

VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

Cine documental y fotografía como sistemas de comunicación.

Susana Sel, Mariano Mestman, Silvia Pérez Fernández.

Cita:

Susana Sel, Mariano Mestman, Silvia Pérez Fernández (2004). *Cine documental y fotografía como sistemas de comunicación. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/484>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Cine documental y fotografía como sistemas de comunicación

Susana Sel, Mariano Mestman, Silvia Pérez Fernández¹

ssel@filo.uba.ar, mmestman@wamani.apc.org, silviapf@mail.fsoc.uba.ar

El tratamiento del cine, en tanto sistema de comunicación social no reducido a experiencia artística y/o estética, requiere encuadrarlo en un contexto teórico-metodológico riguroso y coherente que, entre otras cuestiones, asuma el carácter conflictivo de los medios e incorpore aspectos inherentes a las prácticas sociales de las cuales participa y cuya incidencia, tanto académica como social, debe ser abordada.

Si bien los sistemas de signos, vigentes en cualquier intercambio, remiten a objetos definidos y concretos, esta relación objeto-signo opera en el caso de una designación directa en el lenguaje hablado y escrito. Pero el cine en general (y el documental en particular) cuentan con otros niveles de abstracción, por lo cual no es posible separar el contenido de un documental de su forma de expresión. Los significantes cinematográficos vienen unidos a imágenes y sonidos concretos, materiales y específicos, que organizan representaciones particulares. En el caso de la imagen documental, existe siempre el deseo de sustituir a su referente real por la simple razón de que su representación se le parece². Aún en los casos en que esa producción icónica incluya tergiversación, según Bettetini³, mantiene cierta relación con la realidad. La imagen contiene una cuota de saber y al mismo tiempo la visibilidad asumida por la imagen ("visibilidad cultural", según Renaud⁴) incorpora, materializando iconológicamente, el concepto al cual aporta la dimensión de una información estética, sensible.

El concepto de imagen desde la psicología remite a una especie de "sensaciones mentales", impresiones que los objetos y las personas dejan en nuestro cerebro. En un análisis temporal, mantienen vivas las huellas del pasado, ocupan espacios de nuestra memoria para protegerlos del cambio y refuerzan el sentimiento de continuidad del entorno y de las experiencias individuales y colectivas. En este sentido, Pierre Nora (1978) define la memoria colectiva como "lo que queda del pasado en lo vivido por los grupos, o bien lo que estos grupos hacen del pasado". Esta memoria colectiva para Le Goff apunta a salvar el pasado para servir al presente y al futuro.

Las imágenes consideradas como representaciones simbólicas, articuladas con las prácticas sociales, se expresan en una "memoria colectiva" en los niveles de la acción política. Imaginario, según Mari⁵, como universos de significación que instituyen una sociedad

Para Aumont ⁶ la impresión de analogía con el espacio real que produce la imagen fílmica es tan poderosa que llega normalmente a hacernos olvidar no sólo el carácter plano de la imagen sino también la ausencia del color, si se trata de una película en blanco y negro, o del sonido si es una película muda. Y también logra que olvidemos, no el cuadro, que está siempre presente en nuestra percepción (más o menos conscientemente) sino el hecho de que más allá del cuadro ya no hay imagen. El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor. Dimensión espacial de la que se halla ausente el campo sonoro (sonido no perceptible pero sugerido por los sonidos percibidos)

Teniendo en cuenta estas características, y en paralelo con los empirismos que desde la ciencia construyeron ciertas representaciones documentales, la tendencia ampliamente dominante en la mayor parte de la historia del cine está descrita por la idea de transparencia del discurso fílmico, desvalorizando el montaje y sumiéndolo en la representación realista del mundo o instancia narrativa. Los cineastas soviéticos de los '20 y '30, en particular Sergei Eisenstein y Dziga Vertov dieron al montaje otra significación, para ellos el montaje deviene ideológico y se funda sobre la teoría de la contradicción para dar cuenta de los fenómenos sociales. Estas tendencias contrapuestas dominan los modos ideológicos y filosóficos del propio cine, como arte de la representación y de la significación masiva. André Bazin y Serguei Eisenstein son los mayores representantes de ambas tendencias.

Al analizar el rol determinante del montaje en la representación fílmica, Eisenstein apelaba a las imágenes generadas en la fábula de Bierce "La viuda inconsolable"⁷:

Una mujer, con manto de viuda lloraba sobre una tumba.

"Consuélese usted, señora" dijo un forastero compasivo. "La misericordia del cielo es infinita. En algún sitio habrá otro hombre, aparte de su marido, con quien usted pueda aún ser feliz".

"Lo había", sollozó ella, " lo había, pero ésta es su tumba"⁸

Las imágenes de la tumba y la mujer de negro crean la inferencia, por convenciones sociales establecidas, de que se trata de una viuda llorando a su marido, cuando en realidad por quien llora es por su amante. Se efectúa, casi automáticamente, una generalización deductiva cuando dos objetos separados son colocados juntos. Por esa característica de la percepción humana, la

capacidad de combinar los elementos yuxtapuestos, éstos se reducen a una unidad. La mujer es una representación, su ropa de luto es otra, es decir, ambas son "objetivamente representables". Pero una "viuda", surgiendo de la yuxtaposición de las dos representaciones, es irrepresentable objetivamente; constituye una nueva idea, un nuevo concepto, una nueva imagen. Esta nueva idea es la metáfora cinematográfica, que no existe en la realidad y se forma en la mente del espectador por una asociación de ideas. Desde este enfoque, Eisenstein (1974) definía el producto del montaje como un todo en el que cada pieza sólo existe relacionada con el resto, como una representación particular del tema general que, en igual medida, penetra todas las imágenes.

En el film, la metáfora está casi siempre presente, en el sentido de que los ambientes y las imágenes de los objetos son persistentemente asociados con sentimientos, acciones, estados mentales.

En la ficción, el montaje permite subrayar los aspectos importantes de la puesta y construir un ritmo. Para Eisenstein⁹ el montaje representa el papel que toda obra de arte se señala a sí misma, "la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento, dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo". Cada toma relacionada existe ya como una representación particular del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes, las organiza en un todo, en una imagen generalizada mediante la cual tanto realizador como espectador experimentan el tema.

Es esta capacidad del montaje para la ficción, que Dziga Vertov explotará para construir el documental de carácter político y científico. A través de una

metodología del montaje, demostrará que el mundo no está dado, que la realidad no se explica por ella misma, y que debe ser cuestionada y organizada para su comprensión. Las cosas no son aprehensibles en su esencia (como en *Nanook de Flaherty*) sino en las relaciones que construyen entre ellas. La propuesta dialéctica de Vertov se testimonia en su teoría de los intervalos:

“..la escuela del cine-ojo exige que el film sea armado sobre los intervalos, es decir sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación visual de las imágenes relacionadas entre ellas. Sobre las transiciones de un impulso visual al siguiente. Encontrar el itinerario más racional para el ojo del espectador permite todas esas interacciones de las imágenes, reducir toda esa multitud de intervalos (movimiento entre las imágenes) a la simple ecuación visual, a la fórmula visual que explica mejor el tema esencial del film, tal es la tarea más difícil y capital que se presenta al autor-montajista” (1929)¹⁰

En ese movimiento, en esa puesta en contradicción, el método de Vertov se convierte en una reflexión sobre las modalidades de explicación cinematográfica de la realidad. No sucumbe a las trampas del empirismo, de la representación y del espectáculo. Devela el proceso de producción de sus films sobre la pantalla. Vertov no muestra, él desmonta y demuestra, construye su decodificación y logra dar la primera concepción materialista del trabajo cinematográfico como productor de sentido en documental.

Los precursores del cine directo: Dziga Vertov (El hombre de la cámara, 1929, URSS), Jean Vigo (A propósito de Niza, 1929, Francia), John Grierson (A la deriva, 1929, Inglaterra), Joris Ivens (Tierra de España, 1937, Holanda) proponían una práctica documental social y política en consonancia con su propio compromiso con las transformaciones sociales.

El documental social ó el punto de vista documentado de Jean Vigo se diferencia de los noticieros de actualidades y de otras estéticas documentales, pero también de la “autorreflexividad” individualista de los ‘70, por la toma de posición del realizador:

“Si no implica un artista, por lo menos implica un hombre.

Una cosa vale la otra” (1929).

En el mismo sentido se manifiesta John Grierson sobre la producción del propio movimiento documental

“El movimiento documental fue desde sus inicios una aventura consistente en la observación de la vida cotidiana. Podría haber sido como principio un movimiento periodístico, de radio ó pintura. Su fuerza fundamental es social no estética”. (1939)

Manifiestos que plantean una relación entre la realización cinematográfica y la base material, cuya característica es el desplazamiento del espectáculo y del

esfuerzo por no devenir una realidad más cinematográfica, más cooptable por el mercado del cine. Esa relación expresada en el compromiso que es parte también de una vanguardia histórica^{11 12}, que pretende desmontar la cultura burguesa y su ideología y planteando la unidad arte-vida, utilizar la tecnología para involucrarse en una revolución política y cultural.

Estos planteos son retomados y reformulados en la heterogénea producción del documental social de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fé en Argentina de fines de los '50, el periodismo cinematográfico de Santiago Álvarez a partir de los '60 en Cuba, y durante los '70 por el documental político del Nuevo Cine Latinoamericano, que en Argentina tenía su expresión, entre otros, en los grupos Cine Liberación (Solanas y Gettino) y Cine de la Base (Raymundo Gleyzer)

“Todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico y, en consecuencia, también un hecho político” (1973)¹³

El carácter de esta representación se modifica cuando analizamos la producción de imágenes, se trataría entonces de aprovechar toda la riqueza que los medios de comunicación, entre ellos el cine, ofrecen en tanto producto social, para obtener una mayor comprensión de la diversidad de los fenómenos y las prácticas sociales.

Se ha repetido con frecuencia que "una imagen vale más que mil palabras", en relación a la legitimidad de los mensajes visuales en dichos medios. Esta referencia al valor abstracto y general de la imagen se refuerza, en particular, en el noticiero televisivo. Allí la imagen funciona como recurso de autenticidad del discurso lingüístico. La imagen es analógica, se presenta como inocente, naturalizada, aparece como un mensaje sin código, donde la fuerte codificación a la que este mensaje está sujeto queda oculta. Sin embargo, el discurso icónico otorga verosimilitud al habla: en aquellas noticias montadas fundamentalmente sobre la imagen, el discurso hablado funciona como complemento que dispone, en la secuencia de mensajes, sentidos que no se encontraban en la imagen y además ancla los sentidos, impidiendo que se dispare la polisemia de toda la imagen¹⁴. El conjunto de noticias debe mostrarse como el reflejo de una realidad a describir, explicar e interpretar, para ser eficiente a la formación de consenso. El noticiero tiene gran influencia y alcance en la audiencia como medio informativo y se incorpora a la vida cotidiana de las personas bajo la forma nada inocente de la obviedad.

Este uso, el informativo, canalizado a través de la prensa gráfica, ha sido el modo de circulación de fotografías predominante a lo largo del siglo XX. En este sentido, la *verdad social* de la fotografía (Bourdieu, 1965)¹⁵ opera como lógica que subyace a la argumentación del discurso lingüístico. La creencia en la objetividad y veracidad de la fotografía es de carácter social general (su distribución es significativamente regular en los distintos sectores sociales), lo que inevitablemente se plantea como punto de partida para cualquier uso social de la imagen fotográfica. La construcción de representaciones a partir de las

fotografías no puede eludir eso que descansa en el “inconsciente colectivo”, por lo que la lucha por el sentido se establece necesariamente como afirmación basada en esa verdad social, contraponiendo distintas dosis de verosimilitud u objetividad.

Es necesario desplazar, entonces, el análisis hacia las distintas formas en que se da la construcción de sentido. En el caso de la fotografía periodística, se realiza por medio de una doble afirmación: primero, “el haber estado ahí” del productor de la imagen y, luego, la que realiza el medio sobre la base del supuesto informativo. La fotografía se presenta como “reflejo del mundo” cuando es incorporada a los mecanismos políticos, productivos y de recepción de los medios de comunicación (Ledo, 1998)¹⁶. En el primer caso, el trabajo de decodificación de la fotografía apunta a desentrañar las categorías a partir de las cuales se construyó la imagen el propio fotógrafo. En el segundo, la decodificación remite al desciframiento de la construcción de la representación que realiza el medio, a través de la figura del editor. El margen de intervención está delimitado por el recurso que, recostado en el eje de la verosimilitud, “administre” objetividad. Es allí donde se rompe la continuidad realidad-fotografía que supone el trabajo del fotógrafo documentalista (trabajo de naturaleza política), cuando éste encuentra su difusión en los medios. Del mismo modo que en el cine, la iconicidad otorga verosimilitud al texto, y la simbolicidad, diferenciación al medio.

En el campo de la fotografía de pretensiones artísticas, los discursos de legitimación de la práctica y de los productos surgen generalmente como forma

reactiva a la *verdad social*, con conciencia o no de ello, es decir, con distintos grados de intervención dentro del mecanismo ideológico. En este caso, al igual que en la fotografía documental y periodística, el primer trabajo del cientista social consiste en confrontar la obra con las categorías desde las cuales el autor edifica el símbolo, para dar paso después al análisis socio-cultural sobre la esfera de la circulación, con el que termina de completarse la interpretación de acerca de la producción.

La historia de la fotografía puede en gran medida interpretarse como la constante lucha por apropiarse del uso y otorgar sentido a la *verdad social*. A sabiendas de que entre la realidad, su representación y su recepción existe un sustrato común (verosimilitud y objetividad) propio de la imagen fotográfica, la fotografía documental y periodística reposarán sobre este sustrato, mientras que la fotografía de pretensiones artísticas basará su legitimación en su negación, remitiendo la argumentación a conceptos ligados a las obras de arte tradicionales. Fueron las vanguardias históricas las que sostuvieron el carácter ideológico de la oposición arte-documento.

La ambigüedad inherente a las imágenes fotográficas requiere, entonces, de una labor que las interpele y convierta en documentos, es decir, que las increpe en tanto superficies en las que lo social emerge y también es construido. Dónde, cuándo, quién, por qué, para quién, con quién, con qué, contra quién son algunas de las preguntas que deben guiar la deconstrucción de la imagen fotográfica y de sus soportes teóricos y epistémicos. En este camino, el trabajo desde las ciencias sociales sugiere una triangulación que

vincule la teoría social con las condiciones de posibilidad, tanto de las imágenes cuanto de los discursos que a ella refieren.

La dialéctica polifacética del discurso del cientista social también puede considerarse como una cadena de interpretaciones, un proceso ideológico de intermediación cultural, en el cual se producen y circulan significados. La producción audiovisual, en ese contexto, también es considerada como parte del proceso de diálogo, como un subsistema de comunicación intercultural (Martínez, 1990), es decir como relaciones culturalmente entrelazadas y codificadas con lo visual. En este marco la ideología, como producción de significados, experiencia y parte constitutiva de la práctica del discurso, enfatiza la función del agente y la construcción activa de significados. Ideología, como campo entre diferentes clases sociales y grupos y fijada a la vida social, con efectos reales, considerada por Williams (1977) como la articulación entre "diferencia" y "unidad".

El proceso de intermediación de significados culmina con el espectador, ya no entendido como receptor pasivo/consumidor de conocimiento. Si consideramos que lo visual ofrece caminos a los otros sentidos y, más en general, a la experiencia social, entonces lo que se requerirá del espectador frecuentemente combinará respuestas psicológicas o kinestésicas con otras interpretativas. En ese marco de recepción, los mensajes serán "leídos" y la identificación se producirá según condiciones socio-históricas determinadas. Para Hall (1997), la identificación, en ese proceso, se hará desde posiciones decodificadoras hipotéticas o lecturas "preferentes" (hegemónica, negociada y oposicional). Al

considerar la actividad decodificadora a la vez como un proceso de la experiencia e interpretativo que opera en múltiples direcciones, se asume que los espectadores pueden encarnar todo el rango de posiciones decodificadoras en el tiempo y en el espacio. En particular en referencia a los contextos de dominación en los que éstas tienen lugar.

Estas posiciones guardan relación con los procesos de hegemonía, en su visión gramsciana, referida a estructuras de dominación que incluyen la visión del mundo, la práctica social y la experiencia subjetiva. Hegemonía, entonces, como un "sistema vivido de significados y valores", un sentido de realidad para la gente en sociedad, en su sentido más profundo, es una "cultura". Una hegemonía vivida es un proceso histórico con estructuras internas complejas y contradictorias. La dialéctica de la hegemonía incluye prácticas transformacionales por las que la elite dominante no sólo controla grupos e individuos, sino que también los incorpora y asimila a su propio discurso. La industria cultural juega un papel fundamental en recrear y perpetuar este sistema dominante, en particular a través del rol histórico privilegiado de las producciones documentales.

El estudio y el uso de las representaciones visuales colectivas genera nuevas cuestiones acerca de su análisis desde las ciencias sociales. Al inicio del tercer milenio, el campo de la producción de significados, intenta producir y reproducirse a través de una variedad de estructuras y procesos comprometidos en la representación visual de determinadas problemáticas. La construcción de sistemas de significados ó modos de representación sociales

replantea el rol de intervención de los científicos sociales, inserto en las luchas por la apropiación de sentido.

La Universidad sigue siendo en nuestro país el centro y motor de la investigación social. La reflexión sobre nuestra práctica profesional deviene entonces prioritaria, si nos proponemos iniciar un camino de profundización y cambio no sólo al interior de la academia (fortaleciendo los vínculos interdisciplinarios), sino de la sociedad de la que somos parte. En carreras como la nuestra el desafío entonces parece residir en los modos de articular en la investigación, los marcos teóricos y conceptuales con la práctica social. La falta de esta última y la preponderancia de los primeros, junto a otros factores (falta de recursos, tiempos reales de producción, etc.) vienen a completar un cuadro en el que muchas veces el compromiso con los sujetos sociales se delinea tímidamente.

¹ Docentes e investigadores de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA

NOTAS

² J.P. Colleyn analizando el punto de vista documental expresa que no se trata de una simple mimesis, sino un medio de traducir la percepción a partir de un punto de vista. En *Le regard documentaire*, Centre G. Pompidou, París, 1993.

³ En Giancarlo Bettetini, VVAA, 1992

⁴ Alain Renaud, en *Videoculturas de Fin de Siglo* propone este abordaje de la problemática visual, en lugar de imagen, que se encontraría gravado históricamente por todo el peso de la tradición metafísica.

⁵ Enrique Marí, "El Poder y el Imaginario Social", en *La Ciudad Futura*, N° 11, Bs.As, 1988.

⁶ Aumont J y Marie M. 1993. *Análisis del film*. Paidós, Barcelona

⁷ Ambrose Bierce, 1925. *The monk and the hangman's daughter: fantastic fables*. Boni, París.

⁸ En el montaje, la yuxtaposición de dos tomas separadas no da como resultado la sumatoria de ambas, sino un nuevo concepto. El todo es más que la suma de las partes. Esto es aplicable a cualquier yuxtaposición de varios hechos, y se asocia a una generalización deductiva definida, esta es una relación particular establecida por leyes de la física, y fundamentalmente por la cultura. En Eisenstein, Sergei (1990).

⁹ Eisenstein, Serguei. 1966. *Teoría y técnicas cinematográficas*. Rialp. Madrid. Define la propiedad del montaje como la combinación de dos trozos de película de cualquier clase, que colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición.

¹⁰ Vertov, Dziga. 1974. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Labor, Barcelona.

¹¹ Bürger, Peter. 1997. *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.

¹³ Solanas Fernando y Gettino, Octavio. 1973. *Cine, Cultura y Descolonización*. Siglo XXI, Bs Aires.

¹⁴ Barthes plantea que "toda imagen es polisémica; implica una 'cadena flotante' de significados entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros. Esa selección es controlada socialmente a fin de evitar signos inciertos. Ver *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós (1993).

¹⁵ Pierre Bourdieu (comp.), *La fotografía, un arte intermedio*. Editorial Nueva Imagen, México, 1979.

¹⁶ Margarita Ledo, *Documentalis no fotográfico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.