiras peças?*

Angela Mascelani – Suas viagens se concentraram na região Nordeste, sobretudo nos estados de Pernambuco, Piauí, Alagoas, Ceará e Bahia. Esteve uma única vez em Pirenópolis, em Goiás. Em Belo Horizonte, Minas Gerais, ia com regularidade, e adquiriu obras num posto de revenda das esculturas do Vale do Jequitinhonha. Mais tarde, passa a adquirir também obras em galerias e lojas, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo. Vale notar que, quando Jacques começou a adquirir essas peças, a ideia que se tem atualmente de arte popular brasileira - como um gênero de grande valor que interessa às artes plásticas - mal começava a ser elaborada. Apesar de ser um tema recorrente no meio intelectual, no qual a arte popular estava incluída em variadas acepções por causa das discussões acerca da identidade nacional, ela englobava um leque muito amplo de produções e produtos, que só esporadicamente tinham suas autorias identificadas.

Jacques contava que começou a comprar as peças sem intenção de criar uma grande coleção. Iniciou suas aquisições com obras de Mestre Vitalino e seus companheiros do Alto do Moura.[9] Comprou essas obras, muito encantado com os resultados plásticos que elas alcançavam. Foi o impulso experimentado a partir do contato com as próprias peças e, em seguida, com os artistas populares que conheceu ao viajar pelo Nordeste, que desencadeou o desejo de se tornar um colecionador. O talento e a delicadeza dos artistas entusiasmaram Jacques que, por ter sido aluno de Belas Artes, sabia o esforço e o talento necessários para a criação de obras tão expressivas, quanto as que eles conseguiam fazer.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Ficamos aqui pensando no professor de anatomia de Lyon e no fato de Jacques não se ter dedicado à escultura e sim à pintura. A vida tem suas ironias e, no caso, alegrias. Ele vai se apaixonar justamente pelos escultores - porque é disso que se trata - que criavam as peças de arte popular em barro. Ele sabia o valor artístico daquelas peças. Você têm algum depoimento ou notícia de como eram as relações dele com esses artistas populares nordestinos?*

Angela Mascelani – Eu mesma testemunhei sua relação com Adalton Fernandes Lopes e Antônio de Oliveira, que frequentavam a casa/ateliê de Jacques, no Humaitá.[10] Com Adalton tive grande aproximação e cheguei a frequentar sua casa em Niterói. Levei, inclusive, curadores internacionais para conhecê-lo e a seu trabalho.

Eu também tive ocasião de organizar um jantar na casa do Jacques para alguns artistas populares, entre eles Antonio Rodrigues (filho de Zé Caboclo) e um filho de Manuel Eudócio. Estive com este último e com Marliete[11], no próprio Museu do Pontal, onde recebemos Ciça e outros artistas de Juazeiro do Norte, cidade do Ceará.[12] E junto com Jacques e outras pessoas interessadas em arte popular, fui a Belmiro Braga, que fica em Minas Gerais, visitar Antonio de Oliveira em sua casa. Ou seja,

9. Alto do Moura é um bairro de Caruaru, cidade no estado de Pernambuco, onde viveram importantes artistas populares ceramistas, como mestre Vitalino (1909-1963), mestre Galdino (1909-1996), mestre Zé Caboclo (1921-1973) e Manuel Eudócio (1931-2016). O primeiro deles é um clássico da arte em cerâmica no Brasil.

10. Adalton Fernandes Lopes (1938-2005) nasceu em Niterói e era ceramista. Antonio de Oliveira (1912-1996) nasceu em Belmiro Braga, interior do estado de Minas Gerais e foi um grande escultor em madeira.

11. Marliete Rodrigues da Silva nasceu em 1957 e é filha de mestre Zé Caboclo. Ela se tornou uma das mais importantes artistas do barro de Caruaru.

12. Cícera Fonseca da Silva nasceu em Juazeiro do Norte, em 1935. Trabalhou com barro e se destacou na produção de máscaras e temas figurativos.

Jacques e sua família acabaram se aproximando bastante de alguns desses artistas. Eu mesma vou conhecê-los melhor, porque passei a viver com seu filho Guy, em 1977. Como mencionei, Jacques e Edith tiveram dois filhos, meu marido e Jacqueline, que se tornou professora de francês.

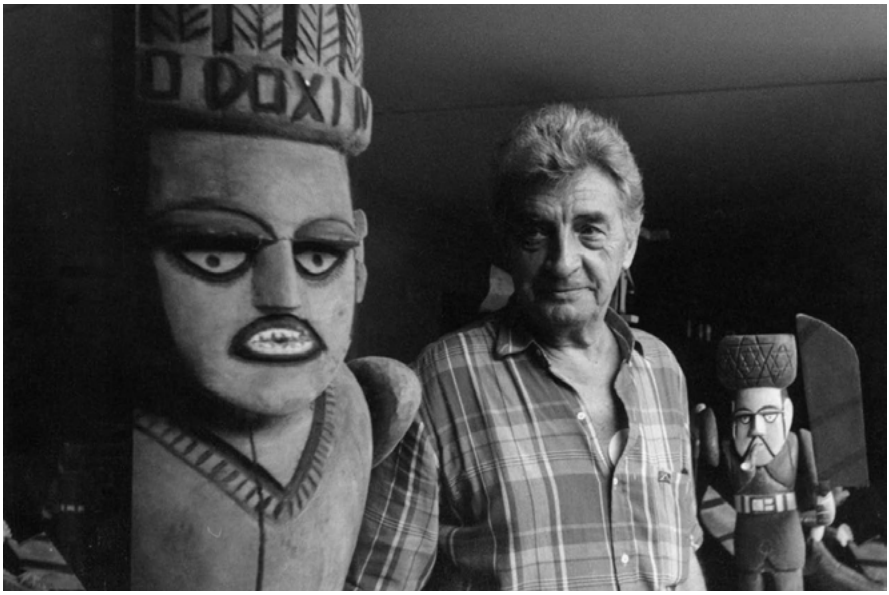
Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Sabemos que Jacques também reuniu material fotográfico sobre esses artistas populares. Ele contou com a ajuda de algum fotógrafo?*

Angela Mascelani – Do extenso leque de amizades mantidas por Jacques no Rio de Janeiro, destaca-se sua relação com o fotógrafo francês, Marcel Gautherot (1910-1999). Marcel veio para o Brasil em 1939 e dizia que motivado pela leitura do romance, *Jubiabá*, de Jorge Amado. Aportou em Belém, no Pará, e engajou-se numa expedição rumo à boca do rio Paru.[13] Com o início da Segunda Guerra Mundial foi convocado e alistou-se no exército francês no Senegal. Desmobilizado com o primeiro armistício, voltou para o Brasil em 1940, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, como fotógrafo. Desde então, vai se consagrando como um dos maiores documentaristas da vida e dos costumes brasileiros. Ninguém sabe precisar muito bem o momento em que eles se conheceram, mas Jacques e Marcel vão ser amigos a vida toda. Janine, esposa de Marcel, conta que os conheceu juntos, em 1955, nas reuniões de sábado promovidas pelo casal francês, Amaury e Collete Leenhardt, que moravam na Avenida Atlântica, em Copacabana. Jacques, acompanhado de Edith, frequentou durante muito tempo essas reuniões, que, por volta de 1963 (já no governo Jango, que será deposto em 1964) começaram a escassear.

O que fica claro é que, ao longo dos anos, consolidou-se uma sólida amizade entre esses homens: Jacques, Marcel Gautherot, Pierre Wolko (um decorador que se tornou bastante conceituado) e Amaury Lenhardt. Todos eles tinham formação artística, com exceção de Lenhardt. Trabalhavam com decoração de interiores, arquitetura (caso de Jacques) e fotografia. Todos também desejavam se integrar ao Brasil, recusando a ideia de se isolar em guetos formados por estrangeiros. Isso, porém, não impediu que mantivessem intenso relacionamento, segundo Janine, não tanto pelo fato de serem franceses, mas por serem artistas e terem se tornado amigos. Mais uma vez, segundo ela - uma funcionária do consulado francês no Rio - o próprio Jacques, a partir da década de 1980, se tornou

13. O rio Paru é um dos afluentes da margem esquerda do rio Amazonas. Nasce na fronteira com o Suriname e banha todo o município de Almeirim, no estado do Pará.

o ponto de convergência e atração para a intelectualidade francesa de passagem pelo Brasil.



Jacques Van De Beuque e Sinaleiros do Vento de Laurentino. Anos 1990.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Pelo que estamos percebendo, essa amizade foi fundamental para a trajetória de vida de Jacques e também da Casa do Pontal.*

Angela Mascelani – Muita gente contribuiu. Edith e suas relações foram fundamentais. Os amigos brasileiros e nordestinos também foram decisivos. Creio que a amizade entre Jacques e Marcel vai contribuir de outra forma, talvez mais aprofundada. Nutriam um grande afeto um pelo outro, além de compartilharem interesses comuns pelas manifestações artísticas do interior do Brasil. Um, pelos objetos artísticos e o outro, pela fotografia, que a paisagem e as pessoas propiciavam. Além disso, trabalhavam juntos. Jacques usava as fotos de Marcel em seus estandes e nas exposições comerciais que organizava. Afinal, era com essa atividade que ele ganhava seu sustento. Jacques, inclusive, pediu a colaboração do Marcel para alguns trabalhos profissionais da IBM e, depois, para vários outros, na Casa do Pontal. O fato de Marcel Guatherot ter integrado a equipe que projetou o novo Museu do Homem, inaugurado em Paris, em 1938, na ala Passy do Palais de Chaillot, seguramente contribuiu para o aprimoramento de seu olhar em direção a uma perspectiva etnográfica,

o que pode ser visto como mais um ponto em comum entre ele e Jacques. Os dois também se interessavam pela ideia de documentação, quer dizer, entendiam que era preciso documentar o que estavam vendo e vivendo.

Outro fotógrafo que colaborou com Jacques foi Carlos Filho, o Cafi (1950-2019), cuja família era muito ligada à arte popular. Ele era sobrinho de Abelardo Rodrigues, que possuía uma coleção de arte sacra, e outra de arte popular. Outro tio de Cafi, irmão de Abelardo, era o pintor Augusto Rodrigues, criador da Escolinha de Arte do Brasil. Por intermédio de Augusto Rodrigues, Cafi ficou muito amigo de Jacques. Pode-se dizer que ele testemunhou e, de certa forma, participou, como muitos amigos, da formação do grande acervo de abrangência nacional que Jacques veio a formar e expor.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Sabemos que há uma exposição que você considera central no reconhecimento da coleção formada por Jacques e na sua posterior institucionalidade. Você pode falar desse momento? Ela teve boa repercussão?*

Angela Mascelani – A exposição ocorreu no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em julho de 1976. Houve matérias nos principais jornais cariocas, o que demonstra que havia expectativas em torno da exposição do acervo de Jacques. Ela inaugurou, lado a lado com uma exposição sobre o rio São Francisco e suas carrancas,[14] ambientada por Gisela Magalhães, a mesma museóloga que, em 1975, havia coordenado uma importante mostra dos índios Krahó. O jornal *O Globo*, que apoiou as duas exposições simultâneas (a de Arte Popular e a de Carrancas), noticiou que o evento se caracterizava como um sucesso especial de público, motivando até a ampliação do horário de visitas.[15]

A exposição, portanto, não foi um fato isolado. No *Jornal do Brasil*, o crítico Roberto Pontual[16] traçou um painel dessas iniciativas e noticiou a mostra no MAM. Ela integrou uma série de iniciativas que, *a posteriori*, pode ser vista como tendo preparado o campo para que brilhasse como o grande espetáculo que foi.[17] Parece que as pesquisas, publicações e

14. Carrancas são grandes esculturas em madeira – metade gente, metade animal - que se colocavam na proa dos barcos que navegavam pelo rio São Francisco, para proteger os pescadores dos espíritos que habitavam suas águas.
15. "No Museu de Arte Moderna", *O Globo*, 8 de julho de 1976, p. 16.
16. Roberto Pontual, "A fonte popular", Caderno B do *Jornal do Brasil*, 14 de junho de 1976.
17. Um exemplo é a lei que muda o nome do Museu do Folclore para Museu do Folclore Edison Carneiro – grande folclorista brasileiro – assinada em 13 de julho de 1976, no mesmo mês da exposição levada a efeito por Jacques no MAM. Mas a mudança de

amostragens em torno da arte popular brasileira começavam, finalmente e felizmente, a entrar na ordem do dia. No início de 1976, Lélia Coelho Frota publicou o livro, com conteúdo excelente e de alto padrão gráfico, *Mitopoética de nove artistas brasileiros.* O Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro reuniu, numa exposição, peças de seu acervo de arte popular, compreendendo cerâmicas, xilogravuras, ex-votos e figuração de folguedos populares. Ao mesmo tempo, em São Paulo, a R&R Camargo Arte, inaugurou uma mostra de arte popular brasileira, com a intenção de torná-la ponto de partida para debates sobre questões que esse tema envolvia.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *E há registros sobre a reação do público? Houve reconhecimento por parte das autoridades? Perguntamos isso, porque, em meados dos anos 1970, uma exposição de arte popular era realmente uma novidade.*

Angela Mascelani – Sim, *O Globo* dá destaque para as opiniões ouvidas dos visitantes. Reproduzidas, demonstravam o acerto do apoio a esse tipo de empreendimento, que levava "ao público brasileiro a cultura do povo nordestino", demonstrando a diversidade da arte popular "de várias regiões do Brasil (...). Aqui na exposição nós temos uma amostragem de nossa terra. Melhor impossível". Por fim, o jornal enfatizava o fato de que a exposição estava sendo "considerada pelos críticos como a mais completa no gênero montada no Brasil."[18] Ou seja, houve reconhecimento. Tanto que, em 16 de dezembro de 1976, os membros do Conselho de Artes Plásticas do Museu da Imagem e do Som (MIS), da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro, decidiram, por unanimidade, atribuir a Jacques o Prêmio Estácio de Sá (fundador da cidade) de 1976.

Na carta enviada a ele, justificavam a escolha como decorrente da relevante demonstração de valor e de organização que foi a exposição de Arte Popular Brasileira realizada no MAM. Ela permitira que se conhecesse "a mais extensa coleção de objetos do artesanato popular e da genuína arte brasileira", resultante de um longo percurso de pesquisa nos diversos locais de sua produção, em todo o Brasil, desde 1952. Essa carta, assinada pelos membros do Conselho de Artes Plásticas e referendada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, pode ser entendida como um estímulo oficial para que Jacques alterasse o perfil diletante de seu empreendimento e se engajasse num

---

perspectiva da antiga Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro só viria a ocorrer, a partir da década de 1980.

18. *O Globo*, 17 de julho de 1976.

projeto efetivamente público, transformando seu valioso acervo num patrimônio acessível à visitação de todos. Ao atribuir esse prêmio, o júri não só aplaudia a coleção como também a conduta pessoal de Jacques, já referida por Clarival do Prado Valladares[19] no catálogo da mostra no MAM. Assim, legitimavam o tipo especial de colecionador que ele representava: o de "pesquisador/colecionador". Certamente, a partir dessa época, a ideia de que a coleção deveria "naturalmente" vir a constituir um museu deixava de ser um projeto particular, um sonho pessoal, e se transformava no anseio de um grupo.

Violeiros de Mestre Vitalino.

Aníbal Sclarretta

19. Clarival do Prado Valladares (1918-1983) era, na época, um dos maiores pesquisadores e críticos de artes plásticas do Brasil.

A Casa do Pontal: um museu para a arte popular brasileira

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Então, a Casa do Pontal, até certo ponto, nasceu do sucesso da exposição do MAM e do estímulo que Jacques recebeu de artistas plásticos e de críticos de arte, traduzidos no Prêmio Estácio de Sá de 1976.*

Angela Mascelani – Sem dúvida. O sucesso da exposição no MAM, com a consagração de sua original proposta expositiva pela atribuição do prêmio, levou Jacques a entender que deveria dar publicidade à coleção. Mas ele não teve vontade de criar um museu, propriamente dito. Por isso, o nome adotado: Casa do Pontal. Ele queria manter a intimidade que uma coleção privada lhe permitia. Criou uma "casa" que abrigava uma coleção, que podia ser visitada pelo público. Ele não gostava do conceito de museu, que existia naquela época. Dizia que era a "sua" coleção, e que ele tinha grande prazer de mostrar às pessoas. Mas Jacques se dedicou muito – junto com os trabalhadores que prestavam serviços a ele para a montagem de exposições – a criar esse lugar. A Casa do Pontal foi construída com dois objetivos: abrigar sua extensa coleção e servir de sede para sua empresa de montagem de exposições, que até então funcionava em espaços de aluguel.

Foi nesse momento, na segunda metade da década de 1970, que Jacques e seu amigo Marcel definiram um padrão para a documentação da coleção da Casa do Pontal. Marcel fotografou, integralmente, os 600 ex-votos recolhidos por Jacques em Canindé, no Ceará. E também fotografou, detalhadamente, a exposição realizada em 1976, no MAM. Ainda sistematizou e criou, com fotos de sua autoria, pranchas temáticas (compostas cada uma por 12 fotos 6X6, preto e branco), nas quais procurava documentar visualmente uma região (por exemplo, Nordeste), uma cidade (Caruaru), um acontecimento (a Feira de Caruaru) ou um artista (o Mestre Vitalino). Sem dúvida, ele foi o mais próximo dos amigos com quem Jacques discutiu suas ideias sobre a organização e abertura de sua coleção ao público.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Quando se deu a criação oficial da Casa do Pontal?*

Angela Mascelani – Consideramos, institucionalmente, o ano de 1976 como sua data da criação, pois marca o início da abertura da coleção à visitação, no local onde ficaria por quase 40 anos: a Estrada do Pontal, no Recreio dos Bandeirantes. Daí, Casa do Pontal. Contudo, aos poucos, de pressão em pressão, Jacques vai institucionalizando o espaço. Uma

segunda data importante é 1988. Ela marca a criação de seu estatuto jurídico e o tombamento pela Prefeitura[20] de parte do acervo, o que culmina com sua abertura para o público em geral, a partir de 19 de dezembro de 1992[21]. Esse tombamento é feito a partir de um desejo de sua esposa, Edith, para que não se deixasse a coleção se perder.

Umbanda de Antônio Oliveira.

Rogério Von Kruger

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Jacques teve financiadores ou outro tipo de parceiros nessa empreitada?*

Angela Mascelani – Não, a Casa do Pontal foi uma realização que pode ser creditada apenas a ele e a sua esposa, que permitia que todos os recursos ganhos através do trabalho de Jacques fossem direcionados

20. O acervo do Museu do Pontal de arte popular brasileira é tombado pelo Decreto municipal n°10754 de 12 de dezembro de 1991, como referência cultural da cidade, e é composta por peças produzidas a partir do século XX.

21. A partir de janeiro de 1993, a Casa do Pontal começa a ser amplamente visitada. É quando a Fundação Roberto Marinho lançou a campanha "Visite essa emoção", de estímulo à visitação pública aos museus. Nela, artistas famosos faziam esse convite, entre eles, a popular cantora baiana, Daniela Mercury.

para esse projeto. A Casa foi feita para atender a um forte desejo do colecionador, relacionando-se com o fato de ele ser um estrangeiro que queria entender o Brasil. E, mais do que isso, um colecionador que buscava dialogar de maneira abrangente: tanto com seus pares, imigrantes, quanto com os brasileiros. Queria dar uma resposta sobre o que pensava do Brasil e dos brasileiros. Uma resposta, por sinal, desconhecida na Europa. Também podemos ver esse projeto como uma forma de Jacques se integrar mais fortemente ao Brasil, a partir de seu reconhecimento no próprio país e a partir do país. Ele dizia que a Casa do Pontal era sua forma de agradecer ter sido tão bem recebido pelos brasileiros.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Como foram os primeiros tempos nessa sede, que é bem distante do Centro do Rio de Janeiro?*

Angela Mascelani – De 1976 até 1992 e 1993, a Casa do Pontal foi se abrindo ao público da cidade e recebendo a atenção da imprensa. Jacques criou uma sede e apresentou sua coleção, fazendo uma proposta expositiva de alta qualidade. Ele sempre gostou de receber pessoalmente os visitantes ou os grupos que chegavam, acompanhando-os no percurso da mostra, identificando autores, relatando histórias, divulgando o acervo e falando de sua experiência junto aos artistas. Tudo indica que ele desejava que o público estivesse perto o suficiente para lhe fazer diretamente suas perguntas.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Havia ingressos?*

Angela Mascelani – Inicialmente não. Muitas escolas visitavam a coleção e Jacques mantinha funcionários para receber os estudantes e os professores. Mas a partir da abertura para um grande público, passou-se a cobrar ingressos. Mesmo assim, a maior parte dos visitantes continuava a entrar sem pagar. O ingresso era meio pró-forma. Jacques era muito apaixonado por sua própria criação e ficava extremamente feliz com o público que o visitava.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Como a Casa do Pontal vai se transformando em um museu?*

Angela Mascelani – Enquanto Jacques esteve à frente da Casa, ela não era propriamente um museu. Era uma coleção que podia ser visitada. Não havia setores ou trabalhos especializados, como o educativo, a pesquisa, a museologia, a comunicação. Também não havia patrocínios, salvo um único, dado para o que Jacques, em 1992, chamou de "festa de abertura".

Esse patrocínio teria pago a sinalização e tinha a intenção de fazer uma catalogação do acervo, o que não ocorreu de fato.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *O falecimento de Jacques ocorre em 2000 e a direção da Casa do Pontal tem que mudar. Mas seu filho, Guy Van de Beuque, já havia assumido a direção, não é?*

Angela Mascelani – Sim. A mudança já havia ocorrido antes, a partir de 1994, quando Jacques adoece e não pode mais manter as despesas. É possível dizer que criação da instituição "museu" foi feita por seu filho, Guy e por mim, sua nora. Na época, Guy era professor universitário na UFRJ, dando aulas de cinema, na faculdade de Comunicação. Ele assumiu a função de direção em parceria comigo, então diretora de documentários e em processo de doutoramento em Antropologia. Eu, claro, já estudava a criação da própria coleção de arte popular, desde o mestrado. Essa mudança – de Casa do Pontal para Museu do Pontal – é de perspectiva, estrutura, objetivos e missão. Ela ocorreu, formalmente, a partir de 1996 e Jacques a acompanhou, pois, faleceu em 2000.

Desde então começou o empreendimento que passaria a ser o Museu do Pontal. Ele foi assumido integralmente por nós dois, que já éramos parceiros há cerca de 20 anos, na realização de filmes. Naturalmente, algumas áreas ficam, com maior propriedade, sob a responsabilidade de um de nós, em função de nossas qualidades específicas. Guy se encarregou da produção executiva e da criação da estrutura de gestão e sustentabilidade do museu. Eu me encarreguei da pesquisa (que na verdade significava todo um conjunto de atividades de documentação) e, com muita ênfase, da direção do projeto de comunicação, fixando os objetivos, demarcando uma estética e o perfil do empreendimento. A partir daí, ele é definido, não mais como uma coleção que podia ser visitada por um público, mas como um museu, profundamente ligado ao mundo das artes e da cultura brasileira.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *É evidente que a Casa do Pontal vai então ganhando outra dimensão. Entretanto, se por um lado, vai se afirmando como um museu; por outro, sua sede vai passar por grandes dificuldades, sobretudo, com as enchentes que chegam a ameaçar a coleção. Durante muitos anos vocês lutam com a prefeitura do Rio de Janeiro para conseguir um terreno. Você pode nos falar um pouco sobre essa façanha que foi conseguir uma nova sede para o museu?*

Angela Mascelani – Na verdade, uma sequência de atos equivocados, que envolveram mudanças na legislação de uso do solo no entorno do

local onde se encontrava a Casa do Pontal, gerou sérios problemas, impactando o acervo e ameaçando sua permanência no local. Todas essas questões foram agravadas pela ausência de estudos ambientais adequados, que autorizassem a expansão urbana em suas cercanias. A rapidez com que grandes condomínios se instalaram, ignorando a realidade da região, desmatando e aterrando uma eficiente rede de canais construídos décadas antes, resultou em quase dez anos de recorrentes inundações, impedindo a continuidade do museu naquele local.

Moana, Lucas Van De Beuque e Angela Mascelani (2022).

Se fosse possível tirar alguma lição positiva dessa sequência dramática de fatos, eu diria que a sobrevivência do museu e de seu precioso acervo - então com mais de nove mil obras de 300 artistas - protagonizou um espetacular exemplo de superação. Para tanto, nos últimos anos, houve um enorme esforço de muita gente. Equipes técnicas, especialistas, engenheiros, arquitetos, museólogos, estudiosos, artistas, imprensa, sociedade civil organizada e indivíduos, que se deixaram tocar pelo risco da iminente perda das coleções de arte popular. Todos nos auxiliaram

a pressionar os órgãos públicos e nos ajudaram a encontrar uma saída para a situação.

Mas, ainda assim, em todo esse período, não paramos de atuar. Criamos várias exposições e novas curadorias. Ampliamos o alcance do museu, ocupando espaços importantes na cidade, e indo além das fronteiras cariocas, de maneira mais intensa do que já vínhamos fazendo. Levamos o acervo para exposições fora da sede, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, e fizemos exposições itinerantes em São Paulo, tanto na capital como nas cidades de médio porte. Nós queríamos proteger as obras do acervo, mas também precisávamos nos manter presentes no circuito cultural brasileiro, exibindo esse patrimônio que estava tão ameaçado, e chamando a atenção para o problema que vivíamos. Essas mostras nos auxiliaram muito a manter as equipes que atuavam no museu, além de colaborar com recursos financeiros para bancar o dia a dia, que envolvia altos gastos com laudos, com estudos técnicos, documentação, filmes e a própria manutenção de nossas redes de apoio.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *A construção da nova sede em terreno na Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio de Janeiro, é o feliz resultado de um longo caminho de lutas, com grande solidariedade e apoio de pessoas, empresas e da mídia. Como se deu essa etapa final da luta do Museu do Pontal para garantir sua nova casa?*

Angela Mascelani – Nesse processo, foi fundamental a atuação de meu filho Lucas Van de Beuque, economista, com mestrado em produção cultural, que foi incansável, tendo forte capacidade estratégica e habilidades de negociação. Depois de uma agonia pública, iniciada em 2010, com as constantes enchentes, conseguir o reconhecimento dos órgãos públicos responsáveis, possibilitou que o museu buscasse e encontrasse um terreno adequado, onde estamos hoje. Nessa etapa, foi preciso conseguir e sensibilizar parceiros importantes, como os arquitetos que assinaram o projeto do museu e os paisagistas que assinaram seus jardins, além das empresas de engenharia e outras correlatas, para dar qualidade à edificação.

Por conta de campanhas de financiamento coletivo, que engajaram pessoas físicas e empresas, foi possível traçar o caminho que levou à inauguração da nova sede, em 2021, em plena pandemia. Foram mais de mil pessoas que colaboraram financeiramente, além de apoios importantes de bancos, como o BNDES e o ITAU, e de empresas, como a VALE e outras. E, claro, também da participação da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Quando inauguramos o novo museu, eu e Lucas, formalizamos o que já vinha ocorrendo há alguns anos, e assumimos formalmente a direção

compartilhada do Museu do Pontal. Entre as muitas mudanças, passamos a nos entender, não apenas como guardiões das coleções iniciadas por Jacques, mas, também como responsáveis por um espaço voltado para a difusão e guarda de outras importantes coleções, Brasil afora. É importante lembrar também que minha filha, Moana Van de Beuque, antropóloga com especialização em cultura popular e planejamento estratégico, embora menos vinculada ao cotidiano da instituição, vem igualmente se dedicando a este legado e participando voluntariamente de muitos projetos, como os de planejamento e pesquisa, por exemplo. São setores centrais. Seu trabalho foi fundamental para que conseguíssemos atravessar os períodos mais difíceis da instituição. E, ainda hoje, tem uma função importante.

Acho que vale mencionar nossa declaração, minha e do Lucas, à época, feita na cerimônia de inauguração: "agradecemos a todos os apaixonados pela arte e cultura popular do Brasil pela permanência do Museu do Pontal, demonstrando que nós, brasileiros, nos importamos com nosso patrimônio. Ao longo dessa jornada percebemos nitidamente que somente através de uma sociedade civil organizada e forte é possível resistir. Temos esperança de que exemplos como o nosso, de mobilização da sociedade, sejam inspiradores".

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Você pode nos falar um pouco mais dessa nova sede do Museu do Pontal na Barra da Tijuca?*

Angela Mascelani – O edifício do Museu do Pontal tem 2.600 metros quadrados de área construída e foi projetado pelo escritório Arquitetos Associados de Belo Horizonte, Minas Gerais, responsáveis por algumas das galerias de Inhotim, um museu de arte contemporânea, localizado também em Minas Gerais, e considerado o maior museu a céu aberto do Brasil. Esse projeto, inclusive, foi indicado para o Premio Mies Crown Hall Americas, em 2022.[22]

O conceito de sustentabilidade norteou o projeto, e a partir de um rigoroso estudo do caminho do sol ao longo do ano, e do regime de ventos, o prédio de linhas retas, simples e elegante, tem um pé direito de oito metros, janelas com quebra-sol (brise-soleil) e ventilações cruzadas, garantindo que apenas 30% do prédio precise do uso de ar-condicionado, o que contribui para a redução da emissão de gases poluentes. O projeto buscou ainda o máximo possível de iluminação natural, e o reuso da água de chuva para os jardins e a coleta seletiva de todo o lixo. Nossa

22. O projeto foi realizado por Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Zasnicoff Cardoso e Rafael Gil Santos.

intenção, minha e do Lucas, ao pensar estética e conceitualmente esse novo espaço, foi criar uma ambientação arquitetônica que transmitisse ao público a sensação de que não havia paredes e muros separando os jardins e as galerias. Desejávamos que os visitantes compreendessem, por outras vias e sensibilidades, a relação profunda que existe entre a arte e a natureza. Imaginamos um museu vivo, onde as paisagens culturais e artísticas pudessem estar sempre em conexão com as plantas, os ventos, as nuvens e a cor do céu.

Com paisagismo assinado pelo Escritório Burle Marx, a nova sede do Museu do Pontal foi inaugurada com uma área verde de 10 mil metros quadrados, que compreende jardins, internos e no entorno do edifício, e tem uma praça que recebeu, no seu primeiro ano, muitas atividades ao ar livre. Esta área verde exigiu dezenas de milhares de mudas de 73 espécies nativas brasileiras: árvores frutíferas, vegetação tropical e de outros biomas, como as paisagens da caatinga. A natureza é fundamental para contextualizar o acervo do Museu do Pontal, e várias espécies foram cuidadosamente transplantadas da antiga sede para a nova. Essa área verde contribuirá expressivamente para a purificação e a umidade do ar da região, capturando CO2 e devolvendo oxigênio para a atmosfera. E há outra vantagem. A nova sede do Museu do Pontal está 20 quilômetros mais perto do Centro da Cidade do que a sede histórica.

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu – *Por favor, só para concluir, quais são os principais planos e realizações desse importante espaço museológico?*

Angela Mascelani – Desde a abertura, em outubro de 2021, mais de 80 mil pessoas já visitaram a nova sede, um número duas vezes superior ao planejado e três vezes maior do que a média anual da antiga sede. O novo espaço foi inaugurado com uma exposição de longa duração e com seis exposições temporárias, tendo por foco os artistas, suas biografias e as temáticas que desenvolveram. O Museu do Pontal funciona também como um centro cultural e oferece intensa programação, com espetáculos e oficinas que celebram a diversidade da cultura popular brasileira. No período de um ano (2021-2022) foram realizados mais de 150 espetáculos e oficinas, conduzidos por artistas e mestres populares. Na área de conservação e restauro, foi dada continuidade às ações que consistiam no monitoramento de duas mil obras da exposição permanente e oito mil da reserva técnica, além da higienização de 500 obras e do restauro de 50 outras, da reserva técnica e da exposição permanente.

Uma das missões centrais da instituição, ao lado da de educação, é a pesquisa, que visa identificar, registrar e dar visibilidade aos artistas e mestres da cultura popular brasileira. Em 2021 e 2022, o foco foi o estado

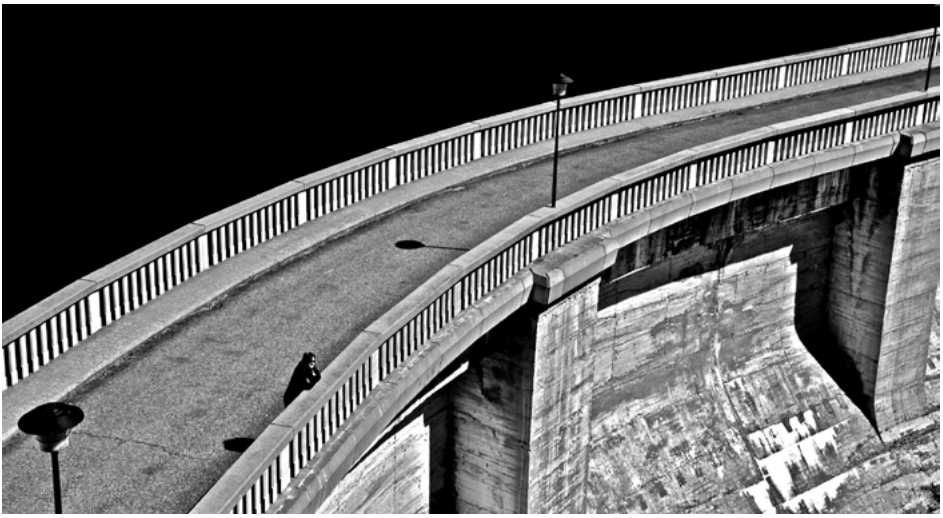
de Alagoas, onde fizemos um trabalho de campo nas regiões da Ilha do Ferro, Capela, Maceió e União dos Palmares. Fizemos entrevistas com os artistas, visitas e filmagens. Além disso, o Museu deu continuidade, como desdobramento do processo de pesquisa, à aquisição de obras de artistas populares. Foram compradas 41 obras em 2022. No ambiente virtual, o museu organizou 11 lives e dois seminários, que buscaram apresentar parte do mosaico cultural brasileiro e discutir temas como a luta antirracista; a presença feminina na arte e na cultura popular; e a sustentabilidade das instituições culturais. Conscientes de que atuamos num país continental, os encontros tiveram a participação de 50 palestrantes de diversos estados (Amazonas, Pará, Maranhão, Ceará, Tocantins, Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro), entre mestres, artistas, brincantes, acadêmicos e pesquisadores.

Na área de educação e difusão, mais de 500 grupos participaram do projeto educativo, que contou com visitas musicadas e teatralizadas, em que os alunos são apresentados, de forma lúdica, ao universo cultural brasileiro através das exposições com mais de duas mil obras de arte popular. Fazemos oficinas de educação ambiental inovadoras, que correlacionam arte, cultura popular e meio ambiente, através de uso dos jardins. Dos 15 mil estudantes que nos visitaram, mais de nove mil foram crianças e jovens, que chegaram ao museu através da rede pública de ensino e das organizações do terceiro setor, que recebem atendimento com total gratuidade. Em seu primeiro ano, o Museu deu início a um intenso programa de relacionamento com a Zona Oeste, região onde hoje está localizado. Entendendo o Museu como instituição que colabora para o desenvolvimento local, trouxemos para sua programação, mais de uma dezena artistas e grupos culturais da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, dando visibilidade à produção cultural daquela região.

O novo Museu do Pontal está realizando um impressionante trabalho. Nós, as entrevistadoras, agradecemos a você, Angela Mascelani, em nosso nome e no nome de *Passés Futurs.*

Sentarse en las dos orillas y sentir el río que pasa

Democratizar la democracia a través del conocimiento histórico



De brazos cruzados.

Oiluj Samall Zeid, CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Jesús Izquierdo Martín

Profesor Titular de Universidad de Historia Contemporánea
Universidad Autónoma de Madrid
jesus.izquierdo@uam.es

Resumen

La democracia se asentó en una dirección pareja a la consolidación de la disciplina histórica: la articulación jerárquica de la representación política y del conocimiento histórico. Ahora bien, la crisis de la democracia representativa es también semejante a la crisis de la historia profesional: el desafío del pluralismo camina paralelamente a la apertura de la historia pública, entendida esta no solo como atención de la historia profesional a las exigencias de la sociedad civil, sino también como participación más amplia de los ciudadanos en la construcción del conocimiento histórico. Es en ese equilibrio complejo en el que cabe situar la reflexión sobre las humanidades digitales, centrada en el dilema siguiente: ¿las nuevas tecnologías acercan o alejan a los ciudadanos de su participación en el conocimiento y la difusión del pasado?

Palabras clave: Democracia, Historia, Historia digital, Historia pública, Historiadores, Humanidades digitales, Memoria, Sociedad civil, Usos del pasado

Democratizar la democracia a través del conocimiento histórico supone profundizar en el pluralismo de la sociedad civil

Salir del armario

Hay que pararse a pensar si la democracia, entendida de manera radical, es un concepto que compagina bien con la disciplina académica de la historia[1]. A fin de cuentas, la disciplina tiende a establecer fronteras, a excluir a quienes no siguen sus métodos de verificación, a quienes no son incorporados como representantes de un quehacer que se mira al espejo donde el intruso queda desdibujado. La democracia, tras la borradura de la mirada despectiva que la equiparaba a la idea de desgobierno del pueblo, debería dirigirse en sentido contrario: abrirse, diversificarse, propasarse, desmedirse, salirse, en fin, de los límites establecidos, incluso los que fijan las instituciones. La democracia se envalentona en los espacios que quedan al margen del entorno institucional. Hay en la democracia excesos, pero en la dirección opuesta a lo que la historia profesional fija: si la primera se despliega hacia la explosión, la segunda busca la implosión; algo así como un Big Bang frente a un Big Crunch. Por ello la memoria, mejor dicho, las memorias, son más afines a la democracia: no son completamente controlables por un relato histórico que, por cientificista, se reclama como un vórtice que, con el tiempo, debería hacer converger toda la actividad de profesional hacia la Verdad (con mayúscula, tal cual) del pasado. Representamos el pasado dándole sentidos múltiples, sin acabar de cerrar una hegemónica o una única memoria. Ni los Estados ni las organizaciones ni los movimientos sociales tienen la última palabra sobre el pretérito. Y tampoco lo disfruta la historia académica ni los Estados totalitarios. Y es que, sin conflicto, sencillamente no hay sociedad.

Paradójicamente, cuanto mayor aceptación entre las elites adquiría el concepto democracia más protocolaria, más vertical y representativa tornaban sus costuras. Era y es la forma que aquellas tienen de protegerse contra formatos democráticos más populares y, en este sentido, es una lógica que se asemeja a la del encumbramiento de las disciplinas como únicos saberes legítimos. La democracia se volvía esclerótica y

1. El autor desea agradecer a los dos evaluadores de este paper sus incisivas críticas que, espero, hayan permitido su mejora.

el conocimiento histórico se profesionalizaba, arrebatando el "poder contar" a los viejos narradores del pasado. Todo para el pueblo, pero sin el pueblo. Ahora bien, mi pretensión en este texto es también contraponer la profesionalización de los saberes sociales, por un lado, y una idea –quizá utópica– más horizontal de democracia. Cierto es: el discurso científico ha sido crucial en el asentamiento de las actuales democracias tanto de corte liberal como popular; más allá de la superstición o la creencia religiosa, la ciencia ha imbuido de supuestas verdades sobre la racionalidad instrumental sin la cual la democracia moderna sería simplemente impensable: nuestras elecciones políticas se rigen por elecciones vinculadas al cálculo de costes contra beneficios. Pero también nos ha tendido trampas y las más de las veces lo ha hecho a partir del menosprecio de otros saberes que, por quedar fuera de sus métodos, no transitaban hacia el asunto grave de la verdad. Por ejemplo, la noción de que hay otras racionalidades, como la racionalidad procedimental y la expresiva, incluso más relevantes que la instrumental a la hora de poner en funcionamiento la democracia. Es más, la democracia, junto con la modernidad, ha sido crucial en la construcción de una legitimidad que parece ineludible: el "poder contar", ese poder que aportan los relatos que dan sentido a personas, a comunidades, solo parece posible si se afinca en el mundo académico, como si el conocimiento experiencial fuera solo una rémora maliciosa del pasado. Pura opinión frente a conocimiento. La modernidad nació como una forma de colonialismo dirigido contra la barbarie, entendía esta como masa popular apasionada y desordenada[2]. Había que redefinir los fines últimos de la comunidad y estos fines –el progreso definitivo, la idea de individuo, de nación, de ciudadano, de clase y un largo etcétera– solo se lograban con la derrota de los relatos subalternos, depósitos de narraciones contrarias al conocimiento enarbolado por la disciplina.

No voy a negar el cientificismo y sus logros, pero quiero abundar aquí sobre sus límites para el reconocimiento de lo ajeno, de la diversidad respecto al relato del sí mismo. Normaliza lo extraño cuando éste amenaza lo propio. No es más que otra forma de colonialismo de conciencias y saberes. Sus ardides nos embelesan, pero también producen extrañamiento en quienes comienzan a pensar estas dos décadas del siglo XXI como un espacio que ya no se puede dar por descontado según las experiencias y expectativas que nos fueron comunes. Ontológica y epistemológicamente el mundo ya no es aquel universo dominado por

2. Roger-Pol Drot, *Genealogía de los bárbaros. Historia de la inhumanidad*, Barcelona, Paidós, 2009.

la aventura utópica de la modernidad; esta ha perdido en encanto y posibilismo mientras el realismo o el relativismo anidan, seduciéndonos. Con todo, hay formas no hegemónicas de abordar el pasado, ya sea desde la memoria ya desde la historia, que parecen recordarnos que los ciudadanos no solo son meros objetos a los que contar, sino también y, sobre todo, son sujetos que cuentan… historias. Eso es, desde mi punto de vista, historia pública. Y en su quehacer se demuestra que la democracia puede funcionar desde otros principios, más participativos. Esta es la materia de este texto. Enfrentaré este asunto de la democratización del conocimiento del pasado a través de la historia pública con la ayuda de tres citas procedentes de cinco de sus mejores representantes internacionales. Son tres citas emblemáticas para afrontar la tensión entre tutela académica y corresponsabilidad entre el profesional de la historia y el ciudadano historiador, reconociendo que esta división binaria entre ambos actores es solo expositiva. Son tres citas que indirectamente abordan la tirantez entre democracia y academia; tres citas que acometen las consecuencias de esa salida del armario que ha supuesto la historia pública, entendida como un llamamiento a no permanecer ensimismada tras los muros de los templos académicos. Aparecerán a lo largo de este texto, y nos servirán de excusa para una reflexión no siempre sosegada, debido a la amenaza en la que colocan al mundo académico.

La primera de estas citas procede de un historiador pionero en la reflexión sobre la historia pública: Robert Kelley. En 1978, este profesor norteamericano de la University of California-Los Ángeles sostenía que la historia pública era "el trabajo de los historiadores y del método histórico fuera de la academia"[3]. Con esta sencilla frase el historiador Kelly estaba asumiendo que, en cierto sentido, la sociedad civil había desafiado a los expertos en el conocimiento del pasado, obligándolos no solo a escapar de la zona de confort en la que la academia solía operar, sino también a colocarse con todo su bagaje científico –sustentado en su método– en territorios donde dominan lenguajes y dispositivos que no eran propios.

Contemplado desde el otro lado del binomio, academia-sociedad civil, el planteamiento suponía un desplazamiento sin abandono de una comunidad de origen, la comunidad bien disciplinada de los historiadores profesionales. Ni había razones de peso para dejar dicha comunidad ni había nada relevante que incorporar a la estructura de reconocimiento

3. Robert Kelly, "Public History. Its Origins, Nature, and Prospects", *The Public Historian*, vol. 1, 1978, p. 16.

del experto. El historiador se volcaba en un encuentro con el otro –el ciudadano– sin que este cruce implicara nada más que la apertura del relato experto a un mayor número de potenciales receptores. El afuera no implicaba perder la auto-referencialidad del conocimiento profesional: el yo especialista permanecía impasible ante portadores de memorias (y objetos) que tenían algo que marcar, pero solo como portadores de un pasado que, en el mejor de los casos, era procesado por el experto tras configurarlo como parte de un archivo protegido de las injerencias extra-profesionales. Es la interpretación de la historia pública que mantiene su hegemonía entre los historiadores de profesión y que casi todos ellos han ejercitado en algún punto a lo largo de sus carreras académicas.

Siguiendo con la parte social del binomio, la cuestión crucial es que en estas dos primeras dos décadas del siglo XXI hemos experimentado varios acontecimientos que han obligado a los ciudadanos a pensar históricamente, esto es, a no dar por descontadas las experiencias sufridas y a la desconexión entre las nuevas experiencias, por un lado, y las expectativas que habitualmente tenían, por el otro. Por su parte, se han modificado las concepciones de la democracia, en todos los sentidos, debido sobre todo a una creciente crisis de los sistemas de representación. Se ha asentado en la sociedad ese rasgo "liquido" del que hablaba una y otra vez el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (1925-2017) y que supone la devaluación epistémica de los viejos centros de enunciación, ya sean estos los de la Verdad, la Ética o la Estética[4]. El pluralismo de las instituciones y organizaciones que se disputan la verdad coloca a muchos individuos y colectivos ante una nueva oleada de escepticismo –más que de relativismo, que supondría la existencia de una Verdad a partir de la cual las verdades parciales se colocan– que recuerda a la época de Pirrón o de Montaigne, como si se estuvieran actualizando alguno de esos momentos de desengaño que, paradójicamente, desatan oleadas confusas de fundamentalismo en un intento desesperado de acomodarnos a la tierra firme, lejos de los lodos que habitan en otras latitudes[5].

La gran contradicción entre las disciplinas académicas y la ciencia histórica, por un lado, y la democracia, por el otro, aparece cuando pensamos en esta última como democracia horizontal, como democracia popular que fue ganando su legitimidad a partir de las dos guerras mundiales. Una contradicción cuyas aristas solo se pulen cuando se

4. Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

5. Richard H. Popkin, *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

esgrime una interpretación vertical de dicho concepto. En la misma forma que operan las democracias representativas –arrebatando poder–, las ciencias serían los espacios neutros que contribuyen a prevenir "el temor a la racionalidad y a la falta de preocupación por el bien común del bajo pueblo, y el temor a los tumultos y al desorden"[6]. Es como si la apropiación de ese "poder contar" –ese poder que se encierra en el relato histórico y a partir del cual se generan identidades personales o colectivas–, por parte de academias y universidades fuera el mecanismo crucial para evitar los excesos de opinión con los que se califican los relatos procedentes de los ciudadanos y los debates que estos abren en la sociedad civil.

A medida que la democracia se instituía –en el sentido de gobierno del pueblo–, la práctica popular terminaba limitada a través de dos mecanismos: en primer lugar, el mecanismo representativo por parte de las elites; y, en segundo lugar, la producción de un conocimiento histórico que se arrebataba a los distintos grupos sociales bajo el amparo de un cientificismo que se esgrimía neutral y ajeno a veleidades populistas. Los colectivos que quedan fuera de las fronteras académicas eran, si acaso, incorporados y enunciados en los relatos representados por los profesionales tal y como operaban las democracias representativas. Y de la misma forma, sus memorias eran convertidas en archivos, si bien para el uso exclusivo del experto, única figura que gozaba de la supuesta imparcialidad para representar fielmente la verdad.

En nuestros días de crisis y reconfiguración democrática deberíamos pensar si el "poder contar" debe estar todavía presidido por la imagen vertical de la representación, donde solo los representantes –léase historiadores– deliberan y gobiernan ese poder; o si decidimos que este poder sea ordenado a través de un principio horizontal según el cual los ciudadanos deliberan sobre asuntos públicos, ya sean los relativos al presente y al futuro, pero también los relacionados con el pasado. En suma, y como veremos más adelante, lo que tendríamos que considerar es si ese poder puede ser comprendido como una "libertad" o un "derecho", entre otros.

La segunda cita, elaborada por un defensor más reciente de la historia pública –y más crítico–, abre a estas consideraciones. Se trata de Robert R. Archibald, historiador norteamericano y antiguo presidente de la Asociación Americana de Historia Estatal y Local (AALSIJ): "Los historiadores públicos no poseen la historia. La poseen aquellos cuyo

6. Eduardo Rinesi, *La política*, Los Polvorines, Ediciones UNGS, 2020, p. 46.

pasado se describe en la narrativa porque esa historia, sus propias versiones residen en sus memorias y establecen sus identidades. Si la implicación pública no es integral al proceso de historia pública, no tiene sentido ninguna conclusión"[7]. Hay en estas palabras una crítica a la representación de la historia pública como un mero acto de extroversión del profesional en el ámbito de la sociedad civil, como proceso de tutela que concibe lo público como territorio de conquista, como espacio habitado por sujetos que reciben atención en cuanto a actores sociales, en cuanto a sujetos pasivos de una divulgación que previamente ha sido digerida por los profesionales de la historia, en cuanto a portadores de memorias que solo serán visibles si forman parte del archivo experto. Hay en esta frase de Archibald una invitación a disminuir el sesgo tutelar que es habitual entre los historiadores y una defensa sin ambages de la responsabilidad de cada ciudadano o cada colectivo en relación con sus propios relatos. Es más, se asume la idea de que, sin el contexto público, no cabe hacer juicio alguno al desafío que esta "salida del armario" ofrece al historiador.

El tercer texto que despierta la reflexión del experto respecto a la responsabilidad compartida con la sociedad civil procede de la británica historiadora cultural y pública Hilda Kean quien, a su vez, lo fundamenta en dos de los pensadores que más han incidido en la historia pública: Paul Aston y Paula Hamilton, profesores de la University of Technology Sydney. La cita dice así: "Paul Ashton y Paula Hamilton han sugerido que, metafóricamente, la historia en el sentido más amplio podría pensarse como una casa con muchas habitaciones ocupadas por gente como directores de películas históricas, historiadores comunitarios o practicantes de museos, algunos de los cuales ocupan más de una habitación al tiempo que otros muchos hacen visitas ocasionales a otras partes de la casa. La casa, evidentemente, tendría que ser muy amplia para atender a toda la gama de actividad histórica presente de la cual la historia pública... es una parte vital"[8]. No hay duda de que la noción de apertura es aquí incuestionable: la historia o es pública o no lo es, pero en el sentido de que es una actividad compartida por expertos y ciudadanos sin que los segundos sean meros actores que crean hechos o simples receptores pasivos de la narrativa construida por los profesionales. También son

7. Robert R. Archibald, *A Place to Remember. Using History to Build Community*, Nueva York, Altamira, 1999, p. 155-156.
8. Hilda Kena, "Introduction", *en* Hilda Kean y Paul Martin (coords.), *The Public History Reader*, Nueva York, Routledge, 2013, p. 26.

autores, autores del presente que piensan, producen y debaten sobre el pretérito.

En este sentido fuerte de la historia pública, lo que se está proponiendo ya no es solo el poder de la historia como dispositivo generador de identidades personales y colectivas, sino también el derecho extenso de quien posee ese tipo de capacidad fundamental para las sociedades sustentadas en el tiempo histórico, las del tiempo del acontecimiento, las de la diferencia entre experiencias pasadas y expectativas futuras, si atendemos a la distinción planteada por el filósofo e historiador alemán Reinhart Koselleck (1923-2006)[9]. Ya no se trata de traspasar las fronteras de la comunidad profesional con el fin de divulgar conocimiento o recabar archivos para la construcción de aquel; el objetivo no consiste en escapar al exterior con la creencia de que se puede evitar la contaminación de la opinión, de los compromisos comunitarios que a todos nos afectan. Lidia, más bien, con la posibilidad de compartir ese poder con los ciudadanos en un activismo que subraya la corresponsabilidad. Es más, si tensionamos algo más la metáfora de los tres autores implicados en la cita precedente, la propuesta no solo consiste en que la "casa" sea grande; radica además en que en la construcción de la casa hayan participado también los ciudadanos.

Libertad y derecho para poder contar

Compatir el "poder contar" implica no solo participar en el conocimiento, sino también determinar los derechos de cada uno para hacer que esa participación sea efectiva. Y este es un asunto crucial en las democracias si consideramos que, en principio, son formas políticas que deben garantizar tanto derechos como libertades. Si nos dejamos llevar por la distinción entre distintos tipos de libertades es fácil establecer esta conexión entre garantías democráticas y apertura legítima del "poder contar". La *libertad liberal* es crucial en la elaboración del pasado frente a poderes externos a los individuos: sabemos que el relato histórico ha sido una de las herramientas más empleadas por los Estados para conformar súbditos o ciudadanos conformes a determinadas ideas de lo que es el reino o la nación. Es más, la disciplina ha formado parte, en este mismo sentido, de los relatos históricos producidos por corporaciones, el mercado o la Iglesia. España es un ejemplo manifiesto de este dominio institucional sobre el pasado. La historia, como relato

9. Reinhart Koselleck, *Futuro pasado, Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

identificador, está también afectada por la *libertad democrática*, esto es, la libertad de los ciudadanos para participar en los espacios públicos y deliberar sobre cuestiones que les afectan, ya sean estas del pasado, presente o del futuro. Y, por último, la implicación de los ciudadanos en el conocimiento del pretérito también está repercutida por la *libertad republicana*, esa "la libertad colectiva del pueblo frente a los poderes que obstaculizan su realización". Nos estamos refiriendo a la libertad de los colectivos para construir sus identidades a partir de sus propias memorias, a menudo en abierta contradicción con las que proceden de las instituciones. Se trata de una libertad que afecta a la *res publica* por cuanto solo en esta comunidad de sujetos que piensan históricamente estos son libres[10].

La garantía de estas tres formas de libertad es crucial en la construcción de una democracia que respete a sus ciudadanos, porque estas libertades se erigen contra la prepotencia de los Estados para imponer su "poder contar" y sus versiones sobre el pasado. En otras ocasiones, deben ser los Estados los que defiendan dichas libertades contra los relatos que proceden desde el exterior a la comunidad republicana. No es un equilibro fácil, pero hay que pensar en qué sentidos los relatos que se construyen desde las instituciones en nombre de la *res pública* alientan la democracia, ya no solo porque propongan y garanticen una pedagogía que se focalice en los orígenes democráticos de una determinada sociedad, sino también porque pretendan democratizar la reflexión en torno al pasado, permitiendo distintos relatos y debates *incluso* de quienes *solo* son ciudadanos. El concepto memoria democrática debería ir en estos dos sentidos formalmente contradictorios: raíces democráticas y relatos plurales incluso sobre esa misma democracia. Eso es hacer historia pública en el sentido más profundo del término. Arriesgado, pero en eso consiste la democracia. Esta confrontación no es algo que dependa de las intenciones de un Estado porque, como sabemos, el "poder contar" no ha sido apropiado en términos absolutos por las instituciones del conocimiento legítimo (universidades, museos, academias...) y se conserva en el seno de familias y comunidades locales con capacidad y deseos de relatar. O porque aquellas instituciones, en principio legítimas, hayan sido descreídas como baluartes de fundamentos supuestamente ahistóricos y neutros en los criterios de validación de la verdad. Si el lenguaje se historiza y es responsable de nuestros métodos e interpretaciones sobre el pasado, entonces, los centros de enunciación son tan temporales como el fluir del agua entre los dedos.

10. Eduardo Rinesi, *La política*, Los Polvorines, Ediciones UNGS, 2020, p. 49.

Y para afinar más el argumento, no está de más considerar el asunto del "poder contar" desde la perspectiva de los derechos. Parece evidente que ese poder debe estar alojado en el experto profesional. Se entiende que es él quien –a través de un método científico y un lenguaje neutral– se irá acercando a la verdad hasta que esta sea definitiva. Es cuestión de tiempo, se nos dice. Cuántos libros habremos leído en los que se aduce que el relato que los vertebra contiene un enunciado sobre una verdad finalmente irrevocable. O esos otros textos con la afirmación concluyente "Para que el pasado no se repita". Sin embargo, ambas aserciones son contrarias a todo principio de temporalidad: no hay verdad que se sostenga firmemente en el discurrir del tiempo, como tampoco hay acontecimientos que se repitan, por mucho que existan analogías entre unos y otros. Ahora bien, la primera afirmación además se asienta en un principio muy poco pluralista: si hubiera una verdad del pasado, la historia se detendría, habría un único relato que a todos construyera y a todos indicara el camino. No habría conflicto y, por el otro lado de la perspectiva, el pasado se habría detenido y la historia carecería de referente. Este es un principio que atañe a las ciencias sociales, interpretativas, pero también a las ciencias naturales, más experimentales. En ambos casos, la cultura del observador lo convierte también en participante ya no solo del acontecimiento interpretado, sino también del hecho experimentado. Ni más ni menos. Ni siquiera es resultado de una reflexión. Es más constatación de la propia práctica de lectura.

Wikimedia Commons

En las sociedades democráticas nos escandaliza la corrupción y asumimos el *dictum* de que no hay derecho a situaciones injustas. Por eso reclamamos que haya derechos específicos cuyo destino es corregir dichas situaciones. Y aquí entra, de manera clamorosa, el derecho a la verdad del pasado. Entendemos que no hay justicia –ni democracia– si no hay verdad en relación con el pasado o el presente. Esta es una clara herencia de los principios inherentes al poder judicial: la verdad queda proclamada cuando se pronuncia en una sentencia que reclama la verdad de lo acontecido y la responsabilidad de los intervinientes en los hechos. Pero el poder judicial suele ser sensible a la idea de que su lenguaje es, sobre todo, una hermenéutica que tiene un tiempo y un espacio, y que los jueces son intérpretes del hecho juzgado. Su verdad es ónticamente débil sin que lo sea epistémicamente, si se considera que ese lenguaje está asentado en términos culturales. Paradójicamente, la historia pretende hacer aseveraciones fuertes en términos ónticos, busca escapar de las condiciones culturales del científico a través de procedimientos de verificación que sean, en principio, ahistóricos.

Llama la atención. Ahora bien, la cuestión crucial es si realmente asumimos que la actividad de "pensar históricamente" es un derecho democrático que declaramos para evitar las injusticias en sus sociedades y en su verdad (mejor dicho, veracidad) y con ello legitimamos ese poder que, por otra su parte, guardan con enorme celo distintas subjetividades personales e identidades colectivas de nuestros entornos. Si nos atenemos a la Declaración Universal de los Derechos Humanos, proclamada en París el 10 de octubre de 1948, ya en su Preámbulo sostiene que los seres humanos deben "disfrutar de la libertad de palabra y de la libertad de creencias". Es más, su artículo 27 declara que "Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten". Por último, el punto 2 de dicho artículo sostiene que "Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora"[11].

O restringimos a la academia el derecho a construir legítimamente pasado, alegando que solo esta posee el método científico de aproximación a la verdad, o consideramos que la veracidad del pasado no se construye solo a través de dicho método y se edifica asimismo combinando otras

11. Nacionas Unidas, "La Declaración Universal de los Derechos Humanos" (consultada el 18 de abril de 2022).

experticias, mezclando interpretaciones diversas, sedimentando otros saberes y otros lenguajes. La Declaración Universal no remite solo al conocimiento científico, sino también a las artes o la literatura y, a este respecto, hay que hacer tres aclaraciones. En primer lugar, que parte del conocimiento histórico procedente de la sociedad civil contempla el método científico como mecanismo crucial de verificación de sus enunciados, lo que presupone que su saber cumple algunas de las pautas del conocimiento profesionalizado. En segundo lugar, la historia, como sostendrían historiadores más posmodernos como Hayden White o ciertamente ambiguos con respecto al pensamiento post-estructural como Ivan Jablonka, es una literatura porque construye sus enunciados ya no solo con los hechos convertidos en datos, lo que evita que la disciplina se convierta en "ficción, fábula, delirio, falsificación", sino, y principalmente, a través de los propios relatos o narrativas que articulan su significación[12]. Si no solo cuentan los hechos, sino también las interpretaciones, las narrativas del historiador ciudadano –en sus distintos dispositivos– están legitimadas como derecho y libertad que pueden concurrir con las de los expertos, aunque a estos les corresponda una mayor responsabilidad en las interpretaciones así sedimentadas.

Y en tercer lugar, podemos compartir con el historiador británico Keith Kenkins que la "historia es un discurso cambiante y problemático… producido por un grupo de trabajadores con mentalidad actual … que están… posicionados y cuyos productos… están sujetos a una serie de usos y abusos que lógicamente son infinitos, aunque… se corresponden con las bases del poder que existen en un momento dado y que estructuran y distribuyen los significados de la historia a partir de un espectro que se despliega desde los dominantes hasta los dominados"[13]. La historia profesional es, en este sentido, una comunidad humana que, además de contar con métodos y teorías diversas que crean competencia entre distintas escuelas, está impregnada de fundamentos sociales y laborales que afectan al propio conocimiento académico. Todos los estudios culturales sobre la ciencia, desde Thomas Kuhn (1922-1996) a Paul Feyerabend (1924-1994), versaron sobre esta ineludible condición de lo humano. Que lo creamos o no es cosa de cada uno. Solo eso. No es poco.

12. Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003; Iván Jablonka, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, especialmente p. 23.
13. Keith Jenkins, *Repesar la historia*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p. 34.

Pensar históricamente: una actividad compartida

Contar la vida de los otros, como diría la escritora nigeriana Chimamanda Adichie, implica un poder que puede servir para dignificar, pero también para despreciar las identidades de quienes son considerados subalternos, bárbaros, inferiores o simplemente monstruos[14]. Es un poder demasiado importante para dejarlo en las manos exclusivas de unos pocos especialistas. No estoy hablando del saber de médicos-doctores enfrentados a curanderos, aunque también es verdad que el conocimiento y el tratamiento cada vez más holístico del quehacer de médicos y enfermeras dialogan con otros saberes extra-científicos. A lo que me refiero es a un saber hermenéutico que, precisamente por ello, no puede limitarse al conocimiento experto. Se abre constantemente al flujo imparable de interpretaciones plausibles, derivadas de los interminables cambios lingüísticos que nos conforman. Y es un saber social crucial y absolutamente cargado de responsabilidades. Es un poder que también está en manos de ciudadanos que intervienen en el proceso de producción y distribución de memorias, reflexiones, piezas, o en la creación de dispositivos que van desde el museo a la literatura, pasando por los videojuegos, la actividad artística, las performances, el documental o el cine histórico. Hay un enorme caldo de cultivo en las sociedades actuales que se encarna en quienes tienen una elevada actividad colaborativa en la construcción de conocimiento histórico. Su actividad es el desafío que obliga a los profesionales a salir de sus medios académicos, que les compele a entender otros vocabularios, que les impele a entrar en debates que, en numerosos casos, no proceden de la propia academia y que tienen que ver con nuestra relación con el mundo que habitamos, con el presente desde el cual discutimos o sobre el futuro que buscamos.

Si aceptamos coparticipar con ellos –y no aparte de ellos– en la actividad del saber histórico, si asumimos que nuestra labor no tiene porqué limitarse a la tutela, entonces, creo, la génesis del conocimiento tendrá más posibilidades de buscar soluciones –temporales, cierto– a nuestro presente. Porque uno de los objetivos de la historia pública es trabajar colectivamente en problemas relacionados con la actualidad: tensiones identitarias, disputas por los derechos, etc. Y el presente es resultado de un ayer y, a la contra, es un hoy que ya no tiene que ver con el pretérito. Somos los que fuimos, pero también lo que ya no podemos ser. Esa es nuestra paradoja, la contradicción del tiempo histórico. Es

14. Chimamanda Adichie, *El peligro de la historia única*, Barcelona, Literatura Random House, 2018.

su belleza, pero también la fuente de nuestras conjeturas y presunciones sobre lo que fuimos, somos y seremos. En todo caso, ¿hay algún ángulo desde el cual se distinga el saber del profesional de la historia y el conocimiento producido por el ciudadano en la sociedad civil? Si se trata de una labor de corresponsabilidad, ¿qué responsabilidad le toca al historiador profesional, sabiendo ya que el ciudadano emplea a menudo el método histórico, especialmente cuando se embarca en la producción de dispositivos?

Antes de abordar la pregunta, hagamos algunas aclaraciones en torno a las diferencias entre memoria e historia. Lo que se aloja generalmente entre los ciudadanos es un fenómeno relacionado con la representación del pasado que denominamos memoria. Este fenómeno consiste en la irrupción del pasado en el presente, un fenómeno no directamente vinculado a una actividad racional-reflexiva, más relacionada con la historia. Proviene de acontecimientos –generalmente traumáticos, pero no solo– que dejan improntas en el portador de la memoria, un portavoz que a veces se constituye como colectivo y que es capaz incluso de proyectar ese acontecer en el recuerdo de sus descendientes, como si estos últimos lo hubieran vivido, en eso que denominamos, desde que lo acuñara la profesora de literatura comparada de la Universidad de Columbia, Marianne Hirsch (1949-), posmemoria[15]. Lo que los historiadores profesionales –y otros agentes sociales– hacen es intervenir en la construcción del recuerdo a través de su participación en otro fenómeno que no disfrutan en exclusividad: la convocatoria del pasado desde el presente. Recordamos lo que nos ha ocurrido, pero también los recuerdos elaborados por otros y que se incorporan –a menudo, temporalmente– en nuestra memoria personal y cultural. La legitimidad del proceso de construcción viene dada por el reconocimiento institucional que posea el profesional de la historia: se asume que la verdad de lo recordado no solo se asienta en los datos aportados, en el relato tejido o en el espacio conmemorativo, sino, sobre todo, en el reconocimiento social de la institución que lo construye. Ahora bien, este soporte institucional no garantiza el recuerdo ni su sentido original. La oleada de vulneraciones contra estatuas en el continente americano o en Europa durante la última década del siglo XXI es una clara manifestación de

15. Marianne Hirsch, *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del holocausto*, Madrid, Carpe Diem, 2015.

que los ciudadanos no siguen al pie de la letra la fijación del recuerdo que pretenden quienes lo convocan, sean individuos o instituciones[16].

La memoria y la historia se diferencian además por dos características adicionales. En primer lugar, y empleando de manera flexible el concepto acuñado por Ludwig Wittgenstein (1889-1951), por su juego de lenguaje. La memoria es memoria por cuanto se alimenta de la aplicación de una serie de reglas entre las cuales es prioritaria el no requerimiento de verificadores "científicos": su anclaje es el sentimiento. A diferencia de la historia, sus afirmaciones no exigen la presentación de pruebas por parte de quien la enuncia; su veracidad se aloja en la emoción de quien la encarna y la vocea. La memoria sin sentimiento pierde vigor, flaquea y puede desvanecerse en manos de una historia que esgrime datos, registros, archivos, verificación. Y, en segundo lugar, la memoria, frente a la tendencia hacia la hegemonía de la historia, es proclive a la dispersión, se aloja en personas, colectivos, comunidades... Es, como señalamos, más propensa a la democracia, entendida esta como participación de todos y cada uno en el recuerdo de sucesos cuya interpretación muchas veces no es coincidente. La memoria es pues un espacio donde la hegemonía del historiador es más laxa debido a estos tres factores que remiten a procesos fenoménicos, epistémicos y políticos y que impiden el cierre total en torno a una academia. Una academia que no puede controlar la tensión por el recuerdo que se desata en las luchas por la memoria de los ciudadanos y que, a menudo, se refugia en el enunciado "no discutir con quién no es un historiador profesional" que tantos réditos ha regalado a algunos de los más beligerantes controversistas de nuestra sociedad civil.

Como hemos señalado, que los ciudadanos se relacionen directamente con el pasado a través de la memoria, no los hace ajenos al trabajo histórico, en absoluto: se preguntan y se responden de muchas formas, empleando dispositivos muy diversos y entrando en debates sobre lo que ya no pueden dar por descontado. Es la actividad que hemos denominado "pensar históricamente". La historia pública es, en este sentido, el territorio compartido entre profesionales y no profesionales del

16. Sobre el derribo de estatuas, recomiendo la breve entrevista de la BBC al historiador David Blight como contrapunto a la destrucción de restos conmemorativos en Estados Unidos: Gerardo Lissardy, "Puedes derribar todos los monumentos del mundo, pero eso no cambia necesariamente lo que ocurrió. Estamos obligados a aprender de ese pasado", *BBC*, 14 julio 2020 (consultada el 24 de julio de 2023). Sobre las diferencias entre memoria e historia, Jesús Izquierdo Martín, "Ante el desafío de la memoria: ¿disciplina o pluralismo interpretativo?", *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, vol. 111, 2018, pp. 333-347.

conocimiento del ayer. Entonces, y volviendo a la pregunta anterior, si los ciudadanos también son "capaces" de emplear el método histórico al que hacía alusión la cita de Robert Kelly que abría estas páginas, ¿qué distingue al especialista de la historia del ciudadano historiador? Es una pregunta pertinente si lo que deseamos es dar cierta legitimidad a una actividad que, entre otras cosas, reconocemos como profesión.

El tiempo de la profesión

En este sentido, la tarea que me resulta más crucial es, sin embargo, la menos frecuentada por el profesional: ejercitar algo así como una filosofía del tiempo. Ni la filosofía ni el tiempo, aplicado a la propia subjetividad del observador, son las principales metas del profesional de la historia. Me da la impresión de que cuando el historiador actúa lo hace como si el tiempo no fuera parte de la red de intersubjetividades que constituyen la persona, que no se compusiera una pieza clave del *Dasein*, de la noción de la subjetividad "arrojada" al mundo que era central de la filosofía de Martin Heidegger (1889-1976). El historiador debería ser un garante de la temporalidad de subjetividades, de ese "imperfecto que nunca se completa", como diría Friedrich Nietzsche (1844-1900), que interpreta siempre *en* el tiempo; que muda, que cambia, que reconoce que sus interpretaciones y enunciados se transforman. No hay garantía alguna de que el mundo no se transforme, como tampoco la hay de que no lo haga en una dirección contingente. Si acaso, y haciéndome cargo de la paradoja, hay cierta seguridad en que el tiempo aparezca ante nosotros –los modernos– como acontecimientos cambiantes y apreciaciones diferentes. De nuevo, como el agua entre los dedos. Cambio sin una determinación que no sea, a fin de cuentas, producto y efecto de interpretaciones mudables.

Esta temporalidad de las interpretaciones acude en ayuda de las tentaciones naturalizadoras que tienen lugar en la sociedad civil –y en las academias, por cierto–, de la marcada tendencia a la cosificación de la relación entre palabras y cosas, de la vinculación ahistórica entre interpretación y acontecimiento, de sujeto y subjetividad. Podemos no considerarlo desde la temporalidad y plantear el problema de la interpretación de forma más espacial, desde la tensión entre la comprensión de lo sucedido y la explicación de lo acontecido a las audiencias. No es lo mismo, en absoluto, y requiere ser leal a dos amos: lo comprendido del pasado y lo explicado en el presente. En todo caso, la historia pública no solo debe ser un campo abierto de interpretaciones creadas también

por los ciudadanos, sino también un espacio para reflexionar sobre el cambio y el pluralismo interpretativo, de los consensos precarios, de las veracidades frente a la verdad absoluta. En caso contrario: ¿para qué discutir con quien ha alcanzado una verdad que además considera natural o sagrada? No hay democracia cuando los valores se afincan en la naturaleza de las cosas. Solo hay religión; religión cívica. Es cierto: el peligro acecha cuando no hay verdad definitiva, es uno de los soles crematorios a los que se aproxima la historia pública, como el sol de la institucionalización de la práctica. Pero es igualmente arriesgado cuando se normaliza un enunciado que pierde su origen metafórico, cuando uno se agarra a una verdad cuya fundamentación metafísica desbanca las posibilidades del adversario. El conflicto desaparece y, con él, se anula la propia historia.

Wikimedia Commons

En segundo lugar, el profesional de la historia debería contribuir al pensamiento histórico difundiendo entre los ciudadanos una metodología de análisis para la verificación de hechos, no para la verificación de su significado, siempre abierto a interpretaciones diferentes. No se trata tanto de ir con el método a testar las narrativas que tienen lugar en la sociedad civil para dictaminar la verdad de las mismas. Es más, hay que mostrar que, frente a lo planteado en su día por el historiador

alemán Leopold von Ranke (1795-1886), el método no es único. Hay tantos como escuelas historiográficas y esto supone abrirse también aquí al pluralismo y a la temporalidad. Pero en todo caso, hay que difundir *algún* método entre los ciudadanos para dotarlos de herramientas con los que interpretar sus propias experiencias sobre el pasado o los relatos que son difundidos con ánimo hegemónico por las elites que pretenden representarlos. No se trata, como hemos señalado, de comprobar relatos, sino de verificar acontecimientos que luego tendrán que ser interpretados por sus enunciadores, ciudadanos o no. Es una tarea crucial que implica además el conocimiento de los debates y los lenguajes que recorren nuestras ciudadanías.

Además, el historiador debería fijar mecanismos para establecer comparaciones entre memorias e historias distintas, comparaciones no encaminadas a convertirlo en juez primero y último de aquellas, sino dirigidas a abrir las posibilidades empáticas entre quienes las esgrimen como interpretaciones de hechos idénticos, pero de relatos disímiles. Es una forma de entrar en la temporalización de dichas interpretaciones e incidir en la imposibilidad de reducirlas a una única versión, aunque esta versión sea precaria. Y es, además, una manera de adquirir distanciamiento frente a la versión propia que quedaría así desnaturalizada.

Y entramos así en la lógica más compleja en la que puede operar el historiador con el ciudadano: centrar los debates en torno a valores que consideramos cruciales en la gestión de nuestras democracias, si es que pretendemos revalorizarlas tras la caída de los centros de enunciación tradicionales. Si la historia pública se dirige a poner el conocimiento histórico al servicio de las necesidades actuales, entonces deberíamos considerar aquellas virtudes que están en disputa en un contexto determinado. Para combatir la entrada en crisis de la democracia tras ser ensalzada como el mejor de los sistemas de gobierno, el historiador debería apostar por acentuar no solo las posturas que aludan a nuestra memoria democrática, sino a incrementar, paradójicamente, la discusión entre las versiones diferentes de ese pasado democrático, repleto de contradicciones, de zonas grises sobre la continuidad y el cambio. Si la democracia está en crisis porque los ciudadanos ya no confían en este sistema político, podríamos dejarla marchitar esperando un nuevo renacer, más utópico; ahora bien, también podríamos animarlos a que en la discusión pública de sus interpretaciones se agudice un sentido democrático más acorde con el ejercicio horizontal de nuestros derechos y libertades. Y esto, una vez más, requiere que los historiadores sepan de los distintos lenguajes con los que se articulan los debates actuales, los

diferentes vocabularios y retóricas con los que operan los dispositivos que hoy se desparraman por la sociedad civil.

Seguramente haya aquí dos enunciados verdaderos. En primer lugar, que hay más actividades propias del profesional de la historia que no estamos contemplando, pero que están ahí, en espera de ser reivindicadas. Se me ocurre, por ejemplo, incentivar aquellas interpretaciones sobre el pasado que lo conciban como un lugar extraño, como un espacio que contraste con nuestro presente y que, así, provoque nuestro propio extrañamiento, nuestro distanciamiento respecto a las categorías que a menudo naturalizamos como si fuéramos el punto de llegada del perfeccionamiento con el que se pensó la modernidad. No somos más que un eslabón más de una cadena fundida, casi siempre, en la fragua de la contingencia. Pensar el pasado como un lugar lleno de tribus diversas y diferentes de nosotros, es otra manera de contribuir a generar identidades menos esenciales.

Y ahora el segundo enunciado: la historia profesional nunca ha dejado de tener una pata en lo público. Lo que ocurre es que, como sostienen los teóricos sobre el uso y la producción de bienes públicos, como el sociólogo y economista Marcur Olson (1932-1998), el público –y sus dimensiones– se define no solo por quienes disfrutan de un determinado bien –en este caso el relato histórico–, sino también por quienes tienen derecho y el deber de promoverlo[17]. Y en este sentido, la historia profesional no ha estado demasiado alerta; más bien se ha mostrado ensimismada en sus congresos y seminarios, o a la defensiva en sus castillos disciplinarios. La historia profesional puede haber incorporado los testimonios de los ciudadanos en calidad de archivos o puede haber salido a la palestra entrando en los debates públicos, pero sigue siendo reticente a emplear el lenguaje, los dispositivos y la autoría del relato procedente del exterior de sus fronteras disciplinarias. El relato histórico, como hemos sostenido más arriba, es un "poder contar" que construye subjetividades e identidades a partir de determinadas interpretaciones del pasado que irrumpe o es convocado desde el presente dando algún sentido al futuro. Pasado y futuro se unen en un hoy donde el enunciador comunica y comparte. Y ese poder se logra cuando existe un círculo de reconocimiento que considera que quien produce y comunica el relato está legitimado para hacerlo precisamente porque su narración es aceptada en una determinada comunidad, como historia veraz. Hubo

17. Mancur Olson, *The Logic of Collective Action: Publics Goods and the Theory of Groups*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

un tiempo en el que la historia, como disciplina instituida, se arrogó aquel poder pretendiendo expropiarlo a personas y comunidades. Ese tiempo parece ya pasado.

Ya lo hemos planteado: el relato histórico ha dignificado a ciertos grupos e individuos y ha despreciado a otros, a veces con el objetivo de construir comunidades nacionales u otros grupos identitarios en los que no cabía la alteridad salvo como espejo en el que reflejar la negatividad de la mismidad. Por eso, asumo la metáfora que abre el título de esta larga reflexión: sentarse en ambos lados de las dos orillas y sentir la densidad del río que pasa. El río es para mí metáfora de cambio, pero lo completo con la densidad de las interpretaciones que bajan por su lecho, como si fueran guijarros que se redondearan tras golpear los unos contra los otros. Y yo, sentado en ambas orillas, siento su tupido cauce, mojando mis pies en su diversidad, con sus contradicciones, obsesiones, limitaciones, diferencias.

No dejo de pensar en la historia como parte esencial, ya no tanto de la ciencia, como de la política. A fin de cuentas, los relatos crean *polis*, además de afincar o expulsar subjetividades de sus fronteras. Son los baluartes del conflicto, del poder o de la democracia. La historia profesional contribuye a formar opiniones entre los ciudadanos, cívicas o no. Pero los ciudadanos también se sumergen en esa actividad a través de sus propios dispositivos, debates o lenguajes. Hemos de advertirnos contra la tendencia que subyace en las sociedades actuales hacia la futilidad, la sensiblería y el comercio de los relatos; asumir, como hace el filósofo e historiador africano Achille Mbembe, que debemos evitar mezclar la ficción y los hechos, pero que tampoco podemos negar el sesgo literario de la historia, su capacidad para figurar a través del relato. Lo hacen los ciudadanos, pero también recrean los historiadores[18]. Hemos de ser conscientes de que a ambos lados de la orilla pueden surgir juncos de explicaciones que sean responsables con los relatos propios, que se antepongan a lo meramente emocional y no distanciado. Ahora bien, la distancia no es a menudo un acto intencional y es bueno reconocerlo. Hace falta creer que la verdad se hace de fragmentos de verdades, que hay que promover relatos en su zona gris que busquen el dilema, la exigencia, el reto, la cavilación, la poética, la contrariedad y la turbación. Relatos que, viniendo de quien vengan, consigan que los ciudadanos expresen sus problemas y puntos de vista.

18. Véase, entre otras obras del autor, Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Barcelona, Ned Ediciones, 2016.

Historia digital y responsabilidad

Y llegados a este punto, me siento compelido por las contradicciones que aparecen de la disyuntiva tutela o corresponsabilidad. Hay sobre esta dicotomía algunos comentarios que hacer: para empezar, compartir la responsabilidad no supone perder, sino acompañarse de las experiencias de otros saberes con los que abordar el pasado. La mirada sobre el pretérito se engrandece cuando se interpreta juntamente con el caleidoscopio del literato, el artista, el museólogo, el historiador... o de la memoria, el relato histórico y un largo etcétera. La memoria y la historia son, desde mi punto de vista, irreductibles, pero también por eso compensan los enunciados sobre el ayer. Operar con distintas miradas supone hacer interpretaciones sedimentadas, combinar experiencias en múltiples voces. Compartir la responsabilidad implica asumir los pasados incómodos en forma de historias conflictivas de las que pueden salir consensos precarios. En un mundo de voces múltiples no caben verdades definitivas, pero tampoco supone abrir espacios al indecente negacionismo, sino asumir un alentador revisionismo. Hacer historia pública implica, en suma, considerar otros públicos no solo como actores del ayer, sino como autores de la historia, más allá de la academia, y reconocer los límites también del profesional de la historia: los sesgos de sus interpretaciones, sus silencios, sus jerarquías, sus abundantes naturalizaciones, su intencional ahistoricidad, sus condicionamientos institucionales y editoriales, su involuntaria poética y retórica constructivista y, sobre todo, su responsabilidad hacia los relatos que tienen un enorme poder en la génesis, funcionamiento y destrucción de las identidades de los otros. En eso radica el "poder de contar". Insisto, es un poder demasiado importante para dejarlo en manos sólo de unos pocos.

Las humanidades digitales corren en un sentido, en principio, abierto a la participación pública en el conocimiento y difusión del pasado. No hay duda de que el empleo de las nuevas tecnologías en la compilación de amplias bases de datos o en la elaboración de representaciones gráficas, como mapas o imágenes interactuantes, es un aliciente que despeja el camino a la participación de públicos más amplios que los académicos en el saber y difusión de los pasados y las culturas humanas. Clarean así la posibilidad de devolver a las humanidades su importancia social a partir de su aplicación en –entre otras– la elaboración de museos más participativos, en bibliotecas con accesos más abiertos o en una docencia y educación más interactivas. Sin embargo, como en todos los espacios del saber, las humanidades digitales corren el riego de encaminarse en sentido contrario a la apertura, más inclinado a la especialización

excluyente de la propia gestión computacional; o más sesgado a la centralidad epistemológica de los datos en detrimento del reconocimiento epistémico de los relatos históricos procedentes de los ciudadanos; o más supeditado a las supuestas bondades de la cooperación interdisciplinar cuando podemos estar ante un momento ya posdisciplinar. El manejo altamente cualificado de softwares puede ser un aliciente para quienes lo practican, pero al mismo tiempo convierte a muchos ciudadanos en meros receptores de los resultados "masticados" por el especialista. En todo caso, está por ver en qué sentido las humanidades digitales se acercan a los ciudadanos desde la corresponsabilidad entre expertos y no expertos en el conocimiento histórico.

Quizá haya que pensar más bien en una tutela corresponsable o en una corresponsabilidad tutelada. Me quedo más bien con la segunda porque en ella sobresale con mayor viveza el valor que aporta la ciudadanía al pensamiento histórico. También ella, con sus debates, dispositivos, lenguajes sobre el pasado, memorias…, nos abre a la posibilidad de no dar nada por sentado, de cuestionar hasta la última palabra para hacernos pensar en la fragilidad del ser humano, en su incapacidad para asentar, de una vez por todas, sus mutables maneras de estar en el mundo. Democratizar la democracia presupone salir a la palestra cuando los debates tornen antidemocráticos, no levantar trincheras protegidos tras los muros académicos. Democratizar la democracia a través del conocimiento histórico supone profundizar en el pluralismo procedente de una sociedad civil que se abre al diálogo, al tiempo que el historiador profesional acoge, una vez abiertas las fronteras, sus múltiples resonancias. Supone un riesgo. Implica una promesa.

Referencias bibliográficas

Chimamanda Adichie, *El peligro de la historia única*, Barcelona, Literatura Random House, 2018.

Robert R. Archibald, *A Place to Remember. Using History to Build Community*, Nueva York, Altamira, 1999.

Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Roger-Pol Drot, *Genealogía de los bárbaros. Historia de la inhumanidad*, Barcelona, Paidós, 2009.

Marianne Hirsch, *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del holocausto*, Madrid, Carpe Diem, 2015.

Jesús Izquierdo Martín, "Ante el desafío de la memoria: ¿disciplina o pluralismo interpretativo?", *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, vol. 111, 2018, pp. 333-347.

Iván Jablonka, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Keith Jenkins, *Repesar la historia*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

Robert Kelly, "Public History. Its Origins, Nature, and Prospects", *The Public Historian*, vol. 1, 1978, pp. 16-28.

Hilda Kena, "Introduction", *en* Hilda Kean y Paul Martin (coords.), *The Public History Reader*, Nueva York, Routledge, 2013.

Reinhart Koselleck, *Futuro pasado, Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Barcelona, Ned Ediciones, 2016.

Mancur Olson, *The Logic of Collective Action: Publics Goods and the Theory of Groups*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

Richard H. Popkin, *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Eduardo Rinesi, *La política*, Los Polvorines, Ediciones UNGS, 2020.

Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003.

Zurich's Bührle Scandal in Context

Kunsthaus Zurich Chipperfield Building, Zurich.

Kunsthaus Zürich MarKom (via Wikimedia Commons)

Jakob Tanner

Professor Emeritus of Modern History and Swiss History
University of Zurich – Research Center for Social and Economic History (FSW)
jtanner@hist.uzh.ch

Abstract

In 2021, the inauguration of the Bührle collection in the newly built Kunsthaus-Annex in Zurich triggered a serious scandal revolving around Nazi-looted art and failed provenance research. This article retraces the causes and consequences of that controversy, in which several longer-term developments synergistically converged. The 1980s saw a tremendous expansion of international art markets and 1998, the Washington Conference set new standards for dealing with persecution-related seizure of property. The article highlights how Zurich is tackling this crisis and assumes that Switzerland, still a central hub for works of art, will continue to have problems in this field in the future.

Keywords: Art, Art market, Emil G. Bührle, Controversy, Museum, Nazism, Scandal, Switzerland, World War II, Zurich

The article puts the scandal surrounding the Bührle collection, which shook Zurich in 2021, into a historical context and identifies the most important long-term developments that have led to the current embarrassment

"Zurich has shot itself in the foot"

On October 9, 2021, the Kunsthaus Zürich opened with great pomp and circumstance a new extension designed by British star architect David Chipperfield. The new building was erected on Heimplatz, facing the museum's main building, which dates from 1910, and it showcases the Bührle Collection.[1] This private loan from the Bührle Foundation comprises roughly two hundred paintings, including some world-famous Impressionist and Post-Impressionist works, and it's a first-rate crowd puller. The Kunsthaus website boasts that thanks to this world-class collection, Zurich now ranks "just below Paris." Not only does Zurich now have the largest exhibition space in Switzerland, but the Bührle collection has catapulted the city into the top tier of the world's museum cities.

There had already been a great deal of hubbub in the immediate run-up to the opening, with talk of a huge reputational risk. And indeed, the exuberance was short-lived. For no sooner had the golden gates of the new extension opened than all hell broke loose in the press. "A Nazi Legacy Haunts a Museum's New Galleries," headlined *The New York Times*.[2] The article quotes the historian Erich Keller, whose book *Das kontaminierte Museum*[3] immediately triggered international scrutiny, summing up the ghastly provenance of the Bührle trove in a nutshell: "It's a collection built with money from arms sales, from slave labor,

1. Officially the "Sammlung Emil Bührle," owned by the Stiftung Sammlung Emil G. Bührle registered in Zurich, hereinafter referred to respectively as the "Bührle Collection" and "Bührle Foundation".
2. Catherine Hickley, "A Nazi Legacy Haunts a Museum's New Galleries," *The New York Times*, Oct. 11, 2021.
3. Erich Keller, *Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle*, Zurich, Rotpunkt Verlag, 2021.

from child labor."[4] In mid-November 2021, *bilan*, a French-language business magazine published in Geneva, employed a mischievous metaphor to describe the fallout from the Bührle scandal: "Zurich has shot itself in the foot, not with a bullet, but with a cannonball."[5] The "cannonball" was an allusion to the German arms manufacturer Emil G. Bührle, who, from 1936 to the year of his death in 1956, had amassed his collection using profits from the production and sale of munitions, including massive supplies of arms to Nazi Germany until 1944. While Bührle's story is fairly well known, the provenance of many of the paintings that ended up in his collection remains unexplored, and this is the aspect critics have zeroed in on.

Scandals have an unfortunate habit of fading away without repercussions. In this case, however, the controversy orchestrated by the media has led to some permanent changes. This article retraces the causes and consequences of that controversy, a raft of scandals in which several longer-term developments synergistically converged and came to a head. This wider backdrop has created optimal conditions to draw attention to the "Bührle complex," in which the politics of national and local remembrance, the dynamics of the art market, provenance research and restitution practices are closely intertwined. The first three sections of this article outline the current controversy over the Bührle Collection. Section IV explains why this collection in particular has such a high potential for scandal, which involves a digression into the life of arms manufacturer and art collector Emil G. Bührle and his networks in the city of Zurich, the hub of the Swiss economy and finance. Section V recaps periodic criticism of the failure of post-war restitution efforts. Section VI retraces the tremendous expansion of international art markets and the parallel growth of provenance research since the 1980s. These developments, compounded by a rekindled awareness of the history of Nazi Germany and the Holocaust, have fueled the debate about the restitution of looted art and, as shown in Section VII, have brought pressure to bear on private art dealers and public exhibitors and collections to address provenance issues previously swept under the rug. Section VIII concludes by pointing up the international consequences, unfinished business and unresolved issues stemming from the controversy in Zurich.

4. Catherine Hickley, "A Nazi Legacy Haunts a Museum's New Galleries," *The New York Times*, Oct. 11, 2021.

5. Etienne Dumont, "La Collection Emil G. Bührle crée de nouveaux remous à Zurich," *Le Bilan*, Nov. 15, 2021.

The Bührle Foundation fends off: science, politics and the public ask new questions

The Kunsthaus Zürich and the Bührle Foundation were surprised at the vehemence of the criticism attending the Bührle Collection opening in the new Chipperfield extension. After the Bührle family in the late 1990s claimed that no documents were left with which to trace the collection's provenance, the Bührle Foundation suddenly discovered an archive and began provenance research under its new director, Lukas Gloor.[6] The assumption underlying these inquiries was that the Swiss art trade between 1933 and 1945 was conducted by and large according to the rule of law, so all participants in market transactions were acting with full freedom of agency and no sales were made under pressure or duress. And that, where there was any sense of uncertainty about the exact origin of a work, the acquisition was *bona fide*, thereby divesting restitution claims of any moral or legal basis.

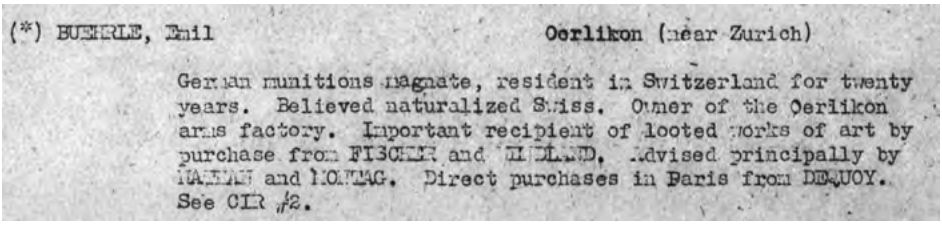
In a word, the Bührle Foundation thought it was "in the clear." For the grand Kunsthaus opening in 2021, the Swiss Institute for Art Research came out with a comprehensive report on the Bührle Collection: in the foreword, foundation members who had financed the report lauded the "painstaking scholarly research" that went into the earlier catalogs and could now be considered completed.[7] Lukas Gloor, the lead author, regretted that the collection has been viewed since the turn of the millennium "mainly in terms of looted art and the arms trade." Brushing off critical objections, he claimed that "full verification" had been carried out in contentious cases, thereby averting any "risk that the Emil Bührle Collection might become a political liability for the Kunsthaus."[8]

Braced by this robust reassertion of a self-assurance steeled by fending off criticism for several decades, the Bührle Foundation and the Kunsthaus at first summarily rebuffed the challenges that had resurfaced, which the leading media increasingly came to regard as an inability or unwillingness to learn from past mistakes.

---

6. Thomas Ribi, "Hat die Stiftung Bührle gelogen? Mitglieder der Bergier-Kommission kritisieren, ihnen seien Akten vorenthalten worden," *nzz.ch*, Nov. 09, 2021.
7. Lukas Gloor (ed.), *Die Sammlung Emil Bührle: Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke*, Munich, Hirmer, 2021, p. 9.
8. Lukas Gloor (ed.), *Die Sammlung Emil Bührle: Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke*, Munich, Hirmer, 2021, p. 233, 235.

But all that changed during a disastrous press conference held by the Kunsthaus on December 15, 2021. Instead of clearing up the situation, the director of the museum ended up having to walk back false statements. The local press coverage took a harsher line. In early 2022, Swiss painter Miriam Cahn accused the Kunsthaus of "artwashing" and announced her intention to buy back her works on exhibit there.[9] In the *Tagesanzeiger*, the leading Zurich daily, one commentator wrote, "Why not turn the Chipperfield building into a Swiss memorial to Switzerland's complicated entanglements with Nazi Germany?"[10]


(*) BUEHRLE, Emil Oerlikon (near Zurich)

German munitions magnate, resident in Switzerland for twenty years. Believed naturalized Swiss. Owner of the Oerlikon arms factory. Important recipient of looted works of art by purchase from FISCHER and WENDLAND. Advised principally by NATHAN and MONTAG. Direct purchases in Paris from DEQUOY. See CIR #2.

ALIU Final Report Red Flag List of Names 1945-6 Entry for BUEHRLE, Emil NARA M1782 Record Group: RG 239 Roll: M1782_10F1.

Text: "Buehrle, Emil. Oerlikon (nr Zurich). German munitions magnate, resident in Switzerland for twenty years. Believed naturalised Swiss. Owner of the Oerlikon arms factory. Important recipient of looted works of art by purchase from Fischer and Wendland. Advised principally by Nathan and Montag. Direct purchases in Paris from Dequoy."

Past calls for transparency, including recurrent demands by the leftist Alternative List, the Green Party and Social Democrats in the communal and cantonal parliaments since 2012, have returned to the fore in recent years. In late 2020, the *IG-Transparenz* ("Transparency Alliance") started up a petition entitled "*Licht in die Kunstsammlung Bührle*" (i.e. to shed "light on the Bührle Collection"), which was submitted to Zurich's Mayor Corine Mauch in January 2021 with 2,300 signatures. The petition called on the mayor and the Kunsthaus to disclose the – previously secret – terms of the loan agreement and to investigate and disclose the provenance of the entire collection. Furthermore, a research team under the direction of Matthieu Leimgruber at the University

9. Daniele Muscionico, "Die Bombe Bührle tickt überall – Künstler auf der ganzen Welt fordern wegen umstrittener Politik ihre Werke zurück," *Tagblatt*, Jan. 28, 2022.
10. Christoph Heim, "Es reicht jetzt, Herr Becker! Übergeben Sie das Zepter an Ann Demeester!" *Tagesanzeiger*, Jan. 2, 2022.

of Zurich's history department put together a study in late 2021 on *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus* ("War Profiteering, Capital and Kunsthaus").[11] Erich Keller's combative book about the "contaminated museum" came out with a bang at a big launch held just weeks before the inauguration of the new Kunsthaus extension. And Heinz Nigg's book *cum* video documentary came out that year too: *entrechtet – beraubt – erinnert* ("disenfranchised – despoiled – remembered") tells the stories of various victims of Nazi persecution and spoliation, including women forced to labor in Bührle's arms factories in Nazi Germany.[12]

To channel public outrage, former members of the "Independent Commission of Experts Switzerland – Second World War" (ICE for short, also known as the "Bergier Commission" after its president, Jean-François Bergier) put out a much-publicized statement in the press in mid-November 2021, making three demands: First, the "documentation room" providing information about the history of the collection should be overhauled to incorporate the latest research findings. Second, the entire collection and the Bührle Foundation previous *pro domo* provenance research should be reviewed for cases of "property seizure resulting from Nazi persecution." And third, a national commission should be set up to look into restitution claims in accordance with international law.[13]

Chronicle of an announced scandal

Why did the "red-green" coalition that has reigned over the Swiss "capital of secrecy" for three decades now ignore criticisms of the Bührle Collection for so many years? And why did they disregard all the telltale signs that opening this collection up to the general public was not going to be a matter of business as usual? After all, Friedrich Christian Flick was sent packing in 2001 when he tried to open a museum in Zurich for his contemporary art collection. His plan was

11. Lehrstuhl Leimgruber, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, Zurich, buch & netz, 2021. The first version of this study itself became a subject of controversy. See the two expert reviews commissioned by the University of Zurich and published in late 2021. Lehrstuhl Leimgruber's personal page: www.fsw.uzh.ch/de/personenaz/lehrstuhlleimgruber
12. Heinz Nigg, *entrechtet – beraubt – erinnert: Dokumentation über Opfer des Nationalsozialismus mit Bezug zu Zürich*, Zurich, Edition 8, 2021. Video: remembered.ch/
13. Lehrstuhl Leimgruber's personal page: www.fsw.uzh.ch/de/personenaz/lehrstuhlleimgruber

rejected owing to his grandfather Friedrich Flick's Nazi past and the dubious origins of the family fortune.[14]

So there was clearly some awareness of the historical problems with these tainted legacies, but the troublesome past was hushed up when it came to the personal networks linking Zurich finance to its art scene via the tax base, philanthropy and the elitist behavior of the traditional urban guilds. Bührle's "involvement in the Zürcher Kunstgesellschaft" from 1940 on and "the connections between Bührle's financial, cultural and political activities," even long after World War II, are documented in the aforementioned historical study.[15] The Zürcher Kunstgesellschaft, the organization that runs the (publicly funded) Kunsthaus, serves as an interface between various sectors of the economy. Since World War I, its presidents have all come from major banks, insurance companies, or both, with close ties to industrial companies. From 1987 to 2021, all the presidents were from Credit Suisse or Swiss Re.[16] Since 2022, the position has been held by Philipp Hildebrandt, who was president of the Swiss National Bank until 2012 and has since served as vice chairman at the global asset manager BlackRock.

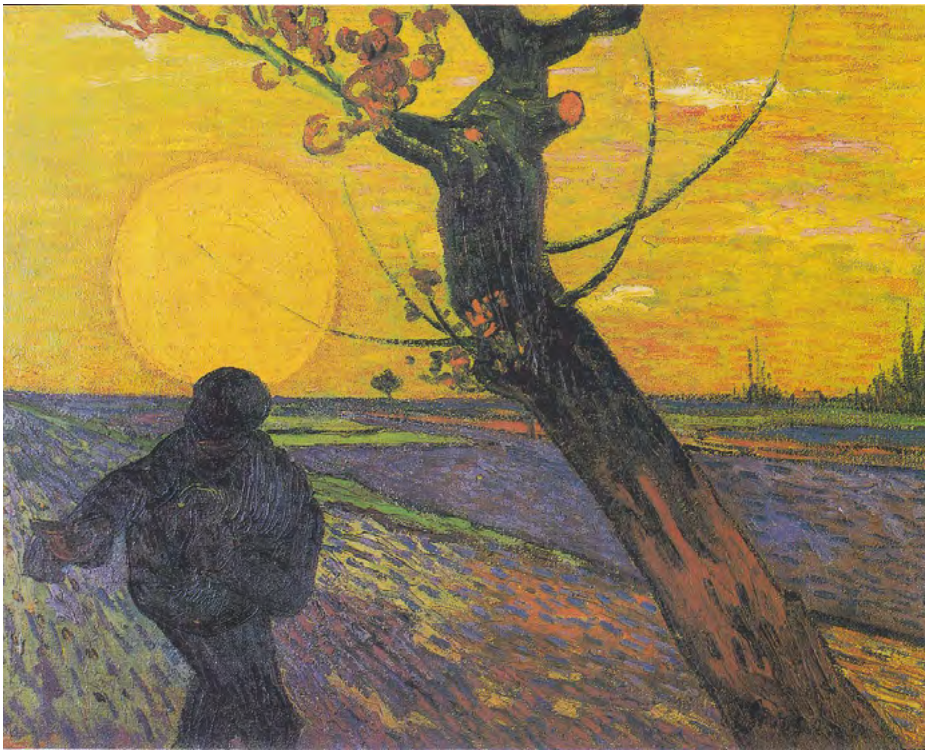
Notwithstanding Emil G. Bührle's close ties to the Zürcher Kunstgesellschaft, his collection was not integrated into the Zürcher Kunsthaus. He died suddenly in 1956 without leaving a will, and in 1960 his heirs decided to display the valuable paintings in the family villa, a makeshift arrangement that remained unchanged for several decades. So the Bührle Collection received relatively little attention and led a

14. The Flick Collection was exhibited at Hamburger Bahnhof in Berlin in 2004. Cf. Peter Kessen, *Von der Kunst des Erbens: Die "Flick-Collection" und die Berliner Republik*, Berlin, Philo Verlag, 2004; Thomas Ramge, *Die Flicks. Eine deutsche Familiengeschichte um Geld, Macht und Politik*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2004.

15. Lehrstuhl Leimgruber, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, Zurich, buch & netz, 2021, p. 149, Fig. 4; p. 173, Fig. 5.

16. Adolf Jöhr, head of Credit Suisse (formerly Schweizerische Kreditanstalt), served as president of the Zürcher Kunstgesellschaft from 1922 to 1940. He was also a prominent figure in the Swiss electric power industry. See: Stéphanie Ginalski *et al.*, *Art, finance, and elite networks. The Presidents of the Zurich Art Society (Zürcher Kunstgesellschaft), 1890-2021*, working paper, Lausanne & Zurich, May 2021.

wallflower existence on the outskirts of Zurich. At the dawn of the 21st century, there was still no end in sight to this untroubled state of affairs.



Sower at Sunset, Vincent van Gogh, 1888. Emil Bührle's Collection.

Public domain

But Zurich was rudely awakened from its slumbers on February 10, 2008, when armed robbers stole four of the most valuable paintings – a Cézanne, a Van Gogh, a Monet and a Degas – from the poorly protected private museum. It was probably the biggest art heist in Europe to date: the media reported in astonishment that these four works alone were worth 180 million Swiss francs.[17] Hence the subsequent plan to

17. "Grösster Kunstraub der Schweizer Geschichte," *Swissinfo.ch*, Feb. 11, 2008. Four years later, the Bührle Foundation was able to announce that the paintings were back in its possession. This repossession was the result of a crafty undercover maneuver, in the course of which €1.4 million was handed over to the thieves as a down payment on the ransom, which has yet to be recovered. See: Alois Feusi, "Der Raubüberfall auf die Sammlung Bührle hallt noch immer nach," *nzz.ch*, Feb. 09, 2018.

transfer the Bührle Collection to the Kunsthaus Zürich. Eager to play this trump card, the city issued a call for architectural proposals, which David Chipperfield won with his massive cube.

On November 25, 2012, 54 percent of Zurich voters came out in favor of the cube. Right-wing parties, especially Christoph Blocher's xenophobic Swiss People's Party, vehemently opposed the CHF 206 million plan, 43 percent of which was to be funded by private donations. Bourgeois liberals and the social democrats, on the other hand, championed this ambitious cultural project as a matter of local political pride.[18] And the media played up the competitive edge the collection would give Zurich vis-à-vis other European cultural capitals.

But critics of the collection did not fall silent. No sooner had the diggers shown up at Heimplatz in 2015 than the *Schwarzbuch Bührle* ("Bührle Black Book") came out, tracing the historical background of the arms manufacturer and his collection and pointing out unresolved restitution issues.[19] The book was based on a substantial amount of preliminary research. A team of authors had provided an initial overview in the *Bührle Saga* back in 1981.[20] Historian Thomas Buomberger began investigating the problem of looted art in Swiss museums in the 1990s.[21] As part of the research conducted by the ICE, a two-volume report by Peter Hug was published in 2001 along with other ICE studies on looted art and the Zurich financial hub.[22] So there was an abundance of available information to pave the way for a critical look at the arms manufacturer Emil G. Bührle and his art collection. But suchlike warnings were successfully marginalized in Zurich's political context and routinely faded away without any effect.

---

18. The left-wing "Alternative Liste" also voted "no."

19. Thomas Buomberger and Guido Magnaguagno (eds.), *Schwarzbuch Bührle: Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?*, Zurich, Rotpunktverlag, 2015.

20. Dölf Duttweiler *et al.*, *Die Bührle-Saga: Festschrift für einen Waffenindustriellen, der zum selbstlosen Kunstmäzen wurde*, Zurich, Limmat Verlag, 2021 [1981].

21. See his crucial study: Thomas Buomberger, *Raubkunst – Kunstraub: die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs*, Zurich, Orell Füssli Verlag, 1998.

22. Peter Hug, *Schweizerische Rüstungsindustrie und Kriegsmaterialhandel zur Zeit des Nationalsozialismus* (2 Vol.), Zurich, Chronos Verlag 2002; Marc Perrenoud *et al.*, *La place financière et les banques suisses à l'époque du national-socialisme: Les relations des grandes banques avec l'Allemagne (1931-1946)*, Lausanne/Zurich, Payot/Chronos, 2002; Esther Tisa Francini, Anja Heuss, and Georg Kreis, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution*, Zurich, Chronos Verlag, 2001.

Bührle bust in the new building from 1958 (financed by Bührle).

Jakob Tanner

Emil G. Bührle: the arms dealer and art collector in the eye of the hurricane

The rise of arms magnate Emil G. Bührle in the 1920s and '30s roughly paralleled the emergence of the Swiss financial industry as a hub of international asset management. The groundwork had been laid in the years following World War I. In Germany, an attempt to foment a democratic revolution was put down at gunpoint by right-wing Freikorps volunteers. Emil Georg Bührle, who was 28 years old at the time, marched with General von Roeder's notorious "Freiwilliges Landes-Schützen-Korps," who had assassinated Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht in January 1919. Neutral Switzerland, spared the ravages of the war, had become a magnet for capital flight, holding companies and direct investors. Emil Georg Bührle was sent to Zurich by Magdeburger Werkzeugmaschinenfabrik, which had bought Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon (WO) in 1923. A year later, WO took over the insolvent Seebach machine factory and

came into possession of its patent on a 20-millimeter canon, on which he had probably set his sights from the outset. In 1929, Bührle, now the principal shareholder, consolidated his control over WO, whose canon had long since become its key sales driver. Like other neutral countries (Sweden, Netherlands), Switzerland was a paragon of German offshore arms production, and WO contributed significantly to the clandestine rearmament of the paramilitary "Black Reichswehr" – thereby circumventing the provisions of the Treaty of Versailles and constituting a violation of international law.[23]

Bührle's business really took off when Hitler unleashed World War II and the German Wehrmacht advanced across Europe. By 1944, he had delivered CHF 540 million worth of weapons to the Axis powers, corresponding to 70 percent of Switzerland's total arms exports. From 1941 on, a large part of this business was financed directly by the Swiss state treasury via what was known as the "clearing billion," thereby breaching the law of neutrality. Thanks to these state subsidies, Bührle soon became the richest man in Switzerland, rounding off his profits with licenses to exploit forced labor in Germany and later on diversifying into the Swiss textile industry, in which the miserable working conditions were exacerbated by the imposition of forced labor.[24]

Although he was blacklisted by the Allies, that did not keep him from patronizing the arts in Zurich (and other Swiss cities, including Lucerne). While he ultimately failed to gain sway over the anti-fascist Zurich Schauspielhaus (also known as the "Pfauenbühne" or "Peacock Theater"), he did make inroads at the Kunsthaus and had been buying up works of art since 1936. He became a Swiss citizen in 1937, took a seat on the collection committee of the Kunstgesellschaft in 1940, and in 1942 he promised to build a big modern museum wing. But criticism of the arms industrialist's financial showmanship and outsize influence on Zurich's arts policy began to mount towards the end of the war. In February 1945, the anti-fascist newspaper *Die Nation* denounced Bührle as "the biggest and most unscrupulous war profiteer in our country"

23. Peter Hug, *Schweizerische Rüstungsindustrie und Kriegsmaterialhandel zur Zeit des Nationalsozialismus* (2 Vol.), Zurich, Chronos Verlag, 2002; Lehrstuhl Leimgruber, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, Zurich, buch & netz, 2021, Ch. 1, "Transformationen", pp. 33-106.
24. Yves Demuth, *Schweizer Zwangsarbeiterinnen: Eine unerzählte Geschichte der Nachkriegszeit*, Zurich, Beobachter-Edition, 2023.

and described his millions as "blood money from the first to the last centime."[25] By the end of the war he had acquired 146 artworks.

Under massive Allied pressure, the Swiss Federal Council issued a "*Raubgutbeschluss*" (looted property decree) on December 10, 1945, and the Federal Supreme Court created a "*Raubgutkammer*" (looted property court) to adjudicate restitution claims. Emil G. Bührle had to restitute thirteen paintings, nine of which he immediately bought back in 1951. Not only that, but because the Federal Court – in blatant disregard for the facts – recognized his claim of "bona fide acquisition" of this looted art, the state had to help defray Bührle's "restitution costs."

By the end of the 1940s, the Cold War had already begun and Bührle's arms factory was now banking on supplying armaments for the Pax Americana. Beginning in 1951, he supplied some 250,000 powder rockets for the Korean War and systematically expanded his markets. He traveled to the US several times and purchased first-rate paintings in New York and London. The bulk of his collection, which would ultimately count 638 works, dates from this period. When Bührle died unexpectedly in 1956, the extension he had financed was not yet operational. It was ceremoniously opened two years later with an exhibition of part of his collection. But, as mentioned above, the much-anticipated donation to the Kunsthaus failed to materialize. In 1960, the Bührle family established a private foundation to hold nearly a third of the collection: 203 items, mainly paintings, including the cream of the crop. This Bührle Collection is the bone of contention today because it is held in a publicly funded museum, but there may well be unresolved restitution issues regarding the rest of the collection, which is large and hardly vetted to date, and which has remained the non-public property of the Bührle family.[26]

25. Jakob Tanner, "Heimsuchungen am Heimplatz. Wie der Waffenfabrikant Emil G. Bührle in Zürich Kulturpolitik betrieb," *Geschichte der Gegenwart*, Sept. 15, 2021.
26. Lehrstuhl Leimgruber, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, Zurich, buch & netz, 2021, Ch. 3, "Translokationen," pp. 197-255.

Switzerland as a hub for looted art and long-term ramifications

During the Nazi era, neutral Switzerland played a central role as a hub of the trade in art and other cultural goods, especially looted art and *Fluchtgut* or "flight assets." A number of German collections of paintings were relocated to neutral territory, with a number of savvy art dealers following in their wake. The Fides Treuhand-Gesellschaft, a trust company owned by the Schweizerische Kreditanstalt (SKA, which later became Credit Suisse (CS)), served as the key cog in the financial machinery for the transactions.[27] Some auction houses, in particular the Galerie Fischer in Lucerne, handled large-scale barters, especially with the Göring collection and Hitler's collection for his pet "Führermuseum" project in Linz. Through these works and deals, the "loot" resulting from Nazi practices of disenfranchisement, persecution, spoliation and extermination found its way into Switzerland. Bührle profited in equal measure from the armaments boom and from plundered art. War, capital accumulation and the looting and collecting of art are, as it turns out, complementary pursuits.[28]

By early 1943, if not before, when the Allied powers warned that after the Wehrmacht's unconditional surrender, any business transacted with Nazi Germany would be declared null and void, anyone amassing artworks at the time knew the risks involved. But the spoliation of cultural assets resulting from Nazi persecution remained a widespread problem even after 1945. Allied Military Government Law No. 52 concerning the "Blocking and Control of Property," which remained in force until the founding of the Federal Republic of Germany in 1949, continued to prohibit all transactions involving "significant artworks or cultural objects."[29] Nevertheless, according to one Swiss legal expert, "More looted art was probably traded in the first post-war years than during the war, for the actual trade took off immediately after the Second World War, when the stolen works entered the art market." Purchases of art during this

27. Independent Commission of Experts Switzerland – Second World War, *Switzerland, National Socialism and the Second World War. Final Report*, Pendo Editions, Zurich, 2002.
28. This is the assumption underlying the study: Lehrstuhl Leimgruber, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, Zurich, buch & netz, 2021.
29. Militärregierung – Deutschland Kontrollgebiet des obersten Befehlshabers, *Gesetz No. 52 Sperre und Beaufsichtigung von Vermögen*.

period clearly could not presumed to be "bona fide acquisitions," but this fact was suppressed in Switzerland.[30]

Paintings were not the focus of restitution efforts in the early postwar period, however. In order to identify cultural property whose former owners had been murdered, Jewish Cultural Reconstruction (JCR), Inc. published from 1946 to 1948 a "Tentative List of Jewish Cultural Treasures in Axis-Occupied Countries," which included 854 newspapers and magazines, 643 Jewish publishing houses, 430 Jewish libraries and roughly 3.5 million written documents that had been either destroyed or stolen and in any case could no longer be located. Armed with this list, Hannah Arendt, who was JCR's executive director at the time, traveled to Germany in 1949, still a stateless Jew at the time, and negotiated with US authorities as well as with German librarians and museum administrators. Central to this investigation was the reconstruction of Jewish writing and book culture.[31] From 1951 onwards, the Jewish Claims Conference represented the restitution claims of Jewish victims of National Socialism and survivors of the Shoah, focusing on plundered companies, shareholdings, real estate and other assets.

Swiss courts paid scant attention to these issues during the postwar period.[32] As far as the "art trade's duties of diligence" were concerned, "no added requirements" were imposed, as an IEC legal expertise noted in 2001.[33] Like other objects of value, such as automobiles and refrigerators, works of art and cultural assets could be purchased or resold in the first three decades after World War II without having to inquire about their origin. But that became more difficult in the 1980s, when the number of transactions increased and prices curved steeply upwards. In 1987, for example, the Swiss Federal Supreme Court required dealers in used vehicles (especially sports cars and limousines, which were often

30. Peter Mosimann, "'Ist die Schweiz ein Paradies für Raubkunst?' Interview with Yves Kugelmann," *Tachles*, May 13, 2022, pp. 18-20, here p. 20.

31. Natan Sznaider, *Fluchtpunkte der Erinnerung. Über die Gegenwart von Holocaust und Kolonialismus*, Frankfurt am Main, Hanser, 2022, pp. 58-60, here: p. 60.

32. For an overview, see: Peter Mosimann, Marc-André Renold, and Andrea F.G. Raschèr, *Kultur, Kunst, Recht. Schweizerisches und internationales Recht*, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 2020.

33. Kurt Siehr, "Rechtsfragen zum Handel mit geraubten Kulturgütern in den Jahren 1933-1950," *in* Daniel Thürer and Frank Haldemann (eds.), *Die Schweiz, der Nationalsozialismus und das Recht*. Vol 2. *Privatrecht* (ICE-Juridical Contributions No. 19), Zurich, 2001, pp. 125-203, here p. 148.

stolen by gangs) to "exercise greater due diligence in their business" and to be "particularly careful" when acquiring such automobiles.[34]

Price explosion on art markets and the rise of provenance research

In the 1980s, prices exploded on the art markets, too. Art sales increased in aggregate value over seventy-fold from the 1970s to the 2010s. So it was only logical to extend "this jurisprudence on stiffer due diligence requirements for used car dealers [...] to the art trade," as occurred in 1996 in a Federal Court decision on a case in the antiques trade.[35] The stiffer due diligence standards were not due to a heightened historical awareness, but had far more to do with increased income and wealth inequalities at the global level and within nations, which in turn was propelled by the rise of financial market capitalism and the concomitant financialization.[36] The growing demand for art reflected efforts to diversify investment portfolios as well as a penchant for cultural self-stylization among the *nouveaux riches*. It spurred a spectacular increase in the number of high-turnover art galleries and the turbulent expansion of art markets. Artistic creativity and processes of economic value creation were intertwining in a new way.[37]

34. Kurt Siehr, "Rechtsfragen zum Handel mit geraubten Kulturgütern in den Jahren 1933-1950," *in* Daniel Thürer and Frank Haldemann (eds.), *Die Schweiz, der Nationalsozialismus und das Recht*. Vol 2. *Privatrecht* (ICE-Juridical Contributions No. 19), Zurich, 2001, pp. 125-203, here p. 146.
35. Kurt Siehr, "Rechtsfragen zum Handel mit geraubten Kulturgütern in den Jahren 1933-1950," *in* Daniel Thürer and Frank Haldemann (eds.), *Die Schweiz, der Nationalsozialismus und das Recht*. Vol 2. *Privatrecht* (ICE-Juridical Contributions No. 19), Zurich, 2001, pp. 125-203, here p. 146 and 183.
36. Greta R. Krippner, "The Financialization of the American Economy," *Socio-Economic Review*, vol. 3, 2005, p. 173-208. Luc Boltanski and Éve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London, Verso, 2018; Thomas Piketty, *Le capital au XXIe siècle*, Paris, Seuil, 2013.
37. Luc Boltanski and Arnaud Esquerre, *Enrichissement: Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

The Offering, Paul Gauguin, 1902. Emil Bührle's Collection.

Public domain

As art historian Philip Ursprung noted, "The art market, which had been vibrant since the 1980s, increasingly became the focus of public attention after a crash in 1991, and even hedge fund managers began trading in artists as if they were stock portfolios." It was precisely the crises of those years that prompted purchases of cultural goods: "While the financial economy was collapsing and threatening to drag the real economy down with it, the art market was flourishing more than ever."[38] The upshot was a rush to invest in artworks with high recognition value: the prices for "Impressionists" in the broadest sense (i.e. including Gaugin, Van Gogh, Cézanne, Degas, etc.) went through the roof, as did

38. Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, Munich, Beck, 2019, p.105; see also: Peter Watson, *From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern Art Market*, New York, Random House, 1992; Julie Metzdorf, "Kunst und Profit – Über den Kunstmarkt," *radioWissen*, July 5, 2022.

the Old Masters. These investors had an interest in knowing the precise provenance of an artwork before buying it. As a result, art historical expertise served to grease the workings of a buzzing art market.

Under these conditions, provenance research served more to secure investments than to right past wrongs. The demand for this service shot up as precipitously as the prices for high-caliber artworks. Emil G. Bührle's collection, too, reaped the benefits of this meteoric growth in value, this tremendous *enrichissement*.[39] From 1936 to 1956, he spent a total of about CHF 40 million (equivalent to CHF 300 million today) on his collection. The six hundred works were assessed for tax purposes at a derisory CHF 10 million in 1957. Their present-day value runs into the billions. The 203 paintings that were included in the collection established in 1960 that came to be known as the "*Sammlung Bührle*," the ones now on display in Zurich, are worth roughly CHF 3 billion today. The fact that the entire collection is still in private hands is a matter of some concern. The viewable part of the collection is covered by a loan agreement that was renewed and made public in 2021, but which could be terminated as early as 2034. All the rest, around two thirds of the works collected by Bührle, is the exclusive domain of his heirs. The image of the altruistic philanthropist letting society share in the fruits of his labor is misleading. It can be assumed that the prominent display of the Bührle Collection at the Kunsthaus, which is subsidized with tax money, will trigger a win-win process that serves to increase its value in the private sector. And provenance research will do its part to buttress that value.[40]

On the other hand, since the entire collection was amassed during the Nazi era and the first decade after the war, closer scrutiny of the paintings' provenance also contributed to transitional justice from the 1990s on. Public awareness of the "Final Solution," a historically unique crime against humanity involving the persecution and extermination of European Jewry and resulting in the relocation of all kinds of property on an unprecedented scale, was rekindled towards the end of the Cold War – partly thanks to the American television series *Holocaust* broadcast in

39. Luc Boltanski and Arnaud Esquerre, *Enrichissement: Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

40. Articles that address this problem can be found in: Bertrand Forclaz *et al.* (eds.), "Collectionner comme pratique," *Traverse, Zeitschrift für Geschichte*, vol. 19, n° 3, 2012, pp. 17-124; and in: Sébastien Guex and Chantal Lafontant Vallotton (eds.), "Der Schweizer Kunstmarkt (19.-20. Jahrhundert)," *Traverse*, *Zeitschrift für Geschichte*, vol. 9, n° 1, 2002, pp. 7-177.

1979.[41] Switzerland, which has a long-standing tradition of repressing its entanglements, connivance and collusion with Nazi Germany, could not escape that development. In 1996, a full-blown foreign policy crisis broke out when, despite compelling evidence, Swiss banks continued to refuse to finally address the problem of so-called "dormant assets" resulting from the Holocaust. Throughout the post-war period, inquiries into restitution claims were suppressed or, if unavoidable as in the 1960s, pursued perfunctorily with minimal investment of time and effort. Now, however, the Swiss parliament and government felt compelled to appoint an Independent Commission of Experts (ICE) to investigate not only the issue of dormant assets, but also looted gold, Swiss companies' involvement in forced labor and Aryanization, and Switzerland's anti-Semitic refugee policy. Furthermore, in-depth studies came out on the connection between clandestine financial operations and the art market, including the trade in looted art.

The ICE study *Flight Assets/Looted Assets*, published in 2001,[42] was backed up by previous research, in particular Lynn H. Nicholas's groundbreaking 1994 study "The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War." More and more private collectors and museums were faced with restitution claims. A 1990 exhibition of some masterpieces from the Bührle collection at the National Gallery of Art in Washington, DC, had provided a foretaste of the controversies to come.[43] Art critic Michael Kimmelman wrote bluntly at the time that the museum "should never have undertaken" the exhibition. "The point is not that these works shouldn't be seen, but that they should be seen in a meaningful context."[44] And this context was by no means outside

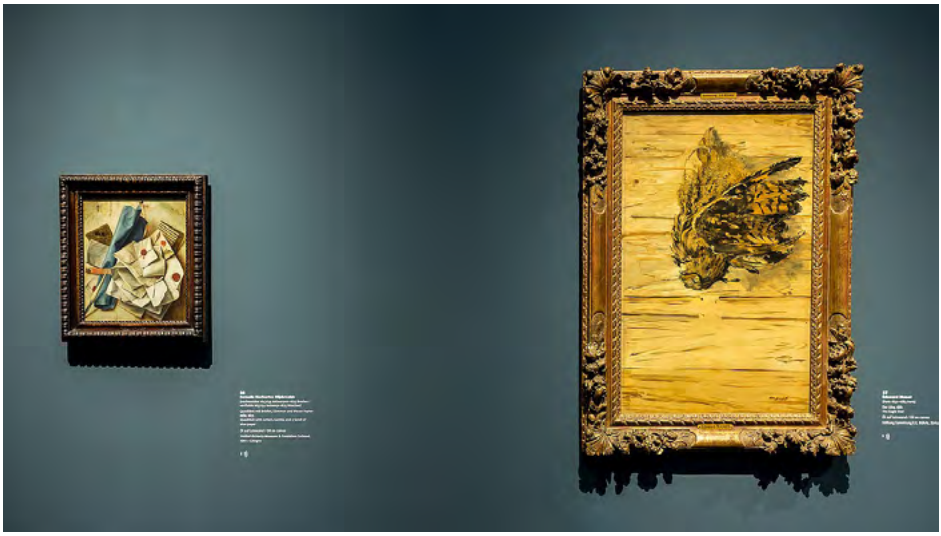
41. Elazar Barkan, *The Guilt of Nations: Restitution and Negotiating Historical Injustices*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001; Jakob Tanner, "Memory, Money, and Law. How to Come to Terms with the Injustices and Atrocities of the Second World War," *in* Mô Bleeker and Jonathan Sisson (eds.), *Dealing with the Past. Critical Issues, Lessons Learned, and Challenges for Future Swiss Policy*, Bern, SwissPeace, 2004, pp. 77-87.

42. Esther Tisa Francini, Anja Heuss, and Georg Kreis, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933-1945 und die Frage der Restitution*, Zurich, Chronos Verlag, 2001.

43. This exhibition was a stop on a tour that included the Musée des Beaux-Arts in Montreal, the Yokohama Museum of Art, and the Royal Academy of Arts in London, as well as the National Gallery of Art in Washington, DC, in 1990-1991.

44. Michael Kimmelman, "Was This Exhibition Necessary?" *The New York Times*, May 20, 1990.

the art world, but a whole raft of problems that permeated and caused multiple shocks within the art world.



Special exhibition at Museum Wallraf-Richartz: "Von Dürer bis Van Gogh-Sammlung Bührle trifft Wallraf (From Dürer to van Gogh – the Bührle Collection meets Wallraf)."

Raimond Spekking (via Wikimedia Commons)

The impact of the Washington Principles (1998)

So it was to be expected that the question of Nazi plunder would increasingly beset museums, policymakers and the courts over the course of the 1990s. The Swiss ICE pointed out, in particular, parallels between looted art and dormant assets[45]: just as the money in these dormant accounts was kept by the banks after World War II, so, too, did artworks become "dormant" and end up being retained by their new owners. In both cases, serious research was obstructed and even prevented for over half a century.

After the Cold War, however, this debate gained international momentum. At the 1998 Washington Conference on Holocaust Era Assets, a set of principles under international (soft) law was negotiated – in which the Swiss representative played a significant part – to achieve "just and

45. Barbara Bonhage, Hanspeter Lussy, and Marc Perrenoud, *Nachrichtenlose Vermögen bei Schweizer Banken. Depots, Konten und Safes von Opfern des nationalsozialistischen Regimes und Restitutionsprobleme in der Nachkriegszeit*, Zurich, Chronos, 2002.

fair solutions."[46] These principles were confirmed in Terezín in 2009 and the term "Nazi-confiscated and looted art" was made binding in order to prevent so-called "flight assets" from continuing to be regarded as unproblematic and kept out of inquiries. As a result, the approach taken by Switzerland, which had hitherto considered itself to be on the "safe side" with regard to restitution claims (and had dismissed inquiries), became anachronistic and untenable – all the more so as the Kunsthaus Zürich is a member of the International Council of Museums (ICOM) and a signatory to the Washington Declaration. These international legal norms are so-called "soft law," they allow considerable wiggle room in their implementation at national level. While many countries have created restitution commissions, some of which can make recommendations and others binding decisions, Switzerland has merely set up a "contact point" at its Federal Office of Culture. In the meantime, the government supports, at least in principle, a parliamentary motion submitted in late 2021 calling for the creation of a Swiss commission on Nazi-confiscated and looted art that would also permit investigations into artworks from colonial contexts.[47]

Over the past ten years, the Kunstmuseum Bern has galvanized the art world at home and abroad with the "Gurlitt Legacy", a trove of about 1600 works.[48] It is named after German collector Hildebrand Gurlitt (1896–1956), who was directly involved in "cleansing" museums of artworks regarded as "degenerate" and in looting art under the Nazi regime in the 1930s. His son, Cornelius Gurlitt, recently made a wholly unexpected donation of this entire hoard to Bern. What to do with such a Greek gift? After some hesitation, the museum expressed its determination to investigate the origins of the trove in compliance with the Washington Principles. It was the first Swiss art museum to set up a department for provenance research. In an exemplary and transparent fashion, each item in the vast collection was classified according to a traffic light rating system that identified unambiguous restitution cases, revealed gaps in information, and left "room for the unexplained" – always with the express intention of not exhibiting any works suspected of having been acquired by violent

46. Andrea Raschèr, "Washingtoner Raubkunst-Richtlinien – Entstehung, Inhalt und Anwendung," *Kunst und Recht*, vol. 11, n° 3-4, 2009, pp: 75-79.

47. Jon Pult, *Unabhängige Kommission für NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter*, Motion submitted to Swiss National Council, Dec. 09, 2021. The debate on the translocation of artworks in a colonial context cannot be addressed here. Cf: Bénédicte Savoy, *Beutekunst: Eine Geschichte des Kunstraubs von der Antike bis heute*, Munich, Beck Verlag, 2018.

48. See: Kunstmuseum Bern (ed.), *Gurlitt. Eine Bilanz*, Exhibition brochure, Bern, 2022.

or coercive means. New methods and standards of provenance research were developed over the course of this mammoth undertaking, and the results were presented at three exhibitions: "*Entartete Kunst – beschlagnahmt und verkauft*" (2017), "*Der NS-Kunstraub und die Folgen*" (2018) and "*Gurlitt. Eine Bilanz*" (2022/23). The Bern museum's open-ended and unbiased approach went down well with the public and the experts alike: in reversing the burden of proof to the museum's disadvantage, it not only took a new ethical stance, but also showed a way out of the complicit secrecy prevalent in so many public institutions.

The Kunstmuseum Basel proceeded in a similar way with the works in the "Glaser Collection," which had been expropriated and exploited by the National Socialists, and various modernist paintings acquired from the Third Reich's vast stocks of "degenerate art" beginning in 1939. Two parallel exhibitions, *Zerrissene Moderne. Die Basler Ankäufe "entarteter Kunst"*[49] and *Die Sammlung Curt Glaser*[50] (2022-2023), have provided a look at the current state of provenance research, and the Glaser exhibition itself formed part of a "fair and equitable settlement" with the Glaser family.

Special exhibition at Museum Wallraf-Richartz: "Von Dürer bis Van Gogh-Sammlung Bührle trifft Wallraf (From Dürer to van Gogh – the Bührle Collection meets Wallraf)."

Raimond Spekking (via Wikimedia Commons)

49. kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2022/castaway-modernism
50. kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2022/curt-glaser

Persistence and change in Zurich, mixed prospects for Switzerland

In Zurich, on the other hand, the entrenched defensive position was at first reinforced. The Bührle Foundation, which had rediscovered the collection's documentation archive in 2010, assumed that the entire collection was "clean" despite all the evidence to the contrary. This dismissive attitude now came under increasing pressure. In the fall of 2022, the city and canton of Zurich and the Kunsthaus convened a "round table" to come up with a viable solution. In mid-March 2023, Philipp Hildebrandt, a former Swiss National Bank president and vice chairman (since 2012) of the BlackRock investment company as well as being the new president of the Zürcher Kunstgesellschaft, and Belgian literary scholar and art critic Ann Demeester, the new director of the Kunsthaus, announced that experts would look into the history of about two hundred paintings and sculptures from the museum's collection. In accordance with the round table's proposal, historian Raphael Gross, currently the director of the German Historical Museum in Berlin, has now been officially entrusted with checking the provenance of the Bührle artworks and is to submit his report on this very first thorough investigation next year.[51]

The Kunsthaus, for its part, decided to take advantage of the terms of the new loan agreement concluded with the private Bührle Foundation in early 2022 in order to open a new exhibition of the Emil Bührle Collection in November 2023, even before the completion of Gross's report. The 120 most important works are now arranged "by chronology of acquisition" in a show entitled "The Bührle Collection: A Future for the Past. Art, Context, War and Conflict."[52] Far more information is now provided about Nazi looting and the provenance of the contentious paintings, but there is still far too little consideration of the "decades-long entanglement between the Zürcher Kunstgesellschaft, the association behind the Kunsthaus Zürich, and Emil Bührle."[53] The whole advisory board for this new exhibition resigned a week before the opening over its failure to adequately present the victims' side of the story. The new

51. Regionaljournal Zürich Schaffhausen, "Kunsthaus Zürich verkündet neue Strategie für Provenienzforschung," *Sfr.ch*, March 14, 2023. While the commissioners of this study assume that the investigations are to be confined to the period before 1945, they clearly need to cover the first post-war decade, too, as noted above.
52. kunsthaus.ch/besuch-planen/ausstellungen/buehrle-neupraesentation
53. kunsthaus.ch/sammlung/private-sammlungen/emil-buehrle/

Kunsthaus director Ann Demeester riposted that this was merely an interim stage in the process of coming to grips with the past, a process that is by no means complete.

For all its obvious shortcomings, the new exhibition does mark a significant change in the handling of the historically fraught Bührle Collection. But it raises the question of who is to pay for the cost of the ongoing inquiries. If the Kunsthaus is showing the paintings, it has a responsibility to provide funding for serious provenance research. In order to prevent the costs from being defrayed by the public while the profits line private pockets, a formal donation of the Bührle Collection to the Kunsthaus Zürich would be the best solution.[54] It also solves another problem, for the current ownership situation leaves open the question of who is to decide what to do about contentious restitution claims. The Kunsthaus, as a signatory to the Washington Agreement, is bound by international law to participate in "just and fair solutions". But that does not apply to the current owner, the Bührle Foundation.

Museums, which have a responsibility to the public, must also be accorded autonomy in decisions regarding how to handle artworks. This goes without saying for other Zurich museums, too. The Museum Rietberg is a poignant case in point, for it was founded in 1952 with a donation from Nazi banker (and one-time Nazi party member) Eduard von der Heydt, who was a big collector of "non-European" art (especially from China and India), i.e. works that were also acquired under exploitative colonial circumstances and may well present restitution issues – this remains to be cleared up in a transparent manner.[55]

As far as the Bührle Collection is concerned, we've been witnessing a remarkable coincidence lately. Just as the Kunsthaus Zürich was "opening up its dark chambers"[56] and controversy over the Bührle Collection was coming to a head, Credit Suisse, a key player in the cultural sponsorship, spiraled into a crisis of confidence. It should be recalled that the presidents of the Zürcher Kunstgesellschaft from 1922 to 1940 and

54. Jakob Tanner, "'Die beste Lösung wäre eine Schenkung'. Zur historischen Einordnung der Bührle-Sammlung im Zürcher Kunsthaus," *NZZ am Sonntag*, Feb. 27, 2022, pp. 52-53; Jakob and Jacques Picard, "Die Bührle-Sammlung sollte dem Kunsthaus geschenkt werden," *Tagesanzeiger*, Nov. 16, 2023, p. 27.
55. In the current exhibition "Pathways of Art: How Objects Get to the Museum," the Museum Rietberg seeks to document its provenance research efforts for the public.
56. Gisela Blau, "Kunsthaus Zürich öffnet die Dunkelkammern," *Tachles*, vol. 17, 2023, p. 4.

then again from 1987 to 2021 all came from Credit Suisse.[57] Just a year after the crisis set in, a raft of scandals that had dragged on for over ten years, attended by a precipitous drop in stock market prices, all ground to a halt. On March 19, 2023, the fate of Credit Suisse was sealed. This venerable old institution, founded in Zurich back in 1856, which had long been the flagship of international finance in Zurich, ceased to exist. It was taken over by its rival, UBS – with substantial risks take on by the state. This spectacular collapse is also the result of a deep crisis of the free-market economics that have had such a formative influence on the history of the Swiss Confederation. The representatives of the art-and-capital complex who used to set the tone and pace of elite Zurich society have now suffered a double debacle. Their Bührle smokescreen scheme at the Kunsthaus has blown up in their faces, only to be followed by the loss of their most important bank.

Zurich, the Swiss economic powerhouse, and with it the whole nation, have come to realize once again that the choice is simple: learn from past mistakes or go under. As for the Kunsthaus and its handling of the historically contaminated Bührle Collection, there is some hope that the ongoing learning process will bear fruit. But it won't make the art world's problems go away. It has long been clear to experts that the thorniest complications now lie not in the public sector, but in the world of private art dealing. Since the 1980s, works of art, especially paintings, have increasingly become investments that are legally configured through trusts and shell companies to take advantage of tax breaks.[58] They serve HNWIs (high-net-worth individuals) not only as stores of value, but also for purposes of transnationally integrated financial management. Although Switzerland was forced by the US and the OECD to join in the fight against tax evasion after 2009, there is good reason to suspect that it remains a hub of the global art trade used for tax avoidance by the ultra-rich.[59]

With its coarse-meshed free-market regulatory regime and its free-ports (high-security extraterritorial duty-free zones) in Geneva, Zurich

57. Lehrstuhl Leimgruber, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, Zurich, buch & netz, 2021, Ch. 2, "Netzwerke," pp. 107-196.

58. Still worth reading: Gabriel Zucman, *La Richesse cachée des nations*, Paris, Seuil, 2013; William Vlcek, *Offshore Finance and Small States: Sovereignty, Size and Money*, London, Palgrave Macmillan, 2008.

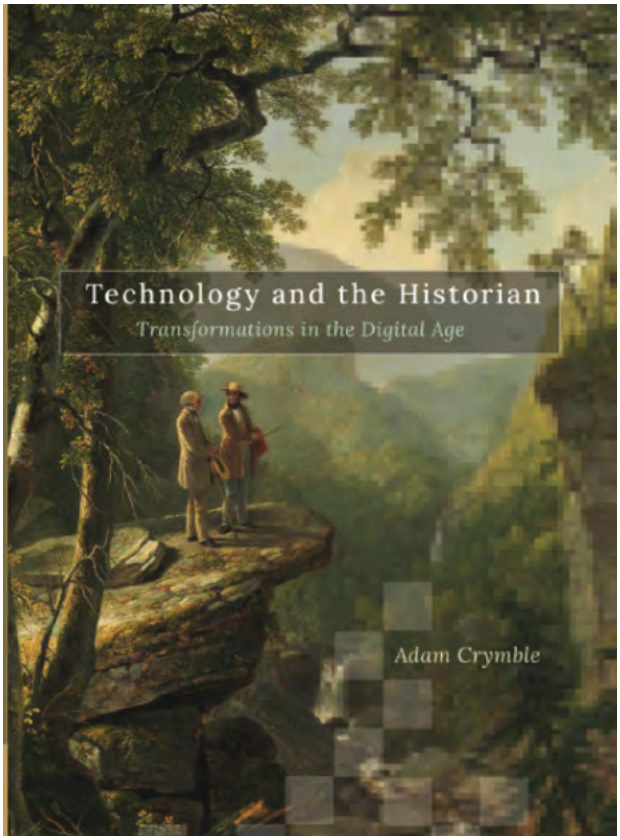
59. Solutions to this problem are proposed by: Marc Henzelin and Deborah Lechtman, "Le monde de l'art doit s'adapter à la lutte contre le blanchiment, la fraude fiscale et le terrorisme," *Not@Lex*, vol. 75, 2015.

and Basel, this neutral country provides a global platform for dubious and illegal transactions. Wars and failed states as well have led to an influx not only of weapons, but also of artworks. The "antiquities trade" encompasses a wide variety of precious objects, many of which are deposited in a freeport, whence they can be transferred easily and unobserved. And yet the Swiss government sees no need for intervention there. This could pose a future political risk because the guaranteed discretion of the past has been compromised lately by critical reporting in the press. It is also foreseeable that other countries will no longer accept the special exemptions that Switzerland has claimed and enjoyed so far.

Over the past ten years, a spate of scandals and court cases have exposed a number of families and companies' business strategies based on secrecy and confidentiality. The operations of the Mugrabi and Nahmad families, for example, which are both organized as companies and have large art collections, were brought to light in 2013.[60] The Nahmads own over three thousand Impressionist and modern artworks (worth as much as $5 billion), most of which are – or until very recently, were – stored in a bonded warehouse near Geneva.[61] A case has now been reopened in France against the Wildenstein dynasty, who have been active in the art trade since 1870 and have relied on absolute discretion as a recipe for success over the course of many generations. The public prosecutor has called their business a "criminal enterprise" engaged in the "longest and most sophisticated tax fraud" in modern French history.[62] It comes as little surprise that Swiss freeports and banks are also involved in this international case. Whether in Switzerland or elsewhere around the globe, the art world is going to keep making headlines.

60. Stefan Eiselin, "Ein Playboy, ein Gangster und ein Schweizer Konto," *Handelszeitung*, Apr. 19, 2013; Tim Ackermann, "Die überraschende Verletzlichkeit eines Halbgotts," *Welt*, Feb. 3, 2013.
61. Olga Kronsteiner, "Warum ein von Trump begnadigter Kunsthändler kein Waisenknabe ist," *Der Standard*, Jan. 30, 2021.
62. Rachel Corbett, "The Inheritance Case That Could Unravel an Art Dynasty," *The New York Times Magazine*, Aug. 23, 2023.

Para una historia de la práctica historiográfica, el desarrollo tecnológico y la brecha entre el norte y el sur globales. Una lectura política



Adam Crymble, *Technology and the historian: transformations in the digital age. Topics in the digital humanities*, Urbana, University of Illinois Press, 2021.

Víctor Gayol

Historiador
El Colegio de Michoacán, A.C. – Centro de Estudios Históricos
https://victorgayol.net/

A propósito de Adam Crymble, *Technology and the historian: transformations in the digital age. Topics in the digital humanities*, Urbana, University of Illinois Press, 2021.

Palabras clave: Espacio digital, Historia digital, Historiadores, Historiografía, Humanidades digitales, Metodología, Tecnología

La lectura del reciente libro de Adam Crymble hecha desde algún país del Sur global es una invitación a tomar una postura política –si es que aún uno no la tiene–, respecto a nuestras prácticas académicas en la era digital y en nuestros propios contextos. La consciencia que surge –o se afianza–, de las grandes diferencias entre una realidad y otra, donde los factores que hacen a esos contrastes pasan de las brechas económicas y tecnológicas hasta la pluriculturalidad en un tiempo poscolonial, invita a generar historias de las experiencias locales en un contexto global interconectado de las relaciones entre nuestras prácticas académicas –en este caso historiográficas–, el acceso a la tecnología y su uso, así como la inevitable exasperación y pérdida de rumbo que el "desorden digital" –parafraseando a Anaclet Pons–, causa en nuestras comunidades.

Así como se habla desde hace tiempo de unas "humanidades digitales" en contextos disciplinares bastante amplios e –incluso–, confusos, entre las comunidades dedicadas a la historia de tres países anglosajones –Estados Unidos, Reino Unido y Canadá–, desde los años finales del siglo XX y la primera década del 2000 algunas personas de peso en esas academias comenzaron a utilizar el término de "historia digital" para referirse a actividades que hacían unos "historiadores digitales" como Roy Rosenzweig o Dan Cohen. Sin embargo, tal y como sucede por lo general con el término "humanidades digitales", el de "historia digital" hace referencia a una diversidad heterogénea de prácticas y aproximaciones a cuestiones que si bien están relacionadas con la práctica historiográfica en el contexto del giro digital, tras una crítica epistemológica, resulta un término contingente. Se comienza a hablar de historia digital en el contexto histórico particular que significó la intensa digitalización de la vida cotidiana, y por ende de la académica universitaria, con la popularización de las computadoras personales (1980s), el uso público y cada vez más extendido de Internet (1990s) además del continuado proceso de desarrollo tecnológico que posibilita

el acceso, la interacción (web 2.0) y la casi omnipresencia de los datos digitales gracias a los dispositivos móviles.

Con el ánimo de cuestionar la validez de un término –el de "historia digital"– profusamente utilizado en un contexto histórico y local específicos pero que no se sostiene al no tener asideros conceptuales sólidos, el libro de Crymble es una aproximación a la historia de las relaciones entre la práctica académica de la comunidad dedicada a la historia y el uso de la tecnología en tres ámbitos muy bien situados, donde la idea de una historia digital es vista como un fenómeno particular y paralelo a la emergencia de las humanidades digitales. Un acercamiento con mirada crítica por parte de un académico que, a pesar de su juventud, es uno de los referentes importantes cuando pensamos en el impulso que ha tenido el desarrollo de la difusión y aprendizaje de competencias digitales para historiadores y otras comunidades académicas en la década reciente desde la plataforma *The Programming Historian*.

Por lo tanto no es extraño que *Technology and the historian* esté tejido con una perspectiva muy distinta a la que suelen tener los libros sobre historia digital que han sido publicados en inglés durante los años recientes, pues no se pregunta *qué es* la historia digital, qué hace, ni se preocupa en mostrarnos cómo lo hace. Por el contrario, el libro de Crymble escudriña los múltiples procesos por los cuales la práctica historiográfica se ha valido del uso de la tecnología en general y, particularmente, de la tecnología digital entre la segunda mitad del siglo XX y el arranque del XXI. Es decir, se trata de historiar la relación entre tecnología e historiografía para comprender el cómo se llegó a hablar de "historia digital" en la primera década del siglo XXI. Y de aquí se desprende justamente uno de los argumentos centrales del libro: no hay una sola historia de la tecnología y la historiografía, sino varias; todas ellas localmente situadas. Y en esto reside buena parte del interés que despierta el libro, ya que uno termina preguntándose acerca de la historia de la propia comunidad de saber local con respecto a la tecnología y el cómo gestiona todo aquello en la era digital.

Ya el simple enunciado de este sencillo argumento clave ofrece mucha tela de donde cortar. El esfuerzo por historiar las diversas relaciones entre el desarrollo de la tecnología y el cómo su aplicación ha transformado ciertos aspectos de la práctica historiográfica en determinados espacios académicos localizados en los países anglosajones provoca que la lectura del trabajo de Crymble nos haga reflexionar desde el sur global. ¿Cómo ha sido el uso de la tecnología en nuestras academias –y sociedades– y en nuestros países? Porque el libro de Crymble es

un recuento del cómo llegaron las comunidades académicas de los países angloparlantes (Estados Unidos, Canadá y el Reino Unido) a la historia digital; un aspecto que, más que un sesgo criticable en un mundo globalizado, visto desde Latinoamérica, África o buena parte de Asia hace, por fuerza insisto, que la nuestra sea una lectura política. El desarrollo y uso de la tecnología en la práctica historiográfica ha sido muy distinta no sólo entre las academias de los países anglosajones –como bien demuestra Crymble–, sino entre estos y las realidades de otras latitudes. Y esto no es solamente por un asunto de tradiciones e intereses historiográficos, que muy bien se pueden seguir en el análisis de Crymble acerca de las academias estadounidenses, canadienses y británicas, sino por un abanico de situaciones que va desde una situación de dependencia tecnológica de los países –o sociedades– que son consumidores pasivos de tecnología, hasta el planteamiento y desarrollo de políticas públicas culturales que tienen que ver con problemas tan variados que van desde una educación para el aprovechamiento tecnológico desde los niveles de educación básica hasta el de la conservación del patrimonio y la memoria histórica. Eso que muchas veces se ha definido como la brecha digital (*digital divide*), visto desde el campo particular de la práctica historiográfica es una realidad mucho más compleja de lo que pensamos y percibimos a simple vista.

Para construir la historia de la relación entre tecnología e historiografía y de la acción transformadora que la primera ha tenido sobre la segunda, Crymble abandona la vía fácil del relato lineal. Por el contrario, decidió enfocar sus argumentos en caracterizar las distintas maneras en las que la tecnología se ha insertado en diversos campos o áreas de actividad historiográfica, lo cual le permitió armar el conjunto de capítulos que constituyen el libro de manera un tanto independiente uno de otro y que bien se pueden leer por separado. Cabe aquí consignar que lo anterior es un acierto ya que permite enfatizar una estrategia narrativa que precisamente evita que el lector conciba la historia de la aparición de la historia digital como un fenómeno perfecta o naturalmente articulado en todos sus aspectos. Por el contrario, al optar por esta maniobra argumental fragmentada, Crymble muestra a su vez lo fragmentario y aleatorio que han sido los procesos de apropiación de las variadas metodologías, técnicas y herramientas tecnológicas en la práctica historiográfica. De tal manera, más que un proceso racional instrumental, el nacimiento de la historia digital resulta aquí descrito como contingente en función de una serie de espacios diferenciados. Estos espacios de la práctica historiográfica que ha sido tocada por la tecnología están divididos en rubros que abordan la propia investigación

histórica, el estado de los archivos, el ámbito del aula y la docencia, el ecosistema de auto aprendizaje y los canales de comunicación académica, los cuales conforman el núcleo de cada uno de los capítulos.

En el primer capítulo, Crymble discute el mito de los orígenes de la historia digital, ese demonio que persigue a quienes pretenden dar cuenta del nacimiento de cualquier fenómeno histórico económico, social y cultural que se nos presente para su análisis. Quienes han escrito desde una postura cercana al discurso de las humanidades digitales consideran que el proyecto lingüístico de lematización de la obra de Santo Tomás, del padre Roberto Busa JS a finales de la década de 1940, es el trabajo pionero que prefiguró el desarrollo de la historia digital. Sin embargo, este capítulo le sirve a Crymble para historiar la manera en la que los historiadores utilizaron la tecnología computacional en la investigación durante décadas. Tomando como ejemplo central el libro de Frank Owsley, *Plain Flok of the South* (1949), reconstruye la historia de cómo las computadoras –a veces como meras calculadoras–, apoyaron el desarrollo de la historia cuantitativa serial en los países anglosajones. Conocida como *new economic history*, *econometrics*, *cliometrics*, *social science history*, o *history and computing*, la historia cuantitativa tuvo una vida muy productiva entre la década de 1940 y el arranque del siglo XXI. De tal manera, si hay que rastrear el pasado del uso de las computadoras por parte de los historiadores, es necesario voltear a la historia cuantitativa más que a los orígenes de la lingüística computacional.

Sin embargo, la historia digital no surgió como una forma de dar nuevas respuestas a las preguntas de investigación clásicas de la historiografía, sino como reacción al vertiginoso desarrollo de la tecnología digital de finales del siglo XX y principios del XXI que dio paso al uso masivo de las computadoras personales, la digitalización de las fuentes de información, la conectividad gracias a Internet y la interacción a distancia con la Web 2.0. "¿Qué hacemos con un millón de libros digitalizados?" –se preguntaría Gregory Crane en 2006–, una cantidad de información imposible de ser leída por una sola persona en toda su vida pero capaz de ser "leída" y procesada por las máquinas. Es decir, la digitalización de la información puso en manos de los historiadores y del público datos sobre el pasado que no nada más eran representaciones digitales de textos sino también de imágenes, videos y audio. Los historiadores digitales se dieron entonces a la tarea de tratar de entender de qué manera se podría procesar este tipo de información utilizando, por ejemplo, herramientas para el análisis de lenguaje natural. Fue entonces el boom del macroscopio, del big data

y el modelado tópico. Pero la digitalización de la información sobre el pasado demostró pronto sus limitantes y defectos, tema del segundo capítulo. Según los procesos de obtención de la representación digital de los libros y documentos históricos, estos podrían contener hasta 145 errores por párrafo de texto lo que imposibilita cualquier tipo de análisis computarizado fiable. Surge entonces la preocupación no ya de qué hacer con un millón de libros, sino de cómo hacer para que las representaciones digitales de los acervos históricos sean adecuadas y reflejen en lo posible la naturaleza material de ese documento original al que seguramente ya no tendremos acceso después del proceso de digitalización. De tal manera que, si en los países que tuvieron una temprana digitalización masiva se estan llevando movimientos de revisionismo de los archivos creados, es necesario que en nuestros países, donde apenas se están llevando a cabo acciones de digitalización de acervos históricos, nos involucremos activamente con propuestas para lograr que estos nuevos "archivos intencionales" cumplan con los requisitos de ser objetos digitales que representen fehacientemente a los objetos materiales y guarden la memoria tanto de los archivos originales como de los procesos de digitalización.

Me parece que con esta aproximación a los dos primeros capítulos es más que suficiente para invitar a la lectura del libro de Crymble. Libro que refleja solamente una parte de la historia –la experiencia en los países angloparlantes–, pero que abre la invitación a conocer, describir y reflexionar sobre la experiencia desde otros contextos. Pero no solamente reflexionar acerca de cómo la digitalización de la información y el uso de la tecnología inciden en nuestro acceso, administración y conservación de los datos de investigación, sino poner manos a la obra en proyectos colaborativos y multidiscipinarios para resolver problemas de acceso tanto a la información como a la tecnología digital. Un buen ejemplo es la manera en como hemos utilizado la tecnología digital en el aula, generalmente buscando formas más atractivas y novedosas de acercar datos y contenidos al alumnado en formatos multimedia; pero también al público en general mediante la creación de colecciones y exhibiciones en línea. Sin embargo, esto debe tener en cuenta las diferencias en los sistemas educativos entre un país y otro así como el acceso a los recursos.

Otro aspecto importante es el de cómo podemos acercar a colegas y estudiantes a un aprendizaje que les permita aprovecharse de los recursos digitales para la investigacion, docencia y divulgación del conocimiento histórico, toda vez que escasean los espacios formales para la educación en competencias digitales en las curriculas universitarias y que quienes hemos incursionado en herramientas y metodologías

digitales lo hemos hecho desde el aprendizaje autodidacta. La necesidad de educarnos como historiadores y humanistas en lo digital ha visto surgir el fenómeno de lo que Crymble llama "el colegio invisible", que es posible gracias a iniciativas personales de académicos que elaboran tutoriales en sus blogs personales –como William Turkell–, hasta la conformación de equipos de trabajo en plataformas colaborativas como *The Programming Historian*. Esto último ha significado retos muy interesantes como, por ejemplo, que la traducción de los contenidos a públicos diferentes que el angloparlante y en contextos ajenos al europeo occidental, debe ir aparejada de una adaptación pluricultural.

Finalmente, el libro de Crymble invita a abandonar el uso del término "historia digital" por ser un cajón de sastre carente de coherencia y a pasar a definir con mayor precisión cada una de las prácticas vinculadas a la tecnología que se dan en el acto de historiar en la era digital.

Franco como objeto cultural

Matilde Eiroa San Francisco, *Franco, de héroe a figura cómica de la cultura contemporánea*, Valencia, Tirant Humanidades, 2021.

Glicerio Sánchez Recio

Catedrático de Historia Contemporánea
Universidad de Alicante

Resumen

Se trata de una reseña del libro de referencia. En ella se intenta contextualizar desde el punto de vista de la historiografía cada una de las etapas a través de las cuales la autora construye las sucesivas representaciones de Franco en su evolución de héroe a figura cómica así como dar unas pinceladas sobre los aspectos más significativos de dichas representaciones. El tramo cronológico abarcado va desde 1936 hasta 2020.

Palabras clave: Cultura, Dictadura, Espacio Digital, España, Franquismo, Guerra Civil, Historia Cultural, Media, Representaciones

A propósito de Matilde Eiroa San Francisco, *Franco, de héroe a figura cómica de la cultura contemporánea*, Valencia, Tirant Humanidades, 2021, pp. 329

Es sorprendente, en primer lugar, la transformación del general Franco que sugiere el título: "de héroe a figura cómica", aunque, por muy obvio que pudiera parecer, es conveniente hacer alguna aclaración al respecto. La autora presenta dicha transformación desde la perspectiva de la cultura contemporánea; es decir, que ha convertido a Franco en un objeto cultural que ofrece a los interesados por el producto, subrayando los múltiples, sucesivos y diversos aspectos de su vida y su obra, modelados por el tiempo y por los intereses de los posibles receptores. Como producto cultural, este libro se sitúa más allá de una biografía con mayor o menor grado de objetividad, con el apoyo de una abundante bibliografía y con la consulta e incorporación de una documentación primaria debidamente contrastada; más bien, es un producto cultural reelaborado sucesivamente, respondiendo a intereses y circunstancias diversas y con la finalidad de que el personaje no pierda actualidad. Como se verá más adelante, la autora marca con nitidez cuatro fases en la reelaboración y presentación del producto.

Un elemento a destacar en este libro es la abundante documentación e información que utiliza en distintos soportes: bibliográficos, gráficos, electrónicos y digitales: unos 340 títulos entre libros y artículos y otros 150 entre artículos periodísticos (la mayor parte en formato digital) y otros productos digitales: páginas webs, videos, blogs, twits, memes, etc. A pesar de este importante aparato bibliográfico y documental, tampoco debe de confundirse este libro con un minucioso y detenido estudio sobre el estado de la cuestión en torno a la figura y la obra del general Franco ni con el análisis de la bibliografía sobre el personaje, al modo de la historiografía de los *annalistas* franceses. Este producto cultural consiste en la representación del general Franco, tal como se elaboró y reelaboró en las fases sucesivas, de acuerdo con sus intereses mientras vivió y ejerció el poder, el de los partidarios que pretenden proteger su memoria y el de los críticos que persiguen desmitificar al

personaje y su obra para situarlo en el lugar adecuado que le corresponde en la historia de su tiempo.

El libro se ajusta perfectamente al paradigma de la historia cultural. Desde la introducción, la autora expone de forma clara su objetivo: construir un producto cultural –general Franco- al que modela con los rasgos más característicos para hacerlo reconocible tanto a sus partidarios como a sus adversarios y sus críticos, insistiendo de modo permanente y casi obsesivo en la manera de ofrecer su representación ya que a la historia cultural le interesa tanto la fabricación del objeto como la recepción del mismo para observar el impacto que genera en el medio social que lo recibe. No puede dejarse de lado el componente ideológico que acompaña al proceso de elaboración y recepción de este objeto cultural. Teniendo en cuenta el régimen de dictadura que impuso el general Franco en España, es evidente que durante su vida tuvo partidarios y adeptos y adversarios y críticos; pero esta división aún se mantiene, con la normalidad democrática establecida. En términos generales, puede decirse que el sector conservador de la sociedad española siente nostalgia por lo que el general Franco representó en su época y que no intenta desligarse de sus lejanos orígenes.

La autora, Matilde Eiroa San Francisco, muestra una gran capacidad de síntesis al enfrentarse a tan ingente volumen de documentación e información y de valentía para filtrarla por el cedazo de la representación de Franco y de su recepción en la sociedad, al mismo tiempo que manifiesta su honestidad intelectual al reconocer que la idea original no es suya sino que ella aplica a Franco lo mismo que Gavriel D. Rosenfeld hizo con Hitler en 2014 (*Hi Hitler! How the nazi past is being normalized in contemporary culture*) (p. 22). Por lo demás, a la autora la avala su trayectoria intelectual y académica: experta en la época del franquismo, profesora del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III e investigadora sobre Historia, Memoria y Sociedad Digital.

Después del prólogo de Ángel Viñas, el principal experto en la guerra civil española y la dictadura franquista, y de la introducción en la que la autora desvela las claves que ha seguido en la elaboración de su libro, estructura su obra en cuatro partes, siguiendo en buena medida un orden cronológico; es decir, analizando la producción de Franco como objeto cultural y su recepción por la sociedad en cuatro etapas sucesivas (capítulos): durante la dictadura (1936-1975), en los 25 primeros años de la democracia (1975-2000), al comienzo del siglo XXI, y, por último, en los dominios de internet, que, a pesar de que

cronológicamente coincida con la anterior, en lo formal y cualitativo tiene un significado distinto por las características de la red.

Al tratar de la fabricación de Franco como objeto cultural durante la dictadura, ha de tenerse en cuenta, en primer lugar, la férrea censura impuesta a todo tipo de publicaciones sobre cualquier soporte, ya fueran escritas, gráficas, fotográficas o fílmicas y, más aún, si tenían como objeto la figura y la obra del dictador (*generalísimo* y *caudillo*); asimismo, ha de tenerse en cuenta que la dictadura franquista tenía una clara pretensión totalitaria y que perseguía ahormar a la sociedad española de acuerdo con sus principios primigenios: abolición de todo tipo de pluralismo, suspensión de los derechos fundamentales, unicidad del poder político y social, sometimiento absoluto de la población y la estrecha colaboración entre el poder político y el poder eclesiástico. Como consecuencia de los anteriores principios o como otro principio añadido, ha de mencionarse la persecución implacable de los considerados como enemigos o desafectos al régimen impuesto. Y por último, para conseguir la consolidación de la dictadura había de presentarse al "padre de la patria" adornado con todos los atributos de su grandeza: elegido por la Providencia, mente preclara, dotes de mando y de gobierno, como ya le habían reconocido los obispos en sus sermones y cartas pastorales; es decir, se había creado y se ejercía un verdadero culto al *generalísimo* y *caudillo*.

Pues bien, desde esta perspectiva, la autora desarrolla el capítulo primero de su libro, al que subtitula: *la mutación del icono en la dictadura*. Franco convertido en un icono y, como tal, hierático y expuesto a la veneración de sus adeptos y sometidos. En la imagen de Franco no se percibía ninguna imperfección: elegido por la Providencia, general victorioso, gobernante justo; la represión fue una operación quirúrgica necesaria, derrotó al comunismo e impidió que España participara en la Segunda Guerra Mundial en contra de la pretensión de Hitler y, a pesar del aislamiento al que se le sometió, las potencias occidentales terminaron por reconocer los valores de su régimen. Aunque esto se considere un estrambote, sus panegiristas: políticos, periodistas, historiadores, escritores y pintores, lo presentaron de esta forma y lo ofrecieron a la veneración. El NO-DO, al que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua define como "un noticiero propagandístico semanal del régimen franquista que se proyectaba en los cines españoles antes de la película en sí, entre 1942 y 1981", y también la cinematografía participaron en la glorificación del caudillo.

Sin embargo, como dice la profesora Matilde Eiroa, el icono hubo de mutar para asegurar su supervivencia política, la de su dictadura y la de su familia. Sin abandonar los anteriores atributos, asumió los de buen gobernante, autor del milagro económico y protector de la patria y de los españoles, al mismo tiempo que disimulaba la marginación a la que estaba sometido su régimen por parte de los países democráticos de Occidente. En esta especie de estado de quietud, los panegiristas y propagandistas de la dictadura aprovecharon y abusaron de la oportunidad de los "25 años de paz" (1964) para llevar a cabo un nuevo proceso de exaltación icónica, que se actualizó a finales de 1966 con motivo del referéndum sobre la Ley Orgánica, que se convirtió en un plebiscito. El contrapunto de los fastos de 1964 se presentó en octubre y noviembre de 1975 con el reality show de la larga agonía del caudillo. A lo largo de la dictadura pero, sobre todo, durante la segunda fase, el humor y los chistes, participando aparentemente en la exaltación del icono, pusieron la nota ácida de la ironía y mostraron la doble cara de la realidad sobre la que estaba entronizado el personaje. Para encontrar las posiciones críticas respecto a la dictadura de Franco había que buscarlas en el exterior: historiadores como Tuñón de Lara, editoriales como Ruedo Ibérico, periódicos como *Le Monde*, emisoras como Radio París, la BBC y La Pirenaica.

En la segunda parte del libro (capítulo segundo) la autora analiza la fabricación y difusión de su objeto cultural entre los años 1975 y 2000, que de forma precisa sintetiza como "la convivencia del discurso hagiográfico con el democrático". El significado del término "hagiográfico" es claro (biografía excesivamente elogiosa), pero "democrático" es un término polisémico porque puede referirse tanto a los que lo utilizan (pluralidad ilimitada de sujetos) como al significado que se le otorga (favorable, desfavorable, acrítico) y también a las fuentes documentales y al método seguido en su elaboración. Así pues, para comprender el planteamiento de la profesora Matilde Eiroa, ha de tenerse en cuenta la aparición de una serie de factores nuevos: en primer lugar, el cambio sociopolítico que se dio en España entre 1976 y 1978 que se plasmó en la constitución democrática de 1978, proceso que se consolidó a partir de 1982; en segundo lugar, ha de subrayarse también un fenómeno de carácter sociológico y político: en aquellos años se utilizó profusamente el concepto de "franquismo sociológico" pero, al mismo tiempo, quienes asumían esta categorización parecían sufrir una especie de perturbación psíquica que les impedía manifestarse como tales, de manera que por arte de birlibirloque todos ellos se habían convertido política y socialmente en personas "de centro". Este estado de simulación política empezó a

debilitarse en 1989, cuando se inició el rearme de la derecha política mediante la organización (refundación) del Partido Popular (PP), el debate político, los medios de comunicación afines, la propaganda y hasta la ayuda de la jerarquía eclesiástica. El primer hito del proceso se alcanzó en 1996 con la formación del primer gobierno del Partido Popular y la cima en 2000 con el triunfo electoral de este partido por mayoría absoluta. Este triunfo electoral actuó como bálsamo de Fierabrás para desacomplejar a los tímidos profranquistas y animarlos a exhibir sus viejas convicciones políticas. Sin embargo, ha de decirse que el impasse de la derecha política fue aprovechado por el pensamiento crítico para documentar y analizar con profundidad la auténtica historia de la figura y la obra del general Franco.

En este contexto político y cultural ha de situarse el segundo capítulo de este libro, en el que, tal como sintetiza la autora, se mantiene, por un lado, el viejo discurso que procede de las décadas de la dictadura, aprovechando para propalarlo las principales efemérides del régimen franquista y muy en particular los sucesivos aniversarios de la muerte del caudillo. Para impulsar estas celebraciones y guardar su memoria se creó la Fundación Nacional Francisco Franco (FNFF). El icono del dictador seguía expuesto aunque sin los poderes taumatúrgicos. Pero, por otro lado, la historiografía científica se puso manos a la obra para situar a la persona y la obra de Franco en el lugar que le correspondía en la historia del siglo XX desde la perspectiva del conocimiento histórico. En este sentido fueron nombres señeros, a título de ejemplo, los de los historiadores Juan Pablo Fusi, Javier Tusell, Paul Preston, Ángel Viñas y Alberto Reig. Sin embargo, los panegiristas del dictador y de la dictadura hicieron un esfuerzo intelectual para presentar sus discursos de forma aparentemente científica, aunque sin variar apenas su contenido. A este respecto deben de citarse los nombres de Ricardo de la Cierva, Stanley G. Payne y, muy especialmente, el de Luis Suárez, un catedrático de Historia Medieval que al frente de la FNFF asumió el compromiso de reivindicar para la posteridad la figura y la obra de su admirado jefe político. A lo largo de los años noventa del siglo pasado, otros escritores y políticos, a rebufo de los éxitos electorales del PP, tales como Pío Moa, César Vidal o Jesús Palacios, trataron de recuperar y actualizar los viejos discursos profranquistas de las primeras décadas de la dictadura, sembrando de esta forma los planteamientos revisionistas a los que se aludirá más adelante. También desde la ficción –la literatura y el cine- se expresó la doble visión de este objeto cultural: en unos casos con sentido crítico e, incluso, irónico, y en otros, con una clara carga de nostalgia y añoranza, aunque trasmitida a veces con humor. Por último, a medida

que pasaban los años la figura y la obra del dictador se alejaban de los intereses y disminuían las adhesiones de los españoles, tal como reflejan las encuestas realizadas en los años noventa. Datos que inducen a plantear la cuestión de cómo compaginar dicho desinterés con la buena acogida de los discursos revisionistas.

El contexto en el que la autora desarrolla la tercera parte (capítulo tercero) de su libro es una prolongación de la anterior aunque ha de decirse que durante esta fase, que titula solo con una apelación cronológica ("Franco a comienzos del siglo XXI"), la investigación historiográfica crítica experimenta un importante avance, incorporando a sus aportaciones anteriores estudios minuciosos sobre aspectos de la vida pública y privada del dictador y en torno a decisiones políticas importantes con el objetivo de "desmitificar" la excelsa figura creada por panegiristas y corifeos, o dicho con otras palabras, quitarle el brillo al icono para restituirlo a su mera humanidad. Pero, por otra parte, se intensifican los trabajos de los autores profranquistas, alimentando el movimiento revisionista que, al igual que en Alemania respecto a la historia del régimen nazi, no se refiere al progreso del conocimiento historiográfico sino que, más bien, adopta una actitud negacionista y reivindicativa respecto a los orígenes de la guerra civil, la represión franquista, la consideración de la guerra como cruzada o liberación nacional, la intervención del régimen en la Segunda Guerra Mundial, los éxitos en la política internacional y en la economía, la austeridad y honestidad del dictador, etc. La hiperactividad del revisionismo histórico coincide en el tiempo con el radicalismo con el que el PP ejerce su oposición a las medidas de política reformista del gobierno socialista, después de ser despojado del poder en 2004 en las elecciones generales del mes de marzo, cuyo resultado consideraron ilegitimo. Las reivindicaciones a favor de las víctimas de la represión franquista y los debates parlamentarios, en la prensa y en los medios de comunicación sobre el proyecto de memoria histórica, radicalizaron aún más el ambiente: los políticos del PP y sus ideólogos se oponían al proyecto de ley de memoria histórica al mismo tiempo que negaban su relación con las políticas de la dictadura, régimen que no han llegado a condenar de manera explícita, afirmando que su origen se halla en la etapa constitucional; y los apologistas y escritores profranquistas, desde su perspectiva negacionista, se oponían a dicho proyecto de ley a la vez que criticaban de manera exacerbada, sin el adecuado apoyo documental la mayor parte de las veces, las actuaciones de las organizaciones de la izquierda durante la Segunda República y la guerra civil, que consideraban antecesoras directas de las actuales. Desde su posición panegirista

llegaron a presentar al régimen de Franco como antecesor e inspirador del régimen democrático que comenzó con la constitución de 1978.

Este contexto es el que se halla detrás de las múltiples y diversas representaciones de Franco durante las dos primeras décadas del siglo XXI que la profesora Matilde Eiroa sintetiza con acierto. La Historia, la Literatura, los medios de comunicación, el cine en sus diversos formatos, la prensa gráfica y la humorística, intervinieron en la ingente labor de desvelar el rostro y la obra del dictador. Entre los historiadores, aunque son muchos los que pueden citarse: Enrique Moradiellos, Julián Casanova, Antonio Cazorla, Aberto Reig…, ha destacarse a Ángel Viñas, quien desde los primeros años de la segunda década ha llevado a cabo un trabajo sistemático para desmontar los mitos con los que la literatura profranquista había adornado a su icono. Los títulos de sus libros constituyen la enumeración más adecuada de sus propósitos: en ellos se hace referencia a la conspiración, al primer asesinato, a los sobornos; pero el más representativo es el titulado: *La doble cara del Caudillo. Mitos y realidades en la biografía de Franco*, publicado en 2015. Pero, al mismo tiempo, los revisionistas llevaron a cabo un importante esfuerzo, a cuyo frente se hallaba sin ningún tapujo ni disimulo el hispanista norteamericano Stanley G. Payne, quien junto al periodista Jesús Palacios escribió en 2014 una biografía del dictador, que fue analizada y criticada por un grupo de historiadores coordinado por Ángel Viñas (*Sin respeto por la Historia. Una biografía de Franco manipuladora*, 2015). El revisionismo extendió su contagio hasta la Real Academia de la Historia, en el *Diccionario Biográfico Español*, algunas de cuyas entradas fueron redactadas por autores de esta tendencia. Trabajos que asimismo fueron criticados en una obra coordinada por Ángel Viñas en 2012 (*En el combate por la Historia. La República, la Guerra Civil, el franquismo*).

La literatura y el periodismo intervinieron también en este doble proceso de desmitificar o de mantener el mito que rodeaba el icono de Franco. Estas tareas ya se habían iniciado en los dos últimas décadas del siglo anterior y, a título de ejemplo, pueden mencionarse dos nombres de escritores: Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Umbral; pero la tendencia continúa en el nuevo siglo, de la que se citarán otros dos nombres, que tienen la doble condición de escritores y periodistas: Juan Luis Cebrián y Javier Rioyo. En el periodismo, las enfrentadas posiciones ante el icono se manifiestan con mayor nitidez, dados el intenso partidismo y la ideologización de la prensa escrita española, mayoritariamente conservadora, lo mismo que en las emisoras de radio y las cadenas de televisión, destacando de manera especial las de titularidad eclesiástica. Probablemente, el cine ha sido el medio en el que el mito y el personaje

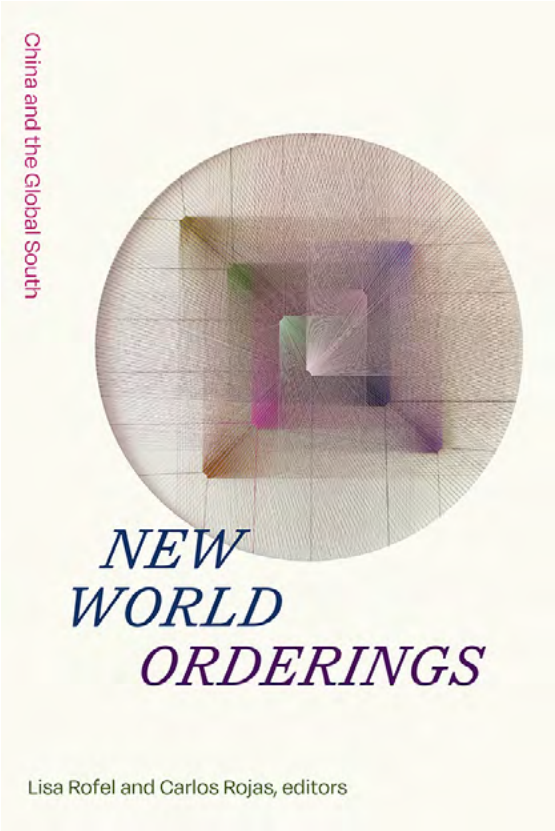
de Franco han sido tratados con mayor ironía y acritud. También a título de ejemplo se citarán dos realizadores: Els Juglars (2003) y Alex de la Iglesia (2009). Finalmente, ha de mencionarse la representación de Franco como objeto de mofa particularmente en algunos programas de televisión, valiéndose de sketchs, chistes y muñecos que ridiculizaban el personaje. Esta representación de Franco, trasformada ya de icono a figura cómica, la utiliza la autora para adentrar a los lectores en una reflexión sobre la banalidad de la figura y obra de Franco, lo que representa un claro peligro para el conocimiento histórico y la actitud de los ciudadanos ante la dictadura.

Finalmente, la cuarta parte del libro (capítulo cuarto) lo dedica la autora a las representaciones de Franco "en los tiempos y espacios de internet". Cronológicamente este capítulo coincide con el anterior y los espacios de internet han sido los cauces más adecuados y los lugares más usados por los que han circulado y se han expuesto las múltiples expresiones y representaciones artísticas, con los más variados significados y la finalidad manifiesta de impactar a los espectadores.

Pero la profesora Matilde Eiroa hace un hincapié especial en las capacidades que brinda internet para la creación y la difusión de las representaciones de Franco, y en lo que resulta aún más novedoso, el poder conocer al instante el efecto que producen sobre los interesados (amigos, seguidores) por la posibilidad de interactuar con los autores de dichas representaciones que han sido colgadas en la red. Internet facilita la investigación, la elaboración y la autopublicación de todo tipo de objetos culturales: textos, expresiones gráficas, dibujos, chistes, sketchs..., con sentido crítico, humorístico, irónico o apologético. Respecto a la circulación por internet de las representaciones de Franco, una vez llevado a cabo el proceso de desmitificación, hay tres temas en los que se ha fijado la autora con mayor atención: el de la muerte del dictador, el de la exhumación del cadáver de la Basílica de Cuelgamuros y su traslado al cementerio de El Pardo, y el de vigilante de la democracia. Las representaciones alusivas a estos temas han circulado profusamente a través de los memes, twits y whatsapps.

Así pues, la profesora Matilde Eiroa que hecho un excelente trabajo con este libro sobre *Franco en la cultura contemporánea* desde la perspectiva de su transformación *de héroe a figura cómica*. Sin duda, es un planteamiento original y que le ha exigido una inmensa dedicación; pero ha de tenerse en cuenta también el riesgo de banalización de la figura del dictador, que puede acompañar, a la vez que queda pendiente la pregunta sobre cómo es posible que un personaje de estas características siga despertando el interés e, incluso, la atracción de un sector numeroso, el más conservador, de la sociedad española.

Reordenando el mundo



Lisa Rofel y Carlos Rojas (coords.), *New World Orderings: China and the Global South*, Sinotheory, Durham, Duke University Press, 2023.

Pablo Palomino

Historiador, Profesor Asociado de
Estudios Latinoamericanos y del Caribe
Emory University

¿Cómo entender la globalización china? A propósito de Lisa Rofel y Carlos Rojas (coords.), *New World Orderings: China and the Global South*, Sinotheory, Durham, Duke University Press, 2023.

Palabras clave: China, África, América latina, Asia, Sur Global

El volumen colectivo *New World Orderings: China and the Global South*, editado por el sinólogo Carlos Rojas y la antropóloga Lisa Rofel, ilumina a través de doce ensayos multidisciplinarios un proceso central de nuestra época: los "nuevos ordenamientos del mundo" (referidos también como *world-making*, metáfora en boga en estudios literarios y de historia intelectual) producidos por la interacción entre un actor crecientemente decisivo, "China", y el "Sur Global". El entrecomillado es intencional, para señalar que el argumento general del libro plantea tres preguntas importantes, dos de ellas explícitas –sobre la pluralidad de actores e influencias escondida en la palabra *China* y sobre la pluralidad de *mundos* que su influjo crea– y otra implícita, sobre la categoría *sur global*. Pero veamos primero algunas claves de lectura de este rico y estimulante libro.

En primer lugar, un tema tan amplio (¡China y la transformación de la mayor parte del mundo!) demanda disciplinas y enfoques muy variados. El libro incluye especialmente la literatura y la antropología, pero también la sociología, las relaciones internacionales y el cine, con continuas referencias a la historia, las migraciones y la economía, sus doce capítulos organizados en tres partes (Geopolítica y Discurso; Trabajo e Intercambios; Movilidad y Desplazamiento). Estos ejes se cruzan entre sí casi permanentemente, produciendo un fértil diálogo de perspectivas. La diversidad también es *temática* –historia y lenguaje, relaciones internacionales y literatura, migraciones y economía, género y política, racismo, racialización y cine– y espacial –aprendemos sobre África, América Latina y el Sudeste Asiático–, por parte de autores que trabajan en diferentes espacios académicos de Estados Unidos, China, Taiwán y Argentina. Una ambición multidisciplinaria, integradora de la realidad material, espacial y cultural de la interacción de China con el mundo, que es un ejemplo valioso para cualquier otra investigación de la globalización pasada o presente.

Respecto del nuevo "orden" internacional, explorado aquí desde la perspectiva de las influencias económicas, diplomáticas, demográficas y culturales de China en su construcción, cabe destacar que aquel no aparece ni como concierto armónico, ni como caos. La imagen general es la de una transformación de final incierto, animada por una multiplicidad de actores y mercados en escalas muy variadas, resultado, tal como afirman los editores en la Introducción, de tres temporalidades sucesivas y sedimentadas. En la larga duración, la interacción entre China y sus vecinos y otros rincones del mundo desde hace muchos siglos, involucrando comercio y migraciones (y por lo tanto también identidades y literaturas). En el tiempo medio, el internacionalismo comunista chino, desde el llano y luego desde el Estado, que marcó las relaciones internacionales, la economía, la política editorial, la de la lengua y la de los imaginarios ideológicos desde mediados del siglo veinte. Y en el corto, la globalización económica, cultural y geopolítica que, desde las reformas iniciadas en 1978, pero sobre todo en el siglo XXI, está transformando una vez más los vínculos entre China y el mundo. Estas tres temporalidades nos invitan a observar el vértigo de los cambios actuales desde la perspectiva de historias más largas, que en parte los explican y en parte son resignificadas por ellos.

El libro se ocupa por igual de las relaciones de China con América latina, Asia y África. Pero a diferencia de las últimas dos, América latina es objeto de un capítulo específico sobre sus relaciones económicas y geopolíticas con China, a través del estudio del "Consenso de Beijing" que viene superponiéndose en el siglo XXI con los retazos del otrora hegemónico de Washington. Entre los numerosos argumentos y observaciones de Luciano Bolinaga en este capítulo cabe destacar que, a diferencia del sudeste asiático, región con la que China entabla relaciones *plurilaterales*, su estrategia regional hacia América latina se basa en el *bilateralismo*: interactúa y negocia con cada país de la región de manera independiente. Estas relaciones, que son también *pacíficas* (no hay alianzas militares) y *asimétricas* (China es el actor más poderoso en cada caso), están apoyadas en tres pilares: el reconocimiento de sus aspiraciones sobre Taiwán, inversiones en infraestructura e importaciones agrícolas. Del otro lado, los países de la región tienen estrategias individuales, no colectivas, hacia China, fenómeno que hace notoria la necesidad de una integración regional latinoamericana, no como mero eslogan, sino como respuesta absolutamente práctica a los "nuevos ordenamientos" del mundo.

El único país de América latina tratado de manera específica, en dos capítulos, es Argentina, tematizada como productora y exportadora

de soja a China, destino de inversiones chinas en infraestructura y, específicamente Buenos Aires, destino migratorio y a la vez productora de discursos literarios y cinematográficos sobre "China" como *otro* imaginario. Partiendo de la paradoja de una influencia económica China en Argentina más poderosa que las interacciones concretas entre personas de ambos pueblos, Rachel Cypher y Lisa Rofel presentan una serie de encuentros reales e imaginarios chino-argentinos en escenarios variados: la pampa sojera, las negociaciones sindicales de la industria petrolera, las organizaciones de comercio, el comercio barrial de Buenos Aires y una película (*Un cuento chino*, 2012). El capítulo de Andrea Bachner discute novelas de Ariel Magnus y César Aira y películas como la mencionada de Sebastián Borenzstein y *Happy Together*, del taiwanés Wong Kar-wai, también filmada en Buenos Aires, alrededor de un elemento fundamental en las relaciones reales e imaginarias entre Argentina y China: *el trabajo*. Bachner sugiere que esa producción literaria y cinematográfica captura de manera fantasmática, y a menudo etnocéntrica, la centralidad del trabajo en las relaciones entre China y Argentina. El trabajo detrás de las mercancías de consumo y de la producción agropecuaria permanece invisible. Así, la crítica cultural plantea una pregunta que alcanza a la política y a las relaciones internacionales, y que invita a nuevos estudios sobre las relaciones entre China y América Latina a articular estas dimensiones –trabajo, economía, geopolítica, migración y cultura.

En este sentido, el libro se suma a una corriente de estudios sobre el influjo de China en el resto del mundo y del que mencionaré apenas tres, simplemente porque son relevantes para mi trabajo como historiador latinoamericanista. Desde la historia intelectual, Martín Bergel ya había señalado a este país, dentro de la figura del "Oriente" en general, como decisiva para la imaginación tercermundista en Argentina y América latina. Desde la crítica literaria y cultural, Laura Torres-Rodríguez estudió el "espectro" de China y Asia en general en una revisión de la tradicional orientación transatlántica de los estudios sobre la modernidad mexicana. Y muy recientemente, desde la sociología cultural, Claudio Benzecry produjo una etnografía global de la industria del diseño creativo de calzado, en la que "China" es un espacio en red con otros –en Seattle y Nueva York, Milán y Novo Hamburgo en el sur de Brasil– entre los que circulan trabajadores, capitalistas, capitales, diseños y los zapatos mismos.[1]

1. Martín Bergel, *El Oriente desplazado. Los intelectuales y los orígenes del tercermundismo en la Argentina*, Bernal, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, 2015; Laura J. Torres-Rodríguez, *Orientaciones Transpacíficas. La Modernidad Mexicana y El Espectro de Asia*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2019; Claudio E. Benzecry, *The*

El argumento que estructura *New World Orderings* es precisamente que múltiples "Chinas" exigen como tales una variedad de enfoques analíticos para entender los "nuevos ordenamientos" que sus interacciones con "el Sur Global" producen, en todas esas dimensiones –de la geopolítica al trabajo, de las migraciones a las producciones artísticas. Abordemos pues estas tres ideas clave.

"China" aparece en este libro de muchas maneras. Es a la vez un actor geopolítico (Bolinaga); un generador de migraciones (a Malasia, Sudáfrica, Tanzania, Argentina); un destino de migración de pequeños comerciantes de toda África, muchas de ellas mujeres (el excelente capítulo de T. Tu Huynh); un "archipiélago" de circulación de novelas (el de Ng Kim Chew); y una comunidad lingüística transnacional anclada en una tradición común de escritura ideográfica, marcada por exilios y migraciones que a veces invierten los conceptos de "origen" (*homeland*) y "diáspora" (el iluminador capítulo de Carlos Rojas). Estas múltiples "Chinas" provocan la "creación de nuevos mundos" literarios, en un ecosistema de publicaciones y autores en chino que abarca numerosos países y que desafía la visión euro/anglo-céntrica de la "literatura mundial" y del "mercado mundial" de libros. Nuevos mundos comerciales, como los almacenes barriales "chinos" de Buenos Aires y los distritos comerciales de Sudáfrica. Nuevos mundos geopolíticos, que promueven nuevas posibilidades de integración en la economía mundial a caballo entre los consensos de Washington y Beijing. Nuevos mundos económico-espirituales, para los migrantes de África Occidental en Guangzhou que practican doctrinas cristianas de prosperidad. Y nuevos mundos lingüístico-identitarios entre la población de lengua china en Malasia y Singapur.

La introducción define el "sur global" del título de manera breve y ambigua: "*sur global* no se refiere a una configuración geográfica fija, sino más bien a una a la vez contextualmente situada y colectivamente imaginada" (p. 4). La figura reaparece en el magnífico capítulo de Nicolai Volland sobre la diplomacia cultural china de las décadas de 1950 y 1960, pero lo hace en un argumento que es en verdad sobre la subsidiaridad de la burocracia educativa y editorial "tercermundista" china respecto de la soviética. Más aún, esta política de solidaridad cultural era concretamente *afro-asiática*. (No hay una política fuerte hacia América latina, más allá de unas pocas traducciones). En el libro en general, más que un "sur

Perfect Fit: Creative Work in the Global Shoe Industry, Chicago, University of Chicago Press, 2022.

global", lo que vemos son tres "sures" específicos: el *sudeste* asiático, con el que China tiene una larga historia de relaciones de contigüidad, lengua, exilios, comercio y literatura; África, continente hacia el que China proyecta relaciones extractivas y un imaginario racista, y América latina, continente de inversiones estatales e importaciones agropecuarias.

Estos tres sures son presentados como "los rangos más bajos de los ordenamientos globales capitalistas" (Mingwei Huang, p. 174), y a ellos llegan los migrantes económicos chinos desde finales de los años setentas, motivados por el deseo de ascenso social y una ética "emprendedorista", a vender mercancías fabricadas en China a las clases populares y medias sudafricanas, tanzanas o bonaerenses. ¿Quiénes son estos migrantes? Mingwei Huang enumera con precisión sociológica sus ocupaciones en China, antes de migrar a Johannesburgo: obreros de la construcción en Fujian que trabajaban levantando casas financiadas con remesas de otros migrantes; granjeros de un campo cada vez más despoblado; ex-trabajadoras fabriles (*factory girls*) de la industria exportadora en los años noventa; y los más jóvenes, empleados precarios del sector de servicios, sin trabajo fijo. "La mayor parte de mis informantes eran trabajadores precarios del sector peor pago de los servicios [y] tenían una escolarización incompleta" (p. 175). Su estrategia está basada en la movilidad: la disposición a migrar entre ciudades y regiones persiguiendo oportunidades. Una globalización "desde abajo", pues, solo indirectamente vinculada a la globalización "por arriba", la de los acuerdos geopolíticos interestatales e inversiones millonarias en infraestructura y alimentos.

Esta migración es un flujo literalmente global, que abarca también a los destinos favoritos: Europa, Estados Unidos y Australia, con los que China *también* ha entablado estrechas relaciones económicas y geopolíticas y hacia donde migran trabajadores "emprendedores". Pero en este punto las preguntas se multiplican necesariamente: ¿qué distingue al "sur global" dentro de ese flujo migratorio y comercial global? ¿Son diferentes los orígenes sociales de los migrantes chinos en Seattle y en Tanzania? Mirando hacia atrás, ¿qué distinguía a los migrantes cuasi-esclavizados que construyeron los ferrocarriles de California de los que lo hicieron en Cuba? Ayer y hoy, ¿por qué asumir que la migración a una ciudad europea o estadounidense presenta ventajas objetivas en comparación con hacerlo a São Paulo o Buenos Aires? ¿Es Tanzania más peligrosa que Baltimore o Dallas, considerando los índices de violencia y racismo (anti-negro y anti-asiático)? No son preguntas retóricas. Seguramente hay en sus respuestas claves que permitan diferenciar al "sur global" respecto de Estados Unidos, Europa, o Australia en el terreno de las migraciones chinas y los "nuevos mundos" que ellas crean. Pero son

preguntas empíricas que deben ser explicitadas al plantear los contornos espaciales y conceptuales de una investigación de contornos globales.

La idea de una jerarquía entre "norte" y "sur" globales, en la cual China sería un "pivote" o "sostén" (los editores usan la palabra *fulcrum*, p. 4) es a la vez iluminadora y problemática. Por un lado, permite ver al mundo como totalidad conflictiva; pero por el otro, corre el riesgo de reproducir dos sentidos comunes ideológicos que suelen habitar objetos de investigación "globales". Un sentido común racializante, que divide al mundo en blanco vs. negro/marrón, y otro economicista, que lo divide en desarrollado vs. subdesarrollado. Estas abstracciones binarias tienen por supuesto un anclaje en la realidad y en la percepción de los actores. Pero dejan de funcionar una vez que el análisis revela, por un lado, que racializaciones y contradicciones del desarrollo existen también *dentro* del supuesto "norte", del supuesto "sur" y de la misma China; y por el otro, que "raza" y "desarrollo" no son medidas universales ni objetivas, sino contextuales y percibidas, y que por lo tanto desafían los presupuestos de la investigación. Así, visto de cerca, el "sur global" ni está solamente en el sur, ni es estrictamente global. El influjo de China en el mundo revela relaciones sociales que construyen múltiples mercados capitalistas (de novelas, de soja o de baratijas) rearticulando antiguas geografías y creando nuevas *en todo el globo*, en un proceso al calor del cual los actores transforman sus posiciones de clase y su identidad, cultura y percepciones étnicas. El desafío para la crítica al racismo y a las desigualdades globales consiste pues en evitar tropos ideológicos racializantes y positivistas, estudiando por el contrario racializaciones y jerarquías concretas –tal como proponen los editores de este libro y lo practican sus autores– en su naturaleza "contextualmente situada y colectivamente imaginada".

Un ejemplo de la sofisticación requerida por esta perspectiva lo ofrece la discusión del "archipiélago" literario y cultural del sudeste asiático, que se relaciona de maneras muy variadas con la escritura y la oralidad chinas (los capítulos de Ng Kim Chew, Carlos Rojas y Shuang Shen). Los países de los mares del sur de China son parte del mundo textual chino y a la vez son "el sur" (*nanyang*). Los modernismos culturales y literarios de los años veinte y treinta del siglo pasado en esta región fueron contemporáneos al criollismo universalista de Borges o las traducciones de literatura universal para los niños de las escuelas mexicanas encargadas por José Vasconcelos. *Nanyang* era también el "color local" sureño, tropical, de una nueva literatura china. Y la región fue un espacio para la traducción entre lenguas –chino, inglés, malayo y otras– en tiempos de colonización inglesa y en tiempos de construcción nacional

en Singapur, Malasia, Indonesia, Taiwán, Hong Kong y otros países (el libro no discute específicamente Vietnam ni Filipinas). Tomando algunos de estos elementos, Shuang Shen propone en el capítulo que cierra el libro que las relaciones de China con este "Sur" cercano son una clave para pensar las relaciones con el más amplio "Sur Global". Por un lado, los modernismos, traducciones soviéticas, diásporas, conflictos anticoloniales (contra China misma y contra los imperios europeos), relaciones interestatales, comercio y migraciones que han articulado a China con sus vecinos del sur cercano lo han hecho de un modo más intenso, lingüística y demográficamente, que con el resto del mundo. En contraste, las relaciones con África, el resto de Asia, Medio Oriente y América latina –y también con Europa y Estados Unidos– involucran distancias mayores y traducciones diferentes. Pero precisamente el creciente alcance e intensidad de los lazos actuales de China con todas estas regiones distantes las aproximan a ese otro sur cercano, cuya diversidad institucional, geopolítica, económica y lingüística preanuncia "nuevos ordenamientos" igualmente diversos.