

¿Es necesario un manual que sistematice algunas prácticas de la investigación historiográfica? La pregunta esconde la afirmación que guió la edición de esta obra. Sí, había una necesidad concreta de sistematizar y condensar buena parte de la experiencia de la investigación histórica en un libro breve y preciso, que pudiera llevar respuestas teórico-metodológicas e instrumentales a un público amplio.

Por eso, *El hilo de Ariadna. Propuestas metodológicas para la investigación histórica* ofrece un importante estado de la cuestión que permite a las y los estudiantes de grado universitario y superior orientarse y encontrar una salida en el “laberinto de la investigación”. Y de este propósito surge el título del texto, que recupera el mito griego de aquel hilo salvador que le fue entregado a Teseo por la princesa Ariadna para orientarse en el Laberinto de Creta y vencer al Minotauro.

El hilo de Ariadna contiene múltiples texturas y colores que se fueron conformando a partir del abordaje de problemas provenientes de diversos campos historiográficos.

Fue pensado, desde el comienzo, como una hoja de ruta que haga posible construir aprendizajes significativos y autónomos, y que se convierta en un auxilio fundamental para la docencia y la praxis historiográfica.

prometeo
libros

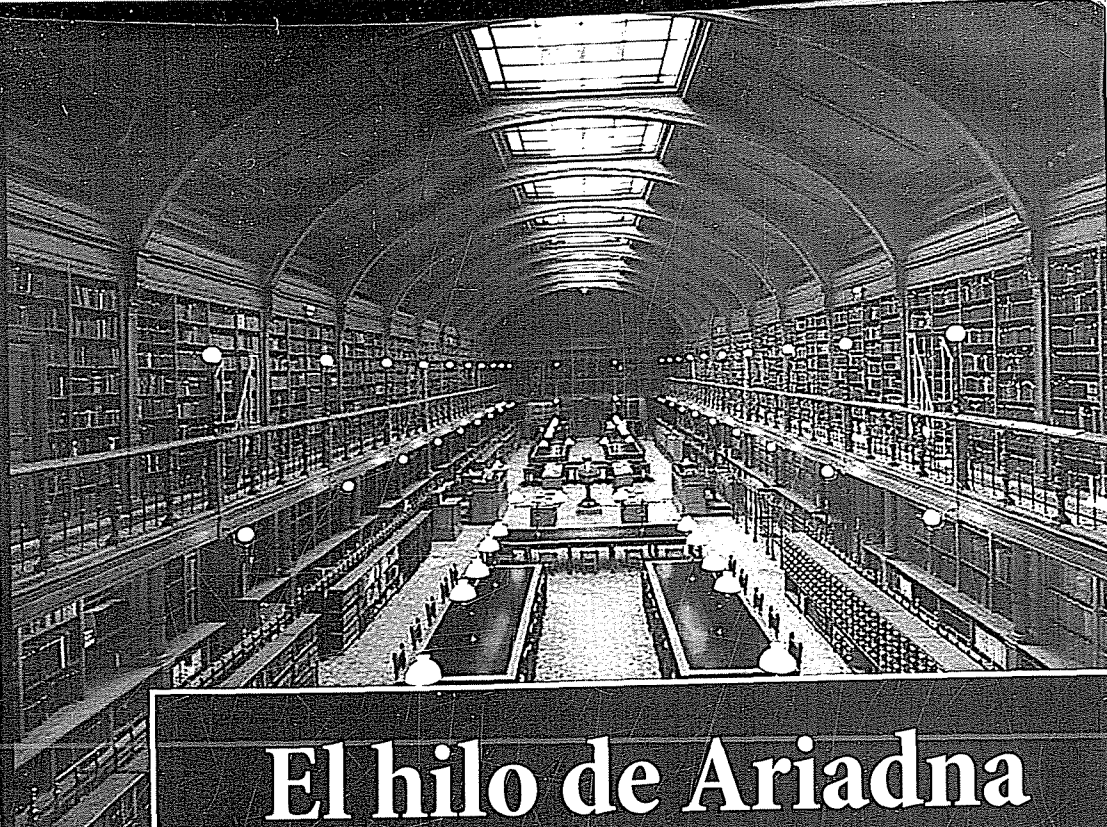
www.prometeoeditorial.com



C. SALOMÓN TARQUINI, S. FERNÁNDEZ
M. LANZILLOTTA, P. LAGUARDA (EDS.)

El hilo de Ariadna

(prometeo)
libros



El hilo de Ariadna

Propuestas metodológicas para la
investigación histórica

CLAUDIA SALOMÓN TARQUINI
SANDRA R. FERNÁNDEZ
MARÍA DE LOS ÁNGELES LANZILLOTTA
PAULA I. LAGUARDA
(EDITORAS)

(prometeo)
libros

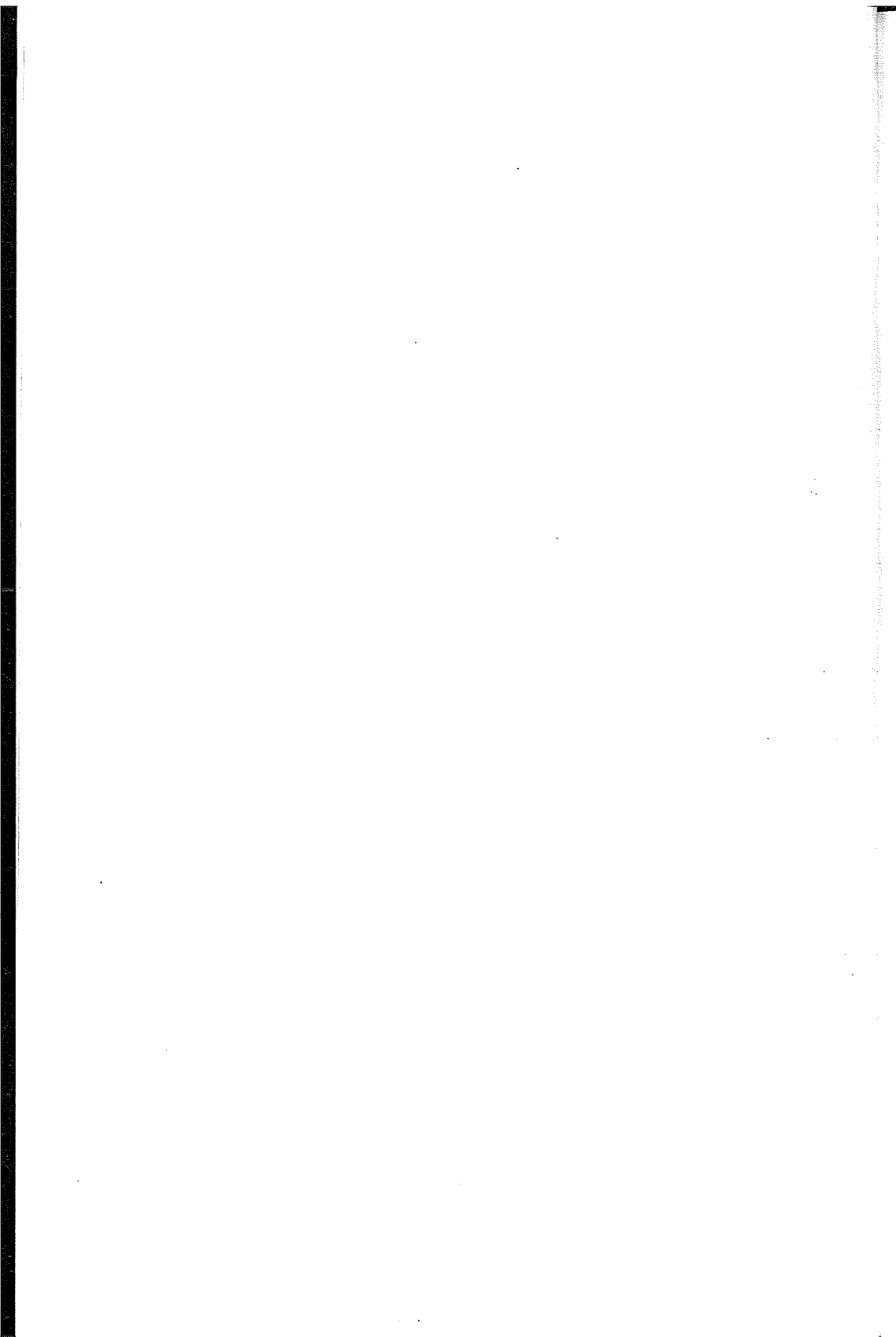
Claudia Salomón Tarquini, Doctora en Historia, es investigadora en CONICET y docente en la Universidad Nacional de La Pampa. Se especializa en temas relacionados con historia regional, identidades, alteridades e historia y estudios relativos a pueblos indígenas.

Sandra Fernández, Doctora en Historia, es investigadora en CONICET, y docente en la Universidad Nacional de Rosario. Su trayectoria en investigación se ha desarrollado dentro del campo de la Historia Social Argentina con especial referencia a la perspectiva regional/local.

María de los Ángeles Lanzillotta, Profesora en Historia y Magíster en Estudios Sociales y Culturales y docente en la Universidad Nacional de La Pampa. Se ha especializado en el estudio de los grupos intelectuales en el interior, con foco en los itinerarios, los espacios de sociabilidad y la producción editorial.

Paula I. Laguarda, Doctora en Ciencias Sociales, es investigadora en CONICET y docente en la Universidad Nacional de La Pampa. Trabaja en temas de historia cultural, vinculados a sociabilidades, identidades, análisis de imágenes e imaginarios urbanos en Argentina, siglo XX.





Claudia Salomón Tarquini
Sandra R. Fernández
María de los Ángeles Lanzillotta
Paula I. Laguarda
Editoras

El hilo de Ariadna
*Propuestas metodológicas
para la investigación histórica*

(prometeo)
libros

El hilo de Ariadna : propuestas metodológicas para la investigación histórica / Claudia Salomón Tarquini... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.
360 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-8331-10-2

1. Metodología de la Investigación. 2. Metodología. 3. Historia. I. Salomón Tarquini, Claudia.

CDD 907.2

Armado: Eleonora Silva
Corrección: Mercedes Mingorance

© De esta edición, Prometeo Libros, 2019
Pringles 521 (C1183AEI), Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297
distribuidora@prometeoeditorial.com
www.prometeoeditorial

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Prohibida su reproducción total o parcial
Derechos reservados

CAPÍTULO 10

La mirada alerta: notas sobre cine e investigación histórica

Pablo Alvira

1. Los antecedentes

En 1898, Boleslaw Matuszewski, un camarógrafo polaco que se había formado con los hermanos Lumière, decía en un folleto que el cine “tal vez no registre la totalidad de la historia pero al menos la parte que nos ofrece es indiscutible y absolutamente verdadera [...]. Es la encarnación del testigo visual verdadero e infalible” (1898, p. 9). Aquel tempranísimo opúsculo percibió correctamente la relación inextricable que se tejería entre el cine y los procesos históricos, pero también delineó la que por más de medio siglo sería la perspectiva hegemónica a la hora de estudiarla. Para que comenzaran a surgir los estudios de historia y cine tal como los conocemos hubo que esperar hasta la década de 1960, cuando la hegemonía de la “nueva historia” introdujo discusiones metodológicas que habilitaron progresivamente el uso del cine para la investigación.¹

La aparición y difusión del cine en el siglo XX, como un objeto industrial, reproducible y destinado a un público masivo, transformó el arte y sus sistemas de producción y difusión. Si bien, al principio, los historiadores tradicionales lo trataron con desdén, ya que aquella sucesión de fotogramas no podía compararse con los textos que formaban parte

¹ Aunque esto remite a una discusión de mucha actualidad (¿qué es cine hoy?), utilizo aquí, con fines prácticos, un concepto “extendido” de cine, independientemente del soporte (fílmico, video, etc.) y formato (largometrajes, cortometrajes, telefilmes, seriales).

de su arsenal heurístico, con el tiempo se impuso el reconocimiento del valor documental del cine. El problema es que, durante décadas, el abordaje del cine (así como la fotografía) desde la historiografía estuvo preso de la "ilusión realista", identificando la imagen producida como una verdad obtenida a través de ese dispositivo técnico llamado cámara. Esa perspectiva evitó la reflexión acerca de la representación de lo real, mientras que la discusión en torno de los procedimientos específicamente cinematográficos estuvo restringida al ámbito del cine. En ese medio, el problema del registro de la realidad fue objeto de ricos e influentes debates, como lo reflejan los escritos de los cineastas soviéticos Sergei Eisenstein y Dziga Vertov en la década de 1920. Tiempo después, dos alemanes vinculados a la Escuela de Frankfurt y muy cercanos a la disciplina histórica, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, reflexionaron sobre la relación entre cine y sociedad. Ya en la segunda posguerra, este último recorría la historia del cine expresionista alemán entre 1919 y 1933, argumentando que las producciones cinematográficas de la República de Weimar reflejaban los deseos de la sociedad alemana, preanunciando el ascenso del nazismo (Kracauer, 1985).

Con estos importantes antecedentes, los primeros cuestionamientos metodológicos relativos a la utilización del cine para producir conocimiento histórico recién fueron posibles en el marco de la transformación sufrida en la segunda posguerra por buena parte de la historiografía occidental, un cambio de paradigma encabezado por Annales y la historia social británica, y que acabó por consolidarse con el llamado giro cultural de la disciplina en la década de 1980. Aquella renovación implicó debates teóricos y metodológicos, a la vez que provocó un significativo incremento de los temas de interés, que pudieron ser viables con la incorporación de nuevos tipos de fuentes, anteriormente marginadas o subestimadas: el folclore, los relatos orales, las representaciones artísticas y otras producciones humanas, debieron considerarse en pie de igualdad con las fuentes tradicionales para poder abordar las mentalidades, la historia de las mujeres o la memoria, entre muchos otros temas. Esta diversificación en las fuentes acarrió un fuerte cuestionamiento de la ilusión positivista que veía en los documentos tradicionales, sobre todo los textos escritos, una prueba veraz del pasado. Si la crítica tradicional del documento se orientaba a determinar su "autenticidad", los nuevos enfoques intentaron situar al documento como "un producto de

la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de las fuerzas que en ellas retenían el poder" (Le Goff, 1991, p. 236). La discusión sobre el estatus tradicional del documento quebraba la jerarquía de unas fuentes por sobre otras que aquel implicaba, y abría la puerta a la necesaria ampliación del repertorio de fuentes, incluidas las audiovisuales.

Peró, de manera simultánea, dicha crítica exigía que se realizara el mismo ejercicio para las nuevas fuentes. Lo que significa que un filme puede tornarse una fuente para la investigación histórica solo si se articula al contexto histórico y social que lo produjo un conjunto de elementos intrínsecos a la propia expresión cinematográfica. Esta definición, sostiene la investigadora brasileña Mónica Almeida Kornis, "es el punto de partida que permite retirar al film del terreno de las evidencias: pasa a ser visto como una construcción que, como tal, altera la realidad a través de una articulación entre la imagen, la palabra el sonido y el movimiento" (1992, p. 239). En este marco, se originaron en los años setenta los estudios de historia y cine como un área específica, a través de diversas iniciativas: en Estados Unidos, en Inglaterra, en Alemania y en Holanda comenzaron a aparecer artículos y revistas especializadas, pero quizá en Francia fue donde esta área se constituyó más tempranamente y desde donde estos estudios tuvieron mayor desarrollo y proyección internacional, asociados notoriamente a las figuras de Marc Ferro y Pierre Sorlin, y sus respectivos grupos de investigadores. En las últimas décadas, estudiosos de América Latina han consolidado esta disposición metodológica, expandiendo los estudios de cine e historia en nuestro medio académico: así lo testimonian programas de congresos, cursos de posgrado y publicaciones.

Como resultado, hoy ya no es posible expresar tal confianza en las imágenes como la que proclamaba Matuszewski. Se ha incorporado al cine y al audiovisual como valiosas fuentes para la historia, admitiendo que las imágenes, fijas o en movimiento, ni ilustran ni reproducen la realidad, sino que la reconstruyen a partir de un lenguaje propio producido en un contexto histórico particular.

2. Dificultades

Una cuestión central en la investigación con fuentes audiovisuales, especialmente en América Latina, es la disponibilidad de los archivos: la

existencia, localización y el estado de conservación, en primer término, y recuperación y acceso público, en segunda instancia. Y esto vale para todos los períodos del cine latinoamericano: basta recordar el dramático ejemplo del cine silente, una etapa muy prolífica en cuanto a producción de la que se ha conservado una mínima parte del material filmado. Por no mencionar a buena parte del cine político de los años 1960 y 1970, realizado en la clandestinidad y, en muchos casos, destruido por las dictaduras. La posibilidad de convertir al cine en una fuente es dependiente, en gran medida, del desarrollo de archivos y centros de documentación audiovisual que permitan su consulta.

Una vez localizados los archivos y definido provisoriamente el corpus de fuentes, lo que se presenta es una de las grandes encrucijadas en una investigación con archivos audiovisuales: ¿cómo se abordan? Parece claro que no es posible, ante la diversidad de los materiales, una fórmula o receta. La o el investigador deberá experimentar su propio camino. No obstante, creo pertinentes algunas someras consideraciones teórico-metodológicas, basadas en la literatura más significativa y en la propia experiencia de investigación.

Si bien el área de estudios se ha expandido, la proliferación de trabajos que incorporan fuentes audiovisuales no siempre ha redundado en aportes novedosos. Como ha señalado Clara Kriger (2009), en las relaciones entre cine e historia persiste un enfoque: una aproximación que parte del contexto para buscar en el texto audiovisual las huellas de la Historia. En estos casos, se explora el texto audiovisual solo para encontrar rastros que confirmen una conjetura previa sobre ciertas características de un período histórico, intentando, además, poner en diálogo las películas con otros textos que circularon paralelamente, para demostrar que los filmes refuerzan algunas ideas presentes en la sociedad. Según Kriger, quienes asumen este método de trabajo parten de una fuerte idea previa sobre qué debería decir la película o sobre qué deberían hallar en ella, buscando que conecte correctamente con el análisis de la realidad al que adhieren. La ventaja evidente es que, para ello, no se requiere de un dominio del lenguaje cinematográfico; mientras que la desventaja es que, muchas veces, se encuentra lo que se busca, aunque en ese camino se fuerce la lectura de la película. Es esto lo que se debe evitar a toda costa, emprendiendo, en cambio, el análisis sociohistórico

de los filmes para construir nuevos conocimientos, dando cuenta de aspectos del pasado poco perceptibles en las fuentes tradicionales.

En este sentido, es importante encontrar el modo de resolver uno de los mayores problemas al utilizar el cine como fuente, que es hacer un adecuado análisis de los códigos propiamente cinematográficos, lo que permitiría recuperar más ajustadamente las formas de *representar*² en el cine: analizar *cómo* se muestra, además de *qué* se muestra. Me permito avanzar aquí una sugerencia de estrategia cualitativa de abordaje, en la que se otorga centralidad al análisis del texto filmico, entendido este como un producto social e histórico complejo, que ni es reflejo de ideas y procesos externos ni tampoco se circunscribe ahistóricamente al campo del lenguaje, y que puede dar como resultado una comprensión más profunda de los filmes y su relación con la sociedad.

3. Una propuesta

En primer lugar, no está de más advertir sobre una cuestión a la hora de definir el corpus. Marc Ferro (1995) observó tempranamente un aspecto central para no dejarse seducir por la propia narrativa filmica: el análisis no debe contemplar necesariamente al conjunto de la obra, sino que puede basarse en fragmentos, examinar series, establecer relaciones, entre otras estrategias, para no quedar prisionero de la lógica de cierta historia del arte (y del cine), cuyo centro es la obra y el autor. Luego, el momento analítico puede alcanzar mucha complejidad, pero para los fines de este texto interesa hacer énfasis en un par de operaciones imprescindibles. Hay un nivel de análisis que parece evidente, pero que debe hacerse minuciosa y sistemáticamente, que es el examen del contenido narrativo (o historia: ese pseudomundo o universo de elementos ordenados y relacionados entre sí formando un todo coherente)

² Además del uso amplio del concepto, que implica "hacer presente una ausencia", y relacionado con él, utilizo aquí este término en el sentido más estricto de la *representación artística*, que nos remite a una realidad a través formas específicas. En este caso, se trata de la multiplicidad de códigos que componen el lenguaje cinematográfico y que abarcan aspectos como el montaje, el encuadre, la luz y el color, el sonido, la movilidad, la narrativa, etc. Para una aproximación básica al análisis filmico, véase Cassetti y Di Chio (1990) y Aumont (1990).

del filme. Su disección nos proporciona los temas y problemas, es decir que identifica los ejes en torno de los cuales las obras audiovisuales nos brindan información. Ahora bien, la identificación y examen de estos elementos, si bien primordial, servirá para construir un conocimiento cualitativamente diferente solo bajo estas premisas: no aceptar las imágenes como una ventana transparente hacia lo real, ni tampoco, en el extremo opuesto, resignarse a que estos relatos queden presos en el mundo de la representación, puro discurso. Este es otro nivel de análisis, probablemente el primero: el cine (como la historiografía) no puede representar la realidad de manera literal, por lo que narra con un "lenguaje" propio que ha tenido transformaciones en más de un siglo de existencia, una multitud de elementos que son desconocidos para la historia escrita.³ Entonces, hay que conocer quiénes, cuándo y con qué herramientas producen imágenes y narraciones que aluden a una realidad que está por fuera del filme, que existe y es objeto de investigación histórica.

Con ese propósito, es importante acercarse a alguna de las posibilidades que brinda la actualidad de la teoría e historia del cine. Superada la larga hegemonía que la semiótica fílmica ejerció desde los años sesenta, hoy el panorama es de pluralismo teórico: feminismo y teoría *queer*, marxismo, multiculturalismo, poscolonialidad, neoformalismo, psicoanálisis, son influencias que hacen florecer a los *film studies*, que han desplazado su interés hacia los abordajes comparados, intermediales y transnacionales, entre otros. Un aporte conocido, no exento de críticas pero que parece muy útil para las y los historiadores, es el de Noël Burch. Su contribución más valiosa quizá sea el concepto de *modo de representación*, una distinción que pretende dar cuenta de la estructura básica de los textos fílmicos, situándolos –desde una perspectiva materialista– en el contexto de su evolución histórica. El autor rastrea en el cine de los orígenes con el fin de demostrar que "el 'lenguaje' del cine no tiene nada de natural y eterno, que tiene una historia y está producido por la historia" (Burch, 1999, p. 16). Esos modos son históricos, y el uso que en ellos se ha hecho de los procedimientos cinematográficos

³ Procedimientos específicos que deben ser escrutados en toda obra audiovisual, evitando sucumbir a la tentación de una separación ontológica entre cine de ficción (o argumental) y documental, atribuyendo a este último criterios de verdad.

está permeado por el contexto de producción, que abarca lo social (política, economía, clima de ideas, etc.) y lo artístico (cine, literatura, etc.) contemporáneo a los filmes. Hay que recurrir, entonces, a una teoría e historia del cine que interroge las obras no solo en su complejidad textual, sino que las considere inseparablemente de las condiciones de producción y de recepción del espectáculo cinematográfico, ya que debemos tener en cuenta que una película cobra significado cuando es consumida/apropiada, y, por eso, deben valorarse las reacciones de la sociedad a la que se dirige y con la que dialoga. Hecho este análisis de la obra audiovisual, la o el historiador ya se encuentra en condiciones de utilizarlo como una genuina fuente que aportará a la construcción de conocimiento y a la comprensión de la historia.

Un último comentario: lo que destacará a las mejores investigaciones es un esfuerzo metodológico multidisciplinar, así como la utilización de un variado arsenal de fuentes además de las audiovisuales. Fuentes escritas, orales, visuales, no solo se utilizarán para documentar y echar luz sobre coyunturas históricas que sirven de marco, sino también para penetrar en el medio cinematográfico y caracterizar las condiciones de producción de la representación fílmica.

4. Últimas consideraciones

Este breve texto busca acercar a las y los lectores algunos de los problemas principales que conciernen al uso del cine como fuente, o dicho de otra forma, la historia *a partir* del cine. Quedan fuera de su alcance otros cruces entre cine e historia, igualmente estimulantes y tan desafiantes como lo que hemos visto, entre ellos, el cine como escritura fílmica de la historia, como práctica social o como agente de la historia.

Estas notas aspiran también a incentivar las investigaciones en este campo sin intentar establecer un programa, que deberá descubrir cada investigador, sino apenas sugerir unas pautas mínimas para acercarse críticamente a las imágenes en movimiento, no (solo) como objeto, sino primordialmente como fuente para la investigación histórica. Los problemas relativos a la disponibilidad y acceso a las fuentes, comunes a muchas otras áreas de la disciplina, no deben significar un obstáculo decisivo, ya que se los puede superar con estrategias a las que estamos acostumbrados cuando trabajamos con materiales de otro tipo. El

desafío principal es otro: **tengamos una situación ideal o no contemos casi con fuentes, el aspecto más problemático de estos caminos historiográficos menos transitados es el metodológico –cómo abordar, analizar e interpretar estas fuentes en pos de construir un relato que haga inteligibles los objetos–.**

Se trata, en definitiva, de paliar un déficit de las y los historiadores (paradójico en un contexto actual saturado de imágenes) a la hora de escrutar los materiales audiovisuales, emprendiendo una “crítica de la mirada inocente” ante las imágenes, como ha sugerido Peter Burke (2005, p. 24), que nos lleve a la comprensión de las distintas culturas audiovisuales. Culturas que hoy exceden al cine y sus alrededores, y comprenden distintas dimensiones de la vida cotidiana, al punto de volvernos, de una u otra forma, nosotros mismos productores de imágenes en movimiento.

Bibliografía

- Almeida Kornis, M. (1992). “História e Cinema: um debate metodológico”. *Estudos Historicos*, (5), 10, 237-250.
- Aumont, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (1999). *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- Cassetti F. y Di Chio F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Ferro, M. (1995). *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel.
- Kracauer, S. (1985) [1947]. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kruger, C. (2009). “Historia y cine. Una relación muy productiva”. *Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa de Historia Política*, 4, 56-59.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.

10. La mirada alerta: notas sobre cine e investigación histórica

Matuszewski, B. (1898). *Une nouvelle source de l'histoire. (Creation d'un dépôt de cinématographie historique)*. Paris: s/d. Recuperado de <https://archive.org/details/unenouvellesourc00matu/page/6>