

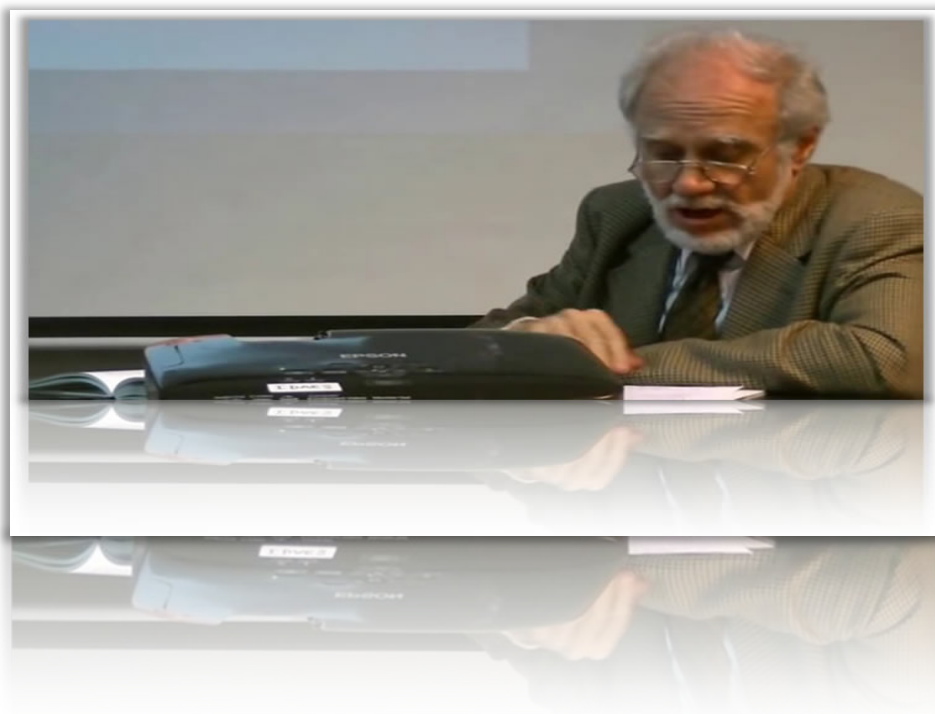
[Conferencias]

Fuentes audiovisuales en el marco de los estudios de las ciencias sociales: usos, dilemas, debates

JOSÉ EMILIO BURUCÚA
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
R. Argentina
✉

CLARA KRIGER
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Universidad Tres de Febrero (UNTREF)
R. Argentina
✉

Conferencia de JOSÉ EMILIO BURUCÚA



José Emilio Burucúa [reproducir] (agradecemos la filmación a Eduardo Gil Michelena)

Conferencia de CLARA KRIGER

El título de la mesa desata reflexiones en vastos sentidos, y sobre todo señala un terreno que sigue estando muy activo. No puede ser casualidad que, entre tantos seminarios y conferencias realizadas al respecto, en los últimos días se concretó en la Facultad de Ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires, un evento llamado «El uso de imágenes en la investigación histórica y sociológica», y otro denominado «Pensar con imágenes», organizado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Creo que la productividad de esta área de problemas que vinculan a las imágenes y sonidos con las ciencias sociales y la historia, se hace fuerte en dos polos, que indudablemente son vinculantes entre sí. Uno de ellos bastante anacrónico, ya que aún gira en torno de la legitimidad de las fuentes visuales y audiovisuales, y en algunos casos se las subroga a las escritas e incluso a las orales. Otro polo, el más interesante, trabaja en relación con los usos que podemos darles a las imágenes.

En este sentido, quisiera retrotraerme a 1976 cuando se publicó el libro de Marc Ferró¹ que legitimó el diálogo entre el cine y la historia en el campo académico afirmando que las películas se pueden considerar fuente y agente de la historia. El debate posterior involucró tanto a historiadores y científicos sociales como a historiadores de las imágenes.

Es interesante pensar por qué Ferró concreta su planteo en 1976. Por un lado ya había muchos estudios que giraban en torno de la dupla sociedad-cine, pero nunca rebasaban los límites de los análisis de las películas. Quizá el caso más resonante es el de Siegfried Kracauer cuyo libro *De Caligari a Hitler en 1947*,² propone una historia psicológica del cine alemán. Es decir que a pesar de que su estudio entiende lo estético como político, permanece en el marco de la historia del cine. En realidad es en los años 60 que el cine logra salir de ese ámbito tanto por los estudios semióticos de Christian Metz, como por las apuestas de los sociólogos marxistas que proponen el desvelamiento de los mecanismos utilizados por los medios masivos de comunicación para, de esa manera, poner en evidencia que la ideología burguesa se hace efectiva a través de esos discursos. Luego las movilizaciones sociales y estudiantiles logran que la

¹ Cfr. *Cinéma et Histoire*, París: Denoël.

² Cfr. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press; (trad. esp.: Barcelona: Paidós, 1985).

academia se vuelva hacia los medios masivos con fruición. Prueba de ello es que el famoso *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco de 1964,³ parte de un rico estado de la cuestión de las discusiones sobre los medios, entre estudiosos con diferentes marcos ideológicos. Hasta bien entrados los 60, los investigadores que se interesaban por estos fenómenos eran en su mayoría psicólogos, sociólogos, o filósofos. En esos momentos, tampoco existía un campo académico de la comunicación en sentido estricto: la comunicación era sólo un objeto de estudio, y no una disciplina o campo de saber específico.

A principios de los 70 (1972) un escritor y un sociólogo, Ariel Dorfman y Armand Mattelart, habían impuesto el libro que proponía una lectura desde las ciencias sociales del Pato Donald en soporte comic.⁴ ¿Por qué trabajaron con el soporte comic en lugar de hacerlo con los dibujos animados? Seguramente el filme imponía un problema metodológico importante porque no era fácil acceder a todo el material y verlo muchas veces, pero además la imagen en movimiento implicaba también otros inconvenientes de análisis.

Vemos entonces que los 70 son propicios para las ideas de Marc Ferró. Él cuenta que trabajaba con cine documental como fuente desde bastante tiempo antes de publicar su libro. El cine de ficción se convirtió mucho más tarde en una segunda fuente, tan importante como la primera, la documental, que para él de cierta forma trata de la historia oficial.⁵ Remarco esto porque creo que mientras usaba documentales no estaba tan compelido a explicar por qué los usaba, pero cuando decide incursionar en la ficción tiene que poner en evidencia una justificación teórica y un método.

El documental era leído como un texto transparente. La realidad misma estaba allí encerrada, por lo que no parecía tan complicado admitirlo en calidad de fuente; pero incluir a los textos ficcionales en esta categoría produjo una resistencia que aún hoy se manifiesta en ciertos ámbitos del mundo académico.

Ahora que han pasado casi 40 años, años en los que todo lo referente a la imagen se precipitó de manera inusitada, parece importante pensar en qué condiciones se encuentra ese debate que expuso Ferró por primera vez y cuáles pueden ser sus nuevas ramificaciones.

³ Cfr. *Apocalittici e integrati*, Milano: Bompiani.

⁴ *Para leer al pato Donald*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

⁵ Ver reportaje «El cine es una contrahistoria de la historia oficial», publicado en *El Mercurio de Chile*, el 20 de diciembre de 2009.

Para los que comprendieron que los textos audiovisuales ofrecían un rico material tanto para sus clases como para sus investigaciones, surgió el problema del abordaje formal de esos textos. Un problema que no resulta fácil de resolver y que por lo general se saltea, yendo por la vía contenidista. Es decir que se toma la película para luego transponerla a un relato oral o escrito en donde se resalten las ideas y anécdotas principales y se borre toda especificidad de la imagen.

Si practicamos un rápido relevamiento sobre el uso de películas en las aulas universitarias, encontraremos que esta práctica es todavía muy común. Las películas se piensan más como herramientas didácticas que como textos, por lo tanto pocas veces se las incluye como filmografía obligatoria en el programa de estudios. Por otro lado, mientras el uso de imágenes pictóricas parece estar reservado a profesores eruditos, con las películas se animan todos (entre otras cosas porque la respuesta de los alumnos es positiva ya que son hábiles lectores de textos filmicos y no de cuadros o esculturas).

Lo más grave es que estos viejos problemas se desarrollan en el marco de las nuevas prácticas de usuarios audiovisuales. Alumnos y profesores que interactúan con el espesor de la imagen nos obligan a responder nuevas preguntas. ¿Cómo sostener que es necesaria la alfabetización audiovisual, cuando las prácticas de registro y montaje son cotidianas para el público masivo? ¿Podemos seguir afirmando que las personas que construyen obsesivamente imágenes para uso doméstico y para el espacio público, no saben nada acerca de los materiales que manipulan? ¿Es diferente la profundidad de lectura que hace el público académico promedio de un texto escrito que de uno audiovisual? Creo que hay muchas preguntas para hacerse acerca de alumnos que son lecto-productores de audiovisuales desde su nacimiento. Este tipo de preocupaciones hizo que el National Film Board de Canadá lanzara una aplicación para uso escolar que intenta aprovechar la capacidad de los alumnos en el consumo y producción de imágenes y textos.⁶

Entonces, para retomar, aunque ha pasado mucha agua bajo el puente, desde la operación de legitimación de Ferró, seguimos dando vueltas en derredor de algunos puntos que quiero resumir rápidamente. En el podio de las limitaciones que es posible observar aún acerca del diálogo entre las ciencias sociales y los

⁶ Cfr.: <https://www.nfb.ca/campus-canada>

textos audiovisuales, persisten las dos tendencias ya explicitadas: una es la que lleva al profesor/investigador a privilegiar el contenido temático del texto; y otra, la que lo lleva a creer en la transparencia de las imágenes, o en el mejor de los casos en la teoría del reflejo, es decir las imágenes como reflejo de la realidad.

Esto hace que profesores e investigadores se sientan mucho más cómodos con las imágenes documentales en donde intentan ver una verdad unívoca que se transforme en un documento indiscutido. La máxima positivista «ver para creer» rige muchos de los abordajes formales de las imágenes que se hacen desde las ciencias sociales.

Otra limitación muy común es lo que Santos Zunzunegui llama *ir del contexto al texto*. En la práctica esto implica tener una hipótesis en el marco de lo histórico social y buscar la confirmación en el texto fílmico, o sea convertir al filme en un ejemplo esclarecedor.

Finalmente es necesario subrayar que es muy común el uso de películas para que los receptores o alumnos, si hablamos de una clase, puedan tomar contacto con un determinado contexto geográfico o histórico. De ese modo se recurre a la ayuda de la impronta de la imagen y el sonido, para que logren una impresión fuerte y duradera. Luego esa impresión sirve para anclar la lectura de un texto académico escrito.

Ahora bien, les propongo pensar qué cosas no hacen, por lo general, los científicos sociales con los filmes, que sin embargo hacen con otras fuentes:

- En primer lugar, leer la especificidad del documento. En el caso de los textos audiovisuales deberían demostrar que no hay nada más trascendente en un filme que el montaje. Su principio constructivo. Mostrar al filme como texto construido en base al montaje, en donde dos imágenes que no estaban relacionadas asumen una posición diferente y propician una mirada crítica.

En esa dirección estos profesionales podrían diferenciar sencillamente distintos tipos de imágenes según el marco teórico elegido. Georges Didi-Huberman, por ejemplo, habla de imágenes que «toman partido» y de otras que «toman posición». Gilles Deleuze habla de la «imagen-tiempo», David Bordwell de la «imagen sintomática», y así podríamos seguir enunciando instrumentos teóricos que ayudan al lector a pensar las películas.

- En segundo lugar, no exploran la temporalidad y espacialidad del filme, insumos básicos para su significación. Muchas veces todo el sentido de un filme

se asienta en la descripción de «un adentro y un afuera», o «un arriba y un abajo». Quizá lo importante no es la anécdota, sino cómo se diseñó el espacio en que se juega esa anécdota. Otras veces es posible conocer el punto de vista ideológico del autor del filme observando si optó por ofrecer un relato en el que prime una continuidad temporal o prefiere distanciar al espectador con rupturas o temporalidades múltiples.

- En tercer lugar, deberían buscar lo que no está, lo que falta, lo elidido, lo negado. Esta operación puede hacerse en el plano argumental y también en el plano de las imágenes y los sonidos. Pensemos en las paredes inexistentes de la película *Dogville* (Lars von Trier, 2003), solo para mencionar un caso que nos invita especialmente a mirar lo elidido.

- En cuarto lugar, no exponen las relaciones entre dispositivos estéticos, históricos y políticos. Por ejemplo, cuando se habla de la modernización del cine en la posguerra, se hace hincapié en la renovación del lenguaje audiovisual, pero también esos cambios nos hablan de una sociedad ávida de discursos que expliquen las tramas secretas de los textos artísticos y políticos.

- En quinto lugar, lo que no hacen los científicos sociales e historiadores, en general, es poner las fuentes audiovisuales en diálogo con otras, sin importar en que soporte se encuentren. Tejer redes de fuentes nos permite relacionar a *La historia oficial* de Luis Puenzo (1985), con el libro *Nunca más* (CONADEP, 1984), con la carta publicada en el diario *Clarín* por María Elena Walsh «Desventuras en el país Jardín-de-infantes» (1979); y por otro lado relacionar a la atmósfera oscura de la película *Un muro de silencio* de Lita Stantic (1993) con los decretos de Indulto a los militares (1989 y 1990), e incluso con Hamlet por el recurso del teatro dentro del teatro.

De todas maneras, a juzgar por la cantidad de tesis defendidas e investigaciones evaluadas, es posible afirmar que la academia acepta los textos audiovisuales. Acepta que expresan una realidad, acepta que construyen una economía simbólica cuya materialidad es evidente y opera en los distintos niveles de la realidad social, y finalmente acepta que las películas se posicionan como nuevas puertas de entradas para la lectura de procesos históricos o sociales.

En una rápida búsqueda en la página del Conicet se puede encontrar que más de cien investigadores usaron la palabra «audiovisual» en sus abstracts, y eso es una prueba de la inserción de un conjunto de temas en la academia.

Ahora bien, este breve diagnóstico del área de estudios audiovisuales vinculado con las ciencias sociales parece no reconocer debates, sino la rémora de viejos problemas que se asientan en relaciones de poder, ya que están instalados en el corazón de las agencias que distribuyen financiamientos, títulos, y juicios de valor. Este estado de cosas no es patrimonio de la academia local. Solo para citar un ejemplo, recordaré que el investigador norteamericano Matthew Karush explicó, en una visita de intercambio con nuestro grupo UBACyT, que sus colegas desestiman los materiales con los que trabaja (cine, radio, medios en general), si con ellos pretende leer fenómenos sociales que excedan el ámbito de los medios masivos o el imaginario que construyen y/o consolidan.

¿Entonces, dónde están los debates interesantes? Obviamente hay muchos debates trascendentes que de alguna u otra manera nos implican. Entre los más visitados, los ligados al estatuto de la representación y sus consecuencias en el reconocimiento de lo real y lo ficcional, los que reflexionan sobre cuál es la especificidad que aporta el texto audiovisual a un cientista social; y también los debates que surgen del cruce entre lo que podemos llamar «el pensamiento posmoderno» y las imágenes producidas en el pasado.

Sin embargo quiero llamar la atención sobre otra área de debates que me interesa particularmente. Me refiero a los que se centran en la ampliación incesante del campo audiovisual. Porque una vez que el cine y la TV encontraron un espacio en los estudios vinculados a las ciencias sociales, asistimos a un cambio sustancial de soportes tecnológicos, esto implica cambios de formatos y procedimientos de factura, y también de audiencias y por lo tanto incidencia en los imaginarios.

La transición tecnológica en el medio cinematográfico del formato del filme en 35mm al cine digital, lleva aparejado, además, un fenómeno que tiene ya algunos años funcionando en la industria. Se trata del *transmedia*, una forma de producción de contenidos múltiples para distintas plataformas de distribución, desde la pantalla grande y la televisiva, hasta los libros electrónicos, los videojuegos y los teléfonos inteligentes.

Otra vez se repite el proceso:

- 1 - Quienes estudian «nuevos medios», «transmedia», o «convergencia de medios», no salen del ámbito de esa especialización (maestría en *transmedia*, etc.).
- 2 - El acceso a estos textos es difícil para los que no somos nativos digitales acostumbrados a hacer varias actividades a la vez (*multitask*) o que miramos

múltiples pantallas a la vez. El concepto de montaje cambia radicalmente ya que se trata de narraciones simultáneas, conformadas por partes que se producen en distintos soportes y plataformas.

¿Cómo incluiremos este mundo audiovisual en las investigaciones académicas? Ya existen movimientos de realizadores que mediante el *transmedia* crean memoria histórica como los que dieron cuenta de la primavera árabe (otra vez con el National Film Board de Canadá como punta de lanza para estos emprendimientos sociales).

Tanto las ciencias sociales y la historia, como los estudios audiovisuales enfrentan un enorme reto. Hasta ahora prácticamente hemos ignorado esta realidad en las aulas y en las investigaciones. Y es muy probable que la hayamos ignorado porque no sabemos cómo acceder a ellas.

Los textos que se generan expresan una forma muy diferente de percibir la temporalidad y la espacialidad, ya no solo fragmentada, sino que superpuesta y complementaria a la vez. Para entender todo lo que esto nos dice sobre la sociedad sólo debemos volver al famoso ensayo de Walter Benjamin sobre la era de la reproductibilidad técnica y extraer una cita al azar: «Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente».⁷

En este marco histórico nacen proyectos *transmedia* como el holandés Collapsus.com, que fue en principio un documental sobre la crisis energética al que luego se fueron acoplando narrativas futuristas que imaginan, catorce años después, el mundo tal como el documental lo predice. Una combinación simultánea de acción real, narrativa serial y animación con voluntad didáctica y política. Esta experiencia, ganadora de múltiples premios en festivales documentales y en el escenario de los mercados, nos lleva directamente a dos instancias renovadas. El acento puesto en el proceso de lectura de la historia y no en la estructura narrativa. De hecho son historias abiertas a ser completadas por las redes, por lo que el director pierde en gran parte su identidad. La otra revelación es que las audiencias no leen linealmente y tienden a formar comunidades de interacción. Se acabó el tiempo cronológico y la atención intensa sobre alguna plataforma.

⁷ Ver BENJAMIN Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus: Buenos Aires (1989).

Por supuesto que me siento perdida ante estas experiencias que ni siquiera puedo compartir, e imagino que casi todos los presentes estamos en las mismas condiciones. Sólo espero que desde la academia podamos entender que todas estas innovaciones, y sus consecuencias, son algo más que operaciones de mercado. En ese sentido el pronóstico no es alentador, ya que estos textos no tienen la permanencia material requerida para todo documento y producen fenómenos inestables, tampoco tienen un creador al que podamos entender desde su biografía. Es por ello que no traigo a colación la realidad de los *trasmmedia* porque quiera subrayar sus posibilidades, ni denostar sus limitaciones. Lo traigo porque nos permite tomar conciencia del dinamismo que tiene el universo de las imágenes en el que estamos sumergidos. En este sentido, es que me parece necesario seguir buscando respuestas acerca de qué podremos hacer los historiadores del arte, los historiadores a secas, y los científicos sociales, con los viejos y los nuevos materiales audiovisuales. ■