

VI SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE REPRESENTACION EN CIENCIA Y ARTE

Facultad de Psicología

Universidad Nacional de Córdoba

8, 9, 10 y 11 de mayo de 2013 - La Falda, Córdoba, Argentina

Nombres y Apellidos: **Parisi, Mariela Lucrecia.**

E-mail: marielaparisi@gmail.com

Nombres y Apellidos: **Grzincich, Claudia Guadalupe.**

Correo electrónico: grzincich@gmail.com

Pertenencia Institucional: Escuela de Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.

TÍTULO: LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DE LO REAL DESDE EL ESPACIO UNIVERSITARIO

RESUMEN:

Considerando que el proceso por el cual representaciones singulares se tornan colectivas está fuertemente vinculado a la construcción y difusión de significaciones que ponen a circular los discursos audiovisuales, esta ponencia reflexiona sobre los modos de representación de lo real que proponen producciones de "no ficción" realizadas desde el espacio académico de la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba durante la última década.

En esta primera aproximación abordamos realizaciones producidas por estudiantes en el marco del recorrido académico que los conduce a la elaboración de su trabajo final de tesis de grado.

INTRODUCCIÓN:

Este trabajo permite reflexionar sobre las formas de representación de lo real que surgen a partir de las producciones audiovisuales de "no ficción"¹ realizadas desde el espacio universitario de la ECI² en la primera década del SXXI. Consideramos que estas creaciones si bien remiten al mundo pasado o presente, constituyen un discurso narrativo que construye un sentido determinado. Ninguna imagen puede ser filmada sin alterar el original, así como la subjetividad no puede ser dejada de lado desde el momento mismo en que se elige un personaje, un encuadre, un punto de vista. Un documental es siempre una interpretación subjetiva de la realidad, y nunca su copia fiel. El documental construye con los elementos de la realidad una nueva verdad que tiene la impronta ideológica del autor o del grupo realizativo. En palabras de Berger: una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida, es una apariencia o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. El reconocer que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia (Berger, 2000: 15-16).

Por tanto, cada obra audiovisual, con su propuesta discursiva, estilística, narrativa y técnica es formulada a partir de un acercamiento a la realidad desde la que emerge, poniendo en discusión la relación entre los discursos audiovisuales y las condiciones sociales en la que éstos son producidos y consumidos. En tal sentido, el análisis discursivo

¹ Dentro del vasto campo que constituye el audiovisual, abordaremos únicamente producciones caracterizadas como de "no ficción" debido a que se trata de una categoría que posibilita incluir tanto producciones documentales clásicas como informes periodísticos, trabajos de archivo, testimoniales o educativos.

² Escuela de Ciencias de la Información. UNC

de estos relatos nos permite pensarlos como 'prácticas emergentes' que, en tanto productores de subjetividades, generan (posibles) 'prácticas de resistencia' a las diferentes formas de poder. La resistencia, de acuerdo a Foucault, sería una resistencia activa, creativa, cuya principal herramienta estaría en prácticas que permitan «desprenderse» de uno mismo, liberarse de la actual subjetividad para construir una nueva y diferente³.

Retomando al documentalista francés Jean Louis Comolli creemos que “representar es abrir la posibilidad de una puesta a distancia que exhala una perspectiva, una elaboración, un pensamiento, un ensueño. Es suspender el tiempo ordinario de la vida, suspender la duración impuesta, para entrar en un tiempo y una duración elegidos y limitados: los de la representación” (Comolli, 2002: 251).

Dichas producciones audiovisuales se constituyen, de este modo, en tanto discursos sociales que, atravesados por las coordenadas del tiempo y del espacio, por las señas identitarias y culturales y por los contextos sociopolíticos e ideológicos, no se confunden con la realidad de la cual manan sino que aparecen como signos que implican una reconstrucción del objeto representado, pero nunca una restitución del mismo.

³ A estas prácticas que permiten desprenderse de uno mismo, Foucault las denomina «prácticas de sí», y consistirían en pequeñas modificaciones en torno a prácticas convencionales y culturalmente establecidas con el fin de generar nuevas prácticas y por ende, nuevas formas de subjetivación. De esta manera, Foucault asume la posibilidad de acción (entendida como resistencia potencial) de todos los individuos para modificar el statu quo. Ver Foucault, Michel. (1996). Tecnologías del yo y otros textos afines. Barcelona, Paidós Ibérica S.A. ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Bifurcaciones de la representación de la realidad: breve pasaje sobre el “género documental”.

Para Bill Nichols, el género documental remite a la realidad cotidiana y emite un discurso sobre el mundo histórico, por lo tanto, contribuye a la formación de nuestra mirada sobre las sociedades y sobre la realidad social. Es decir, el documental es una representación de la realidad; representación entendida en tanto “producción del sentido a través del lenguaje” (audiovisual) (Hall, 1997: 16) como “construcciones textuales: *reivindicaciones de autenticidad* no sencillamente de lo que existe en el mundo sino del significado, la explicación o la interpretación que debe asignarse a lo que existe en el mundo”. (Nichols, 1997: 160). De este modo, la representación -en el sentido de exponer pruebas con el fin de transmitir un punto de vista- constituye “la espina dorsal organizativa del documental”.

La filmación de la realidad social "tal como es" nunca es un registro completo, mecánico e imparcial. Hoy por hoy es imposible pensar que una imagen pueda ser filmada sin alterar el original, que la subjetividad pueda ser dejada de lado desde el mismo momento en que se elige un personaje o un plano. El tratamiento de los referentes se produce en dos niveles: el primero es en el propio registro con la cámara: la subjetividad es inevitable en las posiciones y los movimientos de cámara, en las angulaciones, en la elección de los encuadres y de los sujetos u objetos. El segundo es a través del montaje, que selecciona fragmentos y los reordena, los une o los yuxtapone, con el objeto de producir una realidad o de persuadir al espectador de la veracidad de esa creación.

Por ende, un documental es siempre una interpretación subjetiva de la realidad, y nunca su copia fiel. En el lenguaje cinematográfico cabe aplicar la idea de Emile Benveniste de que “el discurso provoca la emergencia de la subjetividad (...) el lenguaje propone siempre formas vacías que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su “persona”, definiendo al mismo tiempo él mismo como yo y una pareja como tú” (Benveniste, 1997: 184).

El documental construye con los elementos de la realidad una nueva verdad que tiene la impronta ideológica del autor o del grupo que lo realizó. En palabras de Berger: toda

imagen encarna un modo de ver. Toda imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida, es una apariencia o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Para el autor, el reconocer que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado es el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia (Berger, 2000: 15-16).

Desde estas perspectivas, la relación entre imagen y realidad social está indefectiblemente mediada por la forma que toma el modo (o las modalidades) de representación. Es decir, por las formas de organizar textos en relación con ciertos rasgos, como el estilo de filmación, la técnica de montaje y convenciones recurrentes, como las que se establecen con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado.

Cuando hablamos de estilo de filmación hacemos referencia al movimiento de la cámara, a su empleo en la captura de imágenes; al lugar desde donde se la coloca para marcar una perspectiva, un punto de vista particular; la duración de las secuencias, los tipos de planos, ángulo y enfoque. De este modo, sus propiedades selectivas –la imposibilidad de registrarlo "todo"- se relacionan con la mirada del realizador y, al mismo tiempo, guían la mirada del espectador hacia lo que él quiere que vea y cómo quiere que lo vea.

Como dijimos, las decisiones que se toman respecto al montaje también son decisivas para la forma final del producto audiovisual dado que configuran la estructura narrativa. Respetar o no la secuencialidad original, insertar o no imágenes de relleno, música, subtítulos, doblaje, titulación, créditos, no son cuestiones puramente estéticas o informativas, sino que responden a decisiones ancladas en la perspectiva desde la cual se mira y se da a ver.

Ahora bien, dentro del campo documental, hay distintas formas de aproximarse a la realidad. Nichols propone una clasificación a partir de cuatro modos o modalidades de

representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Si retomamos esta clasificación podríamos decir, en lo que respecta a los documentales realizados por los alumnos de la ECI, que nos encontramos ante el predominio del modo 'expositivo' u 'objetivo' por sobre el resto de las modalidades.

Emergentes audiovisuales como (posibles) prácticas de resistencia

Como señalamos anteriormente nos interesa dar cuenta de las características de las producciones audiovisuales generadas en el marco de procesos educativos, de investigación y extensión de la licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) a lo largo de estos últimos diez años.

En esta primera aproximación abordamos realizaciones producidas por estudiantes en el marco del recorrido académico que los conduce a la elaboración de su trabajo final de tesis de grado. Estos trabajos, emparentados con el género de no ficción –en formato documental, educativo o informativo-, abordan problemáticas y temáticas centrales de nuestra realidad a partir de un proceso de investigación y trabajo de campo, asentado en una propuesta de tratamiento temático, metodológico, estético y comunicacional.

Desde el año 2001 el crecimiento del campo audiovisual -acompañado de tecnologías más accesibles que han facilitado en términos de flexibilidad y comodidad el trabajo documental y no han modificado su esencia como texto genérico- es notorio.

El recorrido realizado para recavar información vinculada con nuestro objeto de estudio nos permitió observar que dichas innovaciones tecnológicas -vinculadas fundamentalmente al formato digital- no condujeron a un nuevo tipo de documental (como podría ser el llamado interactivo) sino más bien fueron empleadas para organizar un tipo discurso documental tradicional, con el lenguaje audiovisual clásico y construido narrativa y argumentativa en forma lineal. Por otro lado, también pudimos observar no

sólo la amplitud de la producción audiovisual local sino también su riqueza temática para generar conocimiento con alto valor testimonial.

La línea de creación de estos 'discursos de la realidad' marca intereses y problemáticas concretas de la sociedad en general que exceden significativamente a una práctica académica. Cada obra audiovisual, con su propuesta discursiva, estilística, narrativa y técnica es formulada a partir de un acercamiento a la realidad desde la que emerge, poniendo en discusión precisamente la relación entre los discursos audiovisuales y las condiciones sociales en la que éstos son producidos (y consumidos).

Dichas producciones se constituyen, de este modo, en tanto discursos sociales que, atravesados por las coordenadas del tiempo y del espacio, por las señas identitarias y culturales y por los contextos sociopolíticos, no se confunden con la realidad de la cual manan sino que emergen como signos que implican una reconstrucción del objeto representado, pero nunca una restitución del mismo.

Retomando al documentalista francés Jean Louis Comolli pensamos que: "El primero y el más puro de los gestos cinematográficos no es inocente de intención de sentido, de intervención significante que viene a turbar –es decir a transformar- el orden del mundo. Filmar es llevar cine al mundo y transformarlo en cine. Sólo una ilusión religiosa de transparencia y de inmanencia puede hacernos creer que nuestra relación con el mundo no está, de entrada, hecha de intervención, de alteración" (Comolli: 2002: 99).

En tal sentido, el análisis discursivo de estos relatos nos permite pensar a los mismos como 'prácticas emergentes' que, en tanto productores de subjetividades, generan (posibles) 'prácticas de resistencia' a las diferentes formas de poder . En los materiales indagados existe una fuerte recuperación y producción de identidades diversas, de voces y miradas con un intenso valor testimonial de actores y grupos excluidos de las pantallas masivas.

Mediante un tipo de relato expositivo "Ser Comechingón" narra la identidad de este pueblo originario de la provincia de Córdoba recuperando del polvo del olvido sus huellas culturales e históricas como así también su presente. La obra revaloriza a esta etnia y a

sus descendientes apelando al uso clásico de testimonios en forma coral, apelando a la propia mirada de sus descendientes y la de reconocidos especialistas en el tema. Los distintos elementos del lenguaje audiovisual puestos en juego (la voz, los sonidos ambiente, el silencio, la música, los diálogos, las pausas, el espacio escénico del contexto) enriquecen y consolidan la puesta en marcha del discurso que teje un mundo y una cosmovisión determinada, evocando un universo identitario particular: el Ser Comechingón.

A través de este modo de representación comunica una visión del mundo, una cosmovisión distinta a la de la realizadora y el potencial espectador, de manera que esta cultura tan próxima pero a la vez tan lejana y extraña resulte comprensible y coherente para la audiencia.

El documental con formato televisivo “Gran Hotel Viena. El legado” recupera la vida del legendario establecimiento cordobés de los años '30 como reflejo de la identidad de los pobladores de la localidad de Miramar, reconstruyendo la historia a través de las voces protagonistas que dan luz a sus mitos y misterios. A través del formato de no ficción, la obra registra aspectos de esta realidad social describiendo los modos de vida de una comunidad del interior provincial que viviera otrora una época dorada y misteriosa. Mediante el uso de una cámara situada a distancia del hotel y en una posición elevada respecto a la horizontal de los ojos ofrece al espectador una visión omnisciente de la situación: el paso del brillo a la opacidad del misterioso Hotel Viena.

Por otra parte, a través de relato de tipo objetivo, y de una cámara situada en el ya en el interior del lugar ofrece una visión mucho más implicada y subjetiva sacando a luz los mitos, las potencialidades que existieron, los intereses, las dificultades y puntos de vista que dan a conocer, sensibilizan y movilizan a toda una sociedad en torno a esta temática.

“Que sepa tejer, que sepa bordar. Que sepa un oficio para ir a trabajar” es un documental de corte social que narra la historia de diferentes mujeres que han decidido participar de los cursos de capacitación en el marco de políticas públicas, desde la perspectiva de lo cotidiano, sus rutinas de vida donde afloran los temores, expectativas y logros fuera y

dentro del hogar. La producción no constituye solamente un registro de la realidad, sino que además integra la realidad misma desde una narrativa que se referencia en lo real y que interviene y participa activamente en su constitución. Relación de mutua transformación que es muy vívida para el género.

“El Cuenco” es un documental que gira sobre la idea de “una sala de teatro independiente. Un grupo de personas. Un espacio de la cultura (que) se muda a ninguna parte”. El relato audiovisual intenta sensibilizar a partir de la construcción de una identidad peculiar, en torno a este espacio cultural donde se ponen de manifiesto los valores y las motivaciones que movilizan a un grupo de artistas a sostener este ámbito teatral. Todos los esfuerzos y energías puestas. El documental expresa un recorte de la realidad –la historia del espacio y sus protagonistas, los esfuerzos y energías que chocan con el inminente cierre de la sala en el año 2008- expresando una visión subjetiva y parcial del tema. No obstante, aún así, es posible valorarlo como una forma cierta de “documentar” lo que acontece; lo cual permite explorar, precisamente, el valor social de los testimonios personales, lo que expresan más allá de la experiencia individual, y el modo en que configuraron un relato público acerca de lo sucedido. Dado que el testimonio, “sobre todo cuando se halla integrado a un movimiento, expresa, tanto la experiencia individual como el o los discursos que la sociedad mantiene, en el momento en que el testigo cuenta su historia, acerca de los acontecimientos que el testigo ha atravesado” (Wieviorka, 1998, 13).

Tomando como premisa implícita que “representar es abrir la posibilidad de una puesta a distancia que exhala una perspectiva, una elaboración, un pensamiento, un ensueño. Es suspender el tiempo ordinario de la vida, suspender la duración impuesta, para entrar en un tiempo y una duración elegidos y limitados: los de la representación” (Comolli, 2002, 251), “Un techo para mi país” construye un relato donde los jóvenes integrantes de la conocida ONG, cuyo nombre lleva por título el documental, realizan un trabajo voluntario construyendo viviendas con madera para personas que carecen de ellas y se encuentran en una posición social y económica altamente desfavorecida. En este documental social con componentes institucionales, la identidad de los actores se asocia al sentimiento de

pertenencia a una institución solidaria y al trabajo que se propaga en los niños que participan y festejan cuando se termina de construir una vivienda comunitaria.

A modo de síntesis

A partir de producciones audiovisuales realizadas por actores inmersos en el campo universitario, nos propusimos indagar el (re)surgimiento y la incipiente consolidación del audiovisual cordobés no ficcional durante la última década.

En esta oportunidad analizamos documentales elaborados por alumnos del último año de la licenciatura en Comunicación social de la UNC durante el período 2001-2011, y nos planteamos algunos interrogantes acerca de la potencialidad de este proceso productivo nucleado en el espacio universitario y su aporte a una economía creativa más diversificada en cuanto a sus contenidos sociales y culturales.

Continuando el modelo de los documentales explicativos las obras indagadas se encuadran en el modo de producción señalado por Nichols como expositivo. El elemento común que las caracteriza es la ilustración del texto por la imagen, de forma que el montaje de las secuencias responde al hilo argumental. La narración en off proporciona la clave para la interpretación correcta de las imágenes, combinada con entrevistas directas.

Las producciones indagadas posibilitan observar que el modelo explicativo no está agotado y que aún permite que se puedan abordar temáticas muy diversas –desde la identidad de un pueblo hasta la historia de un hotel en ruinas que tal vez albergó a Hitler– y, tanto desde un marco de referencia convencional como desde uno crítico, es posible llegar al público y motivarlo hacia una toma de opinión.

Bibliografía

AGUILAR, G. (2006) “Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino”. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires.

ANDACHT, F. (2005) "La reflexividad mediática en el género indicial documental". En Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, 3: 75-92.

_____ (2001) Crónica de un entierro muy anunciado. En "Un camino indisciplinario hacia la comunicación: semiótica y medios masivos". Cátedra Unesco. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.

ARNOUX NARVAJA, E. (2006) "Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo". Santiago Arcos Editor, Colección Instrumentos, María Florencia Rizzo. Buenos Aires.

BECEYRO, R. (2007) "El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico. En Imágenes de lo Real. La representación de lo político en el documental argentino". Ed. Librería. Buenos Aires.

BENVENISTE, E. (1997) "Problemas de Lingüística General II". Siglo XXI editores. México.

BONFIL BATALLA, G. (1997) Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados, en Enrique Florescano (coord.): "El patrimonio nacional de México". Ed. T. I. Conaculta y Ed. Fondo de Cultura Económica. México.

BADIOU, A. (2004) El cine como experimentación filosófica en "Pensar el Cine 1". Yoel Gerardo (comp.). Ed. Bordes Manantiales. Buenos Aires.

BERGER, J. (2000) "Modos de ver". Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

BOURDIEU, P. (2003) "Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura". Aurelia Rivera, Córdoba / Buenos Aires.

BURKE, P. (2005) "Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico". Ed. Crítica, Barcelona.

CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) "Como analizar un film", Ed. Paidós,

Barcelona.COMOLLI, J.L. (2002) "Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine". Ed. Simurg. Buenos Aires.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). "Cuando las imágenes toman posición". Ed. A. Machado. Madrid.

FAROCKI, H. (2003) "Crítica de la mirada". Ed. Altamira. Buenos Aires.

FOUCAULT, M. (1996) "Tecnologías del yo y otros textos afines". Barcelona, Paidós. Ibérica S.A. ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.

_____ (1977) "El juego de M. Foucault", en Saber y Verdad. Entrevista publicada en la revista Ornicar, Nº 10, p. 183.

HALL, S. (1997) "Representation". Sage. Londres.

NICHOLS, B. (1997) "La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental". Editorial Paidós. Buenos Aires.

SARTORA, J. y RIVAL, S. (2007). "Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino". (Editoras) Ed. Librería. Buenos Aires.

WIEVIORKA, A. (1998) L'ère du témoin. Paris: Plon. En: "Estrategias de construcción de testimonios audiovisuales sobre la desaparición de personas en Argentina: el programa televisivo "Nunca Más" de Claudia Feld. Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). Buenos Aires.

WEINRICHTER, A. (2004). "El cine de no ficción. Desvíos de lo real". TAB Editores. España.