

PENSANDO LO AUDIOVISUAL. MÉTODO, TÉCNICA, TEORÍA. IRICE/CONICET e Instituto para la Inclusión Social y el Desarrollo Humano, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina, 2009.

# **PENSANDO LO AUDIOVISUAL. MÉTODO, TÉCNICA, TEORÍA.**

Heras Monner Sans, Ana Inés.

Cita:

Heras Monner Sans, Ana Inés (Abril, 2009). *PENSANDO LO AUDIOVISUAL. MÉTODO, TÉCNICA, TEORÍA. PENSANDO LO AUDIOVISUAL. MÉTODO, TÉCNICA, TEORÍA. IRICE/CONICET e Instituto para la Inclusión Social y el Desarrollo Humano, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/ana.ines.heras/26>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pomx/puo>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*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>.*

## PENSANDO LO AUDIOVISUAL EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES. MÉTODO. TÉCNICA TEORÍA

**Ana Inés Heras. Ph.D.**

IRICE/CONICET

e Instituto para la Inclusión Social y el Desarrollo Humano— INCLUIR

[heras@irice-conicet.gov.ar](mailto:heras@irice-conicet.gov.ar)

[aninesheras@fibertel.com.ar](mailto:aninesheras@fibertel.com.ar)

[herasmonnersans@yahoo.com.ar](mailto:herasmonnersans@yahoo.com.ar)

### **Panel**

#### **Creación y estabilidad de significados: una tensión productiva**

La capacidad *poiética* (creativa) de todo lenguaje nos permite en primera instancia vincular el lenguaje al arte: expresión, polisemia, invención, apertura de significación. Sin embargo, cualquier lenguaje es también convención; en este sentido, podemos vincularlo a otros quehaceres humanos con lógicas diferentes a la artística: la ciencia, la clasificación de información, la búsqueda de nomencladores con funciones bi-unívocas (un término, un significado solamente, y cuanto más preciso, mejor). El lenguaje permite entonces ambas situaciones: la de extrema apertura, y la de clausura, que tiende a organizarse en una lógica jerárquica y taxonómica, y sustentada en los principios de no contradicción y de tercero excluido. En este tipo de sistema las correspondencias término a término, por ejemplo, son casi indispensables, como lo son las precisiones en las definiciones<sup>i</sup>.

Estas dos cuestiones de singo opuesto—apertura/creación y clausura/estabilización— y que se encuentran en general expresadas como tensión, son características de todo lenguaje, y extensibles a cualquier campo de la práctica humana<sup>ii</sup>. Me interesa explorar los aportes de esta tensión para pensar algunas cuestiones de método, técnica y teoría desde el punto de vista de quienes trabajamos realizando investigación en Ciencias Sociales y Humanidades y nos hemos vinculado a lo audiovisual en investigación no por nuestra formación inicial sino porque fuimos aprendiendo su valor como técnica de registro, y comprendiendo y reflexionando sobre sus aporte en aspectos metodológicos y teóricos vinculados a la producción de conocimiento<sup>iii</sup>. De todas maneras, también estimo que esta comunicación puede tomar relevancia para quienes conocen bien las posibilidades del lenguaje audiovisual y se encuentran trabajando con equipos o investigadores individuales de las disciplinas sociales y humanas.

Al tomar éste como marco de reflexión se nos presentan una serie de interrogantes: ¿en qué medida debemos conocer las especificidades técnicas del lenguaje audiovisual para poder incorporarlo a nuestro trabajo de investigación, tanto en las etapas de generación de información como en las de análisis de datos y comunicación de resultados? ¿Debe el lenguaje audiovisual pensarse solamente como tal, sostenido por las convenciones y acuerdos de su campo específico? ¿Puede pensarse como vinculado a otros lenguajes? ¿Cuáles y para qué?

¿Qué implica que el investigador o investigadora haga su propia cámara, producción y post producción, como puede ser el caso de muchos quienes sí se han formado como cineastas/documentalistas y trabajan desde la antropología o la sociología, versus quienes, como yo, trabajamos primero desde una visión disciplinar, con interrogantes de investigación anclados en disciplinas y problemas de estudio no pensados originalmente desde lo audiovisual, y llegamos a usar el lenguaje audiovisual como una forma de registro más, en primera instancia? ¿Qué otras preguntas, cuestiones, aspectos se abren para quienes comenzamos usando el lenguaje audiovisual como herramienta de registro para luego preguntarnos por sus potencialidades metodológicas y sus aportes conceptuales? Deseo plantear estas cuestiones, que han sido tensiones interesantes para el desarrollo de mi trabajo, y a las que les he ido buscando soluciones diferentes. Sostendré la tesis de que esta tensión es relevante para nosotros ya que actúa como un dispositivo que permite mantener abierta la interrogación sobre métodos, técnicas y teorías con las que trabajamos. Como tesis afín sostendré también que se vuelve relevante profundizar en el uso de lenguajes mixtos, es decir, lenguajes que combinen lo escrito, lo oral, lo visual, y lo audiovisual, al menos para los tipos de interrogantes con los que vengo trabajando en mis investigaciones y con los enfoques con los que he ido buscando construir documentación y analizarla. Propongo que nos hace falta animarnos a la apertura de la creación que permite el uso de lenguajes mixtos, al mismo tiempo que nos hace falta aprender de la estructura y sistematización de cada campo en particular (en mi caso, me refiero más al campo fílmico, y del lenguaje audiovisual) para poder profundizar en los aportes que en uno y otro sentido es posible ir identificando y aprovechando.

### **Lenguajes y Lenguaje Audiovisual: código, soporte y ámbitos de producción/uso**

Los lenguajes están en el centro de la producción y comunicación de sentido; éste indefectiblemente organiza las relaciones humanas como lo ha señalado con claridad Castoriadis (2004). Parafraseando a Bahktin (1996: 60), todas las áreas de la actividad humana implican el uso de lenguaje, aún cuando la naturaleza y forma de sus usos sean tan diversas como diversas son las esferas de actividad humana. Una forma de analizar esta diversidad de lenguajes puede ser la de pensar sobre dos aspectos:

- 1) la situación social específica donde se produce y usa el lenguaje en cuestión, y
- 2) la variedad de soportes materiales a partir de las que se crean dichos lenguajes (por ejemplo, esfera fonémica, fonética, visual, cinética, auditiva; Heras, 1995).

De todas maneras, incluso el soporte material en que se produce un lenguaje está implicado con los sujetos que lo producen y sus relaciones, y con los contextos más amplios socio políticos en que se inscriben dichas relaciones. Así, un mismo soporte y gramática (por ejemplo, el lenguaje audiovisual) puede permitir una variedad enorme de producciones<sup>iv</sup>.

Voy a entender aquí como **lenguaje audiovisual**<sup>v</sup> a un código cuyos enunciados se producen a partir de la combinación de imagen y sonido, y cuyas reglas de enunciación tienen una gramática específica asentada en la combinación de posibilidades que brinda esa yuxtaposición de imagen-sonido. Si hablamos de video y de cine, nos referimos primariamente a imagen **en movimiento** y sonido. Desde este punto de vista, es decir, como código y en referencia a las posibilidades que brinda como soporte, el lenguaje audiovisual puede también pensarse como una gramática, o sea, un conjunto de criterios con una lógica interna a la que se puede acudir para mejor usar ese lenguaje. Por ejemplo, para poder hablar y entendernos, usamos unas ciertas reglas básicas: tenemos palabras que nos indican acciones (los verbos), palabras que denominan personas o cosas (los sustantivos), palabras que otorgan cualidades (adjetivos), etcétera. Y las combinaciones de estos tipos de palabras producen ciertos tipos de enunciados; las gramáticas son conjuntos normativos que prescriben estas combinaciones. Y sin embargo, aunque la gramática prescriba, todos, porque usamos y creamos cotidianamente situaciones y prácticas específicas, vamos aprendiendo que nuestro idioma, cualquiera sea el que usemos, tiene matices que provienen de sus ámbitos de producción y uso específico: para pedir algo armamos las frases de cierta manera, pero para expresar una idea poética de ciertas otras<sup>vi</sup>; para relacionarnos en nuestra familia cercana usamos un tipo de vocabulario, entonación y ritmo que seguramente difieren del que hemos usado cuando fuimos a la escuela, o del que usaríamos en una situación en la que no conocamos a nuestros interlocutores. Aunque en todos estos casos usemos verbos, adjetivos y sustantivos y podamos conocer que en general en castellano armamos frases donde el orden es sustantivo + adjetivo + verbo, las variaciones que otorga el contexto de producción y uso de nuestro idioma es inmensa; la preponderancia de una u otra variante por sobre otra, según contexto, o según frontera nacional, por ejemplo, se vincula a las relaciones sociales, políticas, económicas que históricamente se producen en cada contexto específico<sup>vii</sup>.

De la misma manera, el lenguaje audiovisual parte de algunos códigos comunes que se combinan siguiendo algunos criterios para poder crear diversos tipos de productos audiovisuales. Por ejemplo: **[VIDEO-CLIP SAN PEDRO: estéticas.]** En este caso, la posibilidad técnica que se priorizó es el uso de combinaciones de planos, que a su vez, engarzadas como están en sucesión, permiten transmitir que existe una variedad amplia, de la cual éstos son algunos ejemplos. Así, la narración, en este caso, se asienta primordialmente sobre un particular uso del espacio (planos) y sobre un tipo de uso del tiempo (secuenciación); esta particular narración es posible por el soporte—sustentado en el lenguaje audiovisual— y por una particular intención que se vincula a las relaciones de producción y uso de este clip: una investigación en escuelas medias de la Provincia de Jujuy sobre la comunicación dentro de las escuelas, y entre las escuelas y familias, sostenida por la hipótesis de que muchos de los problemas académicos se vinculan a situaciones de violencia en pautas de comunicación

específicas, identificables y posibles de ser analizadas para modificarlas a favor de un vínculo democrático.

### **Aspectos distintivos del lenguaje audiovisual**

A partir del ejemplo mostrado puedo introducir la idea de que los enunciados en el lenguaje audiovisual son producidos en una coordenada espacio-tiempo y con materialidades que permiten un tipo de situación —imagen en movimiento + sonido—no equiparable a la de otro tipo de soporte, lenguaje o producto. En ese sentido, apunto el primer aspecto que deseo señalar como aporte para quienes, aunque no provengamos de una formación en lenguaje audiovisual, deseemos entender su lógica, posibilidad y sentido, en tanto código y sistema de enunciación: su **distinción** y **densidad senso-perceptiva**: el que no sea equiparable a ningún otro registro que usamos cuando hacemos investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, aspecto atribuible a su riqueza perceptiva visual y sonora (como lo señala Zunzunegui, apoyándose en Metz, 1972) y su capacidad de provocar sinestesia (es decir de producir sensaciones que se generan cuando se ha aplicado el estímulo a otra sensación, ej sensación táctil cuando el estímulo es visual, como lo señala Kuri, 2004).

Partiendo también de este primer ejemplo, podemos reflexionar sobre un segundo aporte que me resulta interesante destacar: el lenguaje audiovisual ha producido tipos de géneros<sup>viii</sup> diferentes. Destaco ahora seis, que son las que he usado más en mi trabajo. No voy a comentar las creaciones posibles de darse combinaciones entre ellos; en el transcurso del Congreso seguramente ampliaremos esta clasificación breve:

1. Documentos primarios (donde podemos o no conocer la fuente o el autor: podemos haberlos generado nosotros mismos o no, y en cada caso su tratamiento a los efectos de nuestra investigación será distinto).
2. Documentales largos con argumento explícito sobre hechos ocurridos, recientes o históricos.
3. Cortos documentales, con argumento explícito.
4. Ficciones.
5. Creaciones visuales cuyo acento está en la producción de sentido a través de la yuxtaposición y la transposición, y cuyo argumento primario es apelar a la posibilidad de construcción de una variedad de argumentos a partir de la visualización (es decir, subyace una intención argumental pero es más abierta que en los documentales y las ficciones).
6. Documentos institucionales, cuyo acento se pone en narrar un resultado de un proceso llevado adelante por ciertos participantes, las más de las veces referidos a procesos donde intervienen instituciones y actores sociales definidos.

Lo que me interesa destacar es que conocer esta variedad, pensar sobre cómo se produce cada una de ellas desde las disciplinas asociadas al lenguaje audiovisual, y tener en cuenta qué aportes nos presentan al campo de investigación específico que deseamos abordar es, en sí misma, una posición teórica y metodológica, en la medida en que no desdeñemos qué nos permite pensar sobre nuestro trabajo cada tipo de estos documentos audiovisuales. Por ejemplo, en mi experiencia en investigación sobre construcción de identidad bilingüe bicultural en niños y niñas en California trabajé con las seis variantes, cada una apoyando un aspecto diferente del trabajo de investigación, docencia y transferencia: generé documentos primarios registrando situaciones de aula, escuela, comunidad y familia para analizar quién habla qué lengua con quién, cuándo, con qué propósito y resultado; usé documentales (cortos y largos, por ejemplo *The Lemon Grove Incident; Two Way Bilingual Programs in California*) y ficciones que en realidad son ficciones basadas en historias reales (por ejemplo *Y no se lo tragó la tierra...*; *Malcom X*) para presentar aspectos salientes de mis resultados pero a través de situaciones narradas por otros y que ocurrieron en momentos diferentes de la historia, ya que este desplazamiento permite una cierta toma de distancia cuando un tema de investigación es de por sí polémico y puede clausurar la discusión siquiera antes de que ésta comience; produje creaciones visuales con imágenes de mi archivo propio y de otros archivos, a los fines de producir una ampliación en la mirada, tal vez imposible si no hubiera sido sostenida por esos soportes; produje un documento institucional para comunicar resultados a audiencias diversas y amplias<sup>ix</sup>. En esta experiencia, trabajé con un equipo trans disciplinar donde convergimos un comunicador visual, docentes de escuela primaria y secundaria, alumnos de la universidad, familias y miembros de la comunidad y yo, en mi rol de investigadora docente universitaria (algunos resultados de este trabajo se pueden consultar en Heras y Craviotto, 2001; Heras, 1999; Craviotto, Heras, Espíndola, 1999).

Aquí entonces nos encontramos con que la definición básica del lenguaje audiovisual que dimos al principio necesita completarse, y a los fines de los usos que deseamos darle cuando estamos trabajando en investigación, para incorporar en ella el contexto en que se genera y circula la producción audiovisual:

*un código cuyos enunciados se producen a partir de la combinación imagen y sonido, y cuyas reglas de enunciación tienen una gramática específica que se asienta tanto en la combinación espacio-tiempo (posible por la dinámica que otorga el soporte de imagen en movimiento y sonido), como en la intención, vinculada al contexto en que se genera y al universo donde circulará dicha la producción audiovisual.*

Destaco entonces éste como tercer elemento importante para la reflexión: la producción audiovisual, en principio, por su misma factura, nos provoca pensar cuál será el contexto de

uso de la misma, lo cual nos predispone a realizarnos preguntas vinculadas a cómo producir el documento mismo, cuál será el universo de circulación del documento primario o de sus versiones sucesivas por edición, qué tratamiento tendrá, potencialmente, qué puede permitirnos a nosotros, qué riesgos implica (o qué permite, por el contrario) el no anonimato de la imagen. En la experiencia desarrollada, dos conceptos han sido siempre fundamentales en esta dialéctica de lenguajes diversos asociados a la investigación: el de transposición y el de yuxtaposición, definidos como las transformaciones que permite un dato, generado en un tipo de soporte, a otros soportes (de audiovisual a escrito y a oral; de oral a escrito e icónico; de fotográfico a oral, etc.), y como la posibilidad de realizar una suerte de montaje entre soportes diferentes a los fines de una investigación, proponiendo producir datos, o identificar datos ya producidos, en soportes distintos que, por motivos específicos, tengan una función distintiva en cada etapa de la investigación (ver Heras, Bergesio, Burin, 2004 para un detalle de estos conceptos y sus usos analíticos).

### **Propósitos del lenguaje audiovisual**

Se desprende de lo anterior que el propósito del lenguaje audiovisual puede ser variado: comunicar ideas, conmover, contar historias, proyectar situaciones para conocerlas, difundir teorías y experiencias, entre muchas variantes. En todos los casos, sin embargo, lo que está detrás es comunicar algo a alguien con imágenes en movimiento y sonido. Desde este punto de vista, todos los productos audiovisuales que hayan sido pensados para comunicar algo con un propósito definido, tienen por detrás un guión. En este sentido, el guión en el lenguaje audiovisual, es comparable al argumento o modo de enunciación utilizado corrientemente en la escritura científica. Desde la perspectiva de la intención que se hace visible en la construcción del guión, y su vinculación con los propósitos de enunciación, es que cuando se usa el lenguaje audiovisual, y se trabaja con guión técnico y narrativo, se hace muy explícito cuáles son los elementos que hacen posible construir la historia (o las *tesis* y sus desarrollos, diríamos en Ciencias) de esa —y no de otra—manera: la argumentación, y la forma de sostenerla, aparece visible a quien trabaja para producirla. Para poder realizar un guión narrativo y técnico, es bueno tener en cuenta qué posibilidades nos brinda el lenguaje audiovisual porque como investigadores podemos registrar situaciones sociales que servirán como material a analizar para poder responder a las preguntas que nos hacemos. Algunas de estas posibilidades de registro son:

- Registro de situaciones que ocurren en ese momento (vinculado a la idea de *observación participante* en etnografía).

- Registro del contexto social, político o de ambientes naturales y sociales que den luego datos sobre los que se pueda realizar algún tipo de inferencia (por ejemplo, paisajes o entornos; situaciones sociales masivas; geografías urbanas, etc.).
- Entrevistas (individuales o en grupo).
- Reconstrucción de situaciones que hemos observado y que se recrean a los efectos de poder documentarse para poder revisarlas o comunicarlas (en este sentido, se apela a un procedimiento familiar para el mundo jurídico, como es la reconstrucción de escenas trabajando a partir de hipótesis y/o de comprobaciones de hechos ocurridos, y que en el lenguaje cinematográfico se denomina ficción documental: la película estrenada hace poco en Argentina sobre Harvey Milk, llamada "Milk", del Director Gus Van Sant, realiza un excelente uso de este tipo de reconstrucción).

Además, al trabajar con imágenes podemos apelar en forma complementaria a:

a) Archivos en otros tipos de soportes, por ejemplo:

- Documentos escritos que se usen como fuentes de información complementaria y/o para reconstruir escenas y presentarlas de forma verosímil (uno de los usos de la ficción en Ciencias Sociales y Humanidades; un ejemplo reciente en la filmografía comercial es la película MILK, dirigida por : libros, revistas, cartas, documentos en general.
- Archivos fotográficos.

b) Archivos de dominios de práctica o ámbitos complementarios.

- Archivos de la comunidad (ejemplo, de organizaciones sociales) o personales.
- Archivos de prensa.
- Archivos jurídicos; notariales; de registro civil, otros.

Vinculada a la cuestión de las exigencias materiales concretas que presenta la construcción del guión narrativo y técnico es el hecho de que la construcción de la argumentación es sostenida, la más de las veces, por un **equipo** de trabajo (o al menos así sucede para quienes no hacemos siempre nuestra propia cámara ni edición). En estos equipos los conocimientos son diferentes y complementarios: es bastante frecuente que el camarógrafo no sea el mismo que el guionista narrativo, y que quien se ocupa del sonido sea otra persona que quien se ocupa de pensar en la fotografía, si se desea trabajar en un documental largo, por ejemplo, que vincule o comunique aspectos de nuestras investigaciones al entorno ampliado. Incluso es posible que sean al menos dos roles diferentes el de quien hace cámara y luego procesará algunos aspectos del material (por ejemplo, el montaje o edición del material) del rol de quien ha formulado los interrogantes de investigación y ha pensado sobre los dispositivos para generar

información relevante a su proyecto. También es posible que de todas maneras la misma persona haga la cámara, el montaje, el diseño de investigación y los dispositivos metodológicos: se conserva de todas maneras la cuestión de la transdisciplina, aunque se trata de conocimientos disciplinares diferentes en una misma persona. Sostengo que este diálogo entre conocimientos diferentes, que surge porque la materialidad de los soportes es distinta, y distinta también la lógica detrás de las formaciones disciplinares y del trabajo concreto para adquirir experiencia profesional, son un plus que nos otorga el trabajo científico cuando se pone en juego el lenguaje audiovisual, entre otros.

### **Polisemia y efecto de realidad: atributos de creación y apertura del lenguaje audiovisual**

Así podemos pensar entonces sobre dos cuestiones relacionadas que surgen como corolario de lo que acabo de comentar, relevantes en cuanto a los aportes del lenguaje audiovisual a la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades<sup>x</sup> y que suelen producir tensiones para quienes no han usado el lenguaje audiovisual en sus investigaciones:

*el lenguaje audiovisual es polisémico<sup>xi</sup>, no hay correspondencias bi unívocas, y además lo que vemos ante nosotros nos remite a tres dimensiones ya que el soporte material específico de este lenguaje hace posible producir **realidad** por su posibilidad de yuxtaponer distintas formas de generar enunciados a través de imagen y sonido, creando también verosimilitud espacio-temporal.*

¿Qué consecuencias tiene esta aseveración para quienes usamos el lenguaje audiovisual para registro en investigaciones de Ciencias Sociales y Humanidades? Es decir, ¿cuáles son los aportes específicos de estas cualidades típicas del lenguaje audiovisual, que lo acercan al arte, y que en definitiva desnudan la cualidad construida de cualquier investigación<sup>xii</sup>?

Creo que la respuesta más acabada a esta pregunta estará provista por varios de los materiales que se muestran en las Mesas y en Plenario de Documentales.

Algunas que puedo anticipar son:

- Es posible generar un compromiso de mirada y de emoción que permite formas más abiertas de procesar un conjunto de resultados. No es lo mismo escribir sobre un proceso, relatarlo por escrito y comunicárselo a terceros, que proyectarlo en una pantalla, precisamente por el efecto realidad del lenguaje audiovisual y por la enorme cantidad de asociaciones posibles de ser realizadas precisamente por lo que destacamos antes: su densidad sensorio perceptiva y su capacidad de provocar sinestesia.

- Es posible producir situaciones de asociación amplias, variadas, con repertorios muy vastos entre el material que se proyecta y la audiencia, ya que la densidad de representación que conlleva la imagen y el sonido es altísima.
- Es posible revisar el material innumerable cantidad de veces, detenerlo, explorarlo, volver a verlo de forma diferente aunque ya lo hayamos visto, y usar un mismo registro, documento, documental o trabajo fílmico para propósitos múltiples. Es posible que al ver un documento primario por segunda, tercera y cuarta vez, veamos incluso aspectos que no habíamos podido ni siquiera notar en nuestra primera visualización. Si bien esto es cierto para el material narrado por escrito también, es preciso convenir en que la densidad del registro audiovisual puede ser más fuerte que la del registro escrito, ya que la cámara, como ojo registrador, puede ser más contundente que el mejor o la mejor escritora de notas de campo. También es mi experiencia que *cámara-ojo* (un camarógrafo competente) y *ojo-escriba* (un investigador o investigadora competentes al tomar notas de campo) son roles necesariamente complementarios.
- Es posible compartir el material con otros, sean éstos de un equipo de trabajo, de una situación similar a la que se está documentando, o de otro ámbito diferente, para el cual sea relevante mostrar el material.
- Es, por último, posible aprender a ver de otras maneras si se aprende a usar el lenguaje audiovisual, sea a conocer sus claves de construcción gramatical, como a producir desde esas claves usando la cámara y la isla de edición. En mi experiencia de investigación, y por el tipo de registro que realizo, tanto con y sin cámara, apoyándome en otros recursos como la escritura, el dibujo, la fotografía y el audio, me he ido formando en ver de otras maneras. Estoy convencida que parte de esa formación proviene no solamente de buscar entender los elementos de composición visual, sino de haber tenido la experiencia de haber visto y vuelto a ver material videograbado, lo cual me predispone para —mientras veo algo cuando ocurre, participo en ella o la observo, esté o no registrándola en video, por ejemplo— ir anticipando su registro y su visionado, una suerte de "cómo se va a ver esto que estoy viendo ahora". Sería el anverso del efecto *dejá vu*, de alguna manera.

En el transcurso de este Congreso iremos ampliando, seguramente, esta lista. A esta lista hay que también agregarle todas sus posibles contradicciones: el material audiovisual muestra lo que es: el anonimato no existe; permite una gran intervención dentro de la narración, sobre todo en este momento en que el montaje es prácticamente accesible a cualquiera desde el punto de vista técnico; la narración puede esconder, tras algunos efectos de imagen y sonido, precisamente, algunas de las formas en que se construye el argumento, y de esta manera, producir un efecto de adormecimiento de la posibilidad de razonar, ya que el argumento parece llevarnos de narices a una cierta conclusión —aunque pueda ésta no ser la única—. De todas

maneras, en mi experiencia, otros lenguajes son capaces de realizar efectos parecidos pero suele cuestionárselos muchísimo menos (por ejemplo, las estadísticas; los escritos académicos aunque sus retóricas no estén basadas en evidencia comprobable por el lector, etc.). Prueba del cuestionamiento y falta de legitimidad del lenguaje audiovisual en investigación es que en el sistema de Ciencia y Técnica nacional no se puede cargar como producción de investigación un archivo que no sea .doc, .rtf o .pdf (es decir, no se puede montar en la interfase virtual que nos permite registrar nuestras producciones ningún archivo .avi, .mpeg ni .swf por dar ejemplos). Esto hace que, por ejemplo, si debemos evaluar a nuestros pares, y ellos producen en estos formatos, no tenemos al momento de la evaluación accesibles la totalidad de sus producciones.

### **Gramática aplicada del lenguaje audiovisual**

Ya dijimos que la gramática del lenguaje audiovisual se asienta sobre posibilidades técnicas específicas. En esta última sección antes de pasar a las reflexiones finales me pregunto en voz alta por los aportes de esa gramática a quienes deseamos generar documentos audiovisuales, en cualquiera de los géneros antes mencionados, para su uso en investigaciones científicas: ¿Para qué sirve conocer las posibilidades técnicas de los tipos de planos? ¿Qué información brindan, tanto en el momento de registro como en el momento de visualización posterior y/o montaje o edición? ¿Qué valor, a nivel del código audiovisual, tienen los distintos elementos técnicos expresivamente, convencionalmente hablando desde la gramática de lo audiovisual? Tomaré solamente dos elementos: el **movimiento**<sup>xiii</sup> y los **planos**, con total conciencia de lo limitado de este planteo. Tomamos nosotros aquí los términos referidos a la imagen en movimiento externo, es decir, pensándolos desde la cámara.

Movimientos de cámara. A través de los movimientos de cámara se puede construir una narración, incluso en el momento de registro. Es importante reconocer las diferencias tanto a la hora de registrar como a la hora de revisar el registro y, por supuesto, a la hora de editar.

- Plano detenido: sin movimiento, filmación estática. En investigación puede servir para registrar una situación que se desarrolla a lo largo del tiempo, en forma continua, pensando que siempre deseamos tener en cuadro a un participante, o situación, sin importar qué sucede fuera del cuadro. En mi experiencia ha sido relevante en aulas de escuelas para registrar interacciones de algún alumno o alumna en particular en virtud de su situación lingüística, cuando estudiaba las posibilidades de uso de una y dos lenguas en el aula.

**[CLIP 02-CHICOS AULA]**

- **Paneo panorámica:** la cámara gira sobre un punto fijo hacia ambos lados o de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba para filmar una escena sin movimiento, moviendo la cámara de izquierda a derecha o de derecha a izquierda fijada a un punto (no muevo el punto de apoyo de la cámara: giro la cámara montada en un trípode). Tomando ejemplos anteriores, permite documentar situaciones de interacción en grupos, tomando atención a quién habla/se vincula con quién. **[CLIP 07-COMUNA 13]**
- **Cámara en mano:** se mueve libremente pudiendo combinar los tres movimientos anteriores. Tiene menos estabilidad de imagen pero conserva la dinámica de lo que está ocurriendo a un ritmo que se supone es al que está sucediendo lo que se está documentando. Se suele usar en entrevistas espontáneas, en situaciones donde se está documentando lo que ocurre al calor de los hechos. **[CLIP SAN PEDRO. SIT ETNOG. ENTRADA ESCUELA]**
- **Uso del recurso óptico para alejar o acercar un personaje u un objeto, al espectador, llamado zoom (zoom in y zoom out).** Técnica que permite registrar en forma alternada datos que están por momentos fuera o dentro del cuadro; permite también producir textos visuales donde el valor de la gestualidad pueda ser relevante, por ejemplo, y el uso del zoom permita documentarla, teniendo atención a las interacciones a nivel de detalle y a nivel de planos más abiertos. Permite también documentar la relación de escala entre cuerpos, objetos, situaciones. **[CLIP 03-ANA Y CHICOS UCSB: PARA ZOOM y CÁMARA EN MANO]**
- **Travelling:** cuando se sigue la situación moviendo la cámara y se traslada de un punto a otro acompañando la acción. En general se usa para acompañar a un objeto o persona que está en movimiento. Permite documentar situaciones de vida cotidiana, por ejemplo, y comunicar lo que sucede desde la perspectiva de quien está en escena (por ejemplo, para documentar situaciones de trabajo, para documentar situaciones de escuela, etc.).

Este intento por transmitir algunas de las posibilidades de producción del lenguaje audiovisual permitidas por los movimientos de la cámara, nos permite tener una noción de la amplitud de registros posibles, de las intenciones que podrían guiarnos al usarlos y de las convenciones que se han ido generando a partir de su uso.

Tipos de planos (por distancia entre la cámara y el objeto). En primer lugar, y como elemento básico a la hora de registrar imágenes, conocer la forma en que se denomina comúnmente a cada plano facilita la comunicación entre quienes forman un equipo de trabajo. Los planos comúnmente utilizados se denominan: gran plano general, plano general, plano entero, plano americano, plano medio, plano pecho, primer plano y primerísimo primer plano. Sin embargo, hay algunas convenciones que usan otros nombres diferentes, como por ejemplo, plano pecho

(para el plano medio), o plano abierto general (para el gran plano general). Si estamos ya en el momento de documentar información en un proyecto de investigación, y en el equipo se han distribuido los roles, el/la investigadora habrá previsto tomar imágenes pero a su vez debería tener en cuenta qué tipos de planos considera necesario para su objeto de estudio. Si estamos trabajando por ejemplo en aulas, y nuestra pregunta de investigación tiene que ver con las interacciones que tienen lugar entre niños y niñas que hablan diferentes idiomas maternos y se sientan en una misma mesa, necesariamente nuestro plano será diferente a que si deseamos documentar las interacciones generales del o de la docente con todo el grupo clase (en este último caso, por ejemplo, resultará necesario trabajar a dos cámaras). En este sentido, conocer las nomenclaturas de los planos, y las posibilidades que brindan para la recuperación de ciertos datos es clave para quienes queremos usar el video como técnica de registro. Pero, a su vez, en el lenguaje cinematográfico, los planos se vinculan con mensajes de expresión. Se transforma entonces en un requisito que los investigadores conozcamos que los planos nos permiten documentar con un valor expresivo. Por ejemplo, cuando el artista o director busca que el espectador se identifique con un personaje, utiliza planos más cercanos en el cine o en el género documental; si filma un primer plano desde abajo no es igual que si lo filma a nivel de los ojos, tampoco. En el registro de documentos, el primer plano puede responder, como decíamos, a nuestra pregunta de investigación y también permitir luego, si deseamos hacer un material de transferencia, que juegue ese registro con valor expresivo fílmico. Por ejemplo:

### **[CLIP 07-ARTESANÍAS]**

Por último, es útil conocer la noción de plano y **contraplano**. Cuando hablamos del plano estamos hablando de lo que vemos delante nuestro, a través de la cámara, con las especificaciones y diferencias que acabamos de nombrar según las distancias con respecto a la cámara. Pero es posible pensar también que existe un plano que se genera tomando el punto de vista opuesto o contrario: es el contra plano. Tener en cuenta esta situación con respecto a los planos puede darnos una herramienta narrativa y de investigación importante, ya que a veces podemos construir un relato desde los dos puntos de vista, plano y contraplano, para destacar cuestiones que sean relevantes entender desde dos puntos de vista. Si filmamos a dos cámaras, tendremos un registro simultáneo de plano y contraplano: en el ejemplo que dimos antes, por ejemplo, interacciones en el aula de maestros y alumnos, importará tener en cuenta que nos sirve para documentar qué ocurre desde el punto de vista del docente y desde el punto de vista de los alumnos. De todas maneras, y como situación general para todo lo que respecta al lenguaje audiovisual y su uso en investigación, sea como documento primario (registro) o como documental, interesa destacar que siempre "el punto de vista" será el de quien documente y quien tome la decisión al documentar; también este punto de vista estará

influido por cuestiones técnicas y de logística que a veces toman decisiones por nosotros (si se puede usar o no luces, qué tipo de micrófonos sea posible utilizar, etc.).

En lo que respecta a la vinculación entre lenguaje audiovisual y científicos sociales o de las humanidades, me importa destacar dos cuestiones: 1) este vocabulario o léxico sobre los planos es un medio de comunicación importante en el equipo de trabajo y es un código que quienes han sido formados en lenguaje audiovisual conocen como un vocabulario básico, a su vez con connotaciones expresivas; 2) conocer por parte del investigador/a— si no es la misma persona que realiza el registro filmico y no está inicialmente formado en lenguaje audiovisual— ese léxico y las connotaciones que tiene nos permite tomar decisiones a la hora de registrar y potencialmente nos permitirá opciones a la hora de editar nuestro material para usos de transferencia y difusión, y también a los usos de la investigación.

### **Técnica, método, teoría. Algunas reflexiones finales.**

Nos habíamos preguntado al principio sobre las posibilidades del lenguaje audiovisual para quienes no teniendo ésa como formación de base, nos proponemos comprender su lógica y entender sus técnicas. Partimos de sostener que la tensión entre apertura y clausura, es decir, entre posibilidades abiertas y creativas, y posibilidades de cierre o estabilización, es un buen motor de reflexión para comenzar a entender los aportes específicos entre Ciencias Sociales y Humanidades y Lenguaje Audiovisual. Concluiremos aquí diciendo que:

- El lenguaje audiovisual permite una visualización en tiempo "presente" de un material producido en otro momento y lugar que le da una densidad no equiparable a ningún otro formato, soporte y producto.
- Esta misma característica, asociada a su verosimilitud, es para algunos fuente de desconfianza: parece posible que el montaje o edición trastoque los sentidos "originales". Sin embargo, en el uso del lenguaje audiovisual, también es válido lo que las orientaciones científicas proponen para otros géneros, tipos de discursos, fuentes y lenguajes: que sean contrastadas; que puedan ser efecto de triangulación por parte de actores sociales involucrados; que uno pueda someterlas a los mismos procedimientos de validez que se proponen para documentos históricos, por ejemplo.
- En el lenguaje audiovisual, con un código y soporte general, podemos producir una variedad de estilos y géneros amplia. En este trabajo destacué seis de ellos; me referí con más especificidad en mis ejemplos a la producción de documentos primarios en soporte audiovisual. Sin embargo, tener en cuenta los otros géneros, y también conocer variedades de estilos al narrar o construir argumentos, es importante para poder someter a interrogación nuestras formas de producir análisis, nuestras formas de

interpretar y nuestras formas de comunicar a otras audiencias dichos análisis e interpretaciones.

- La cuestión del estilo y el género se vincula, a su vez, con la del guión técnico y narrativo. El lenguaje audiovisual, y los códigos canónicos de quienes trabajan con él profesionalmente, implica la construcción de guiones técnico y narrativo. Este procedimiento pone de relieve y hace explícito con qué fuentes audiovisuales se sostiene qué tipo de narración. Este procedimiento tiene un anclaje material concreto y busca una interacción constante entre imagen, relato, argumento, sostén de la intención, etc. Dicha interacción está también en el centro de cualquier actividad analítica en las ciencias sociales: la imagen es homologable a nuestros datos (en el soporte que sea), el argumento es homologable a nuestra tesis, el sostener la intención se vincula a las formas retóricas que se usan para comunicar nuestras interpretaciones, etc. Sostengo que el hecho de que en el lenguaje audiovisual sea fuertemente explícita la vinculación entre materialidad, soporte, capacidad de producir argumento a la hora de generar el documento audiovisual, nos permitiría, en principio, generar actividades similares, homologables al montaje o edición, pero en otros soportes (escrito, oral?).
- Sostuve también que el hecho de que para producir un documento audiovisual u otro de los géneros (ficción, reconstrucción, documental, etc.) es necesario un equipo, o bien una persona que posea una cantidad de conocimientos variados, en diferentes dimensiones. Esta característica nos permite también hacer explícito y practicable en formas concretas una versión de la transdisciplinariedad.
- Entiendo que en las nociones de transposición y yuxtaposición existe un punto de partida que continúa siendo fértil para pensar en la complementariedad de lenguajes, sus gramáticas, sus soportes y sus contextos de producción y circulación, si es que pensamos en introducir lo audiovisual en investigación.

## REFERENCIAS

- Aulagnier, P. (2003). El aprendiz de historiados y el maestro-brujo. Del discurso identificante al discurso delirante. Amorrortu: Buenos Aires, Argentina.
- Bakhtin, Mijail (1986). Speech Genres & Other Late Essays. Austin: University of Texas Press.
- Berger, John (2007). Modos de ver. 2a Edición. Editorial Gustavo Gil: Barcelona, España.
- Castoradis, C. (2004). Sujeto y verdad en el mundo histórico-social. Seminarios 1986-1987. La creación humana I. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Craviotto, Eileen, Heras, Ana Inés y Espíndola, Javier (1999). "Cultures of the Fourth Grade Bilingual Classroom". Primary Voices, Vol. 7, N° 3, pp. 25-36. Urbana, Illinois: NCTE, National Council of Teachers of English.
- Enríquez, Eugéne (1993) "El sujeto humano: de la clausura identitaria a la apertura al mundo", en Roger, D. (coord.), El inconciente y la ciencia. Buenos Aires, Amorrortu. 2004: 166-173
- Gubern, Román. Del bisonte a la realidad virtual (1996). Editorial ANAGRAMA.

- Heras, A. I. (1995). *Living Bilingual, Interacting in Two Languages: An Ethnographic and Sociolinguistic Study of a Fourth Grade Bilingual Classroom*. Tesis doctoral, Universidad de California en Santa Bárbara, California, U.S.A.
- Heras, A.I. (1999). "Taking Action with Family and Community Members: Critical Pedagogy as a Framework for Educational Change". En Advances in Confluent Education, Volumen 2, pp. 73-107. Zulmara Cline y Juan Necochea editores, JAI Press Inc. Stamford, Connecticut: U.S.A.
- Heras, A.I. y Craviotto, E. (2001). "Mediating Different Worlds: Bicultural Students at School". En Living and Teaching in an Unjust World. New Perspectives on Multicultural Education, Wendy Goodman (compiladora), Portsmouth, NH, USA: Heinemann.
- Heras Monner Sans, A.I., Bergesio, Liliana y Burin, David. *Trabajo etnográfico, sociolingüística interaccional y comunicación visual en la generación y análisis de datos en lenguajes diversos*. Presentación realizada en las IV Jornadas de Etnografía, CAS, IDES, Buenos Aires, Argentina, agosto 25 al 27, 2004.
- Klimovsky, Gregorio (1994). El vocabulario de la ciencia. En Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología, pp. 55-63. Buenos Aires, Argentina: A-Z Editora.
- Kuri, Carlos (2004). *Psicoanálisis y cine. El inconciente y lo óptico*. En Carlos Giusti y Norma Barbagelatta, Psicoanálisis y cine: un dispositivo en extensión, pp. 5-12. Universidad Nacional del Litoral: Santa Fe, Argentina.
- Zunzunegui, Santos. PENSAR LA IMAGEN (1998). Cátedra/Universidad del País Vasco.

## APÉNDICE

### **Interrogantes más comunes asociados al conocimiento-desconocimiento técnico por parte de quienes no hemos sido formados en lenguaje audiovisual como disciplina primaria**

Traduzco aquí algunos interrogantes<sup>xiv</sup> comunes porque sostengo que son una vía posible para continuar reflexionando sobre por qué incluiríamos el lenguaje audiovisual en nuestras investigaciones y sobre qué consecuencias en nuestras reflexiones de técnicas de registro y de métodos de análisis puedan tener. Daré solamente el ejemplo de cuestiones comunes que aparecen cuando estamos trabajando con entrevistas, por ser una situación-tipo común a muchos proyectos y disciplinas. A modo general, una entrevista es una situación de diálogo que tiene implícita la idea de que lo que el entrevistado nos contará es relevante para nosotros. Esa relevancia, de todas maneras, puede estar dada por situaciones muy diferentes: puede ser importante porque es un testimonio único que si no se perderá; puede ser importante porque es una versión diferente a otras que hemos venido documentando; puede ser importante porque ese o esa entrevistado/a fue identificado por otros de la comunidad como alguien especial por algún motivo. Tener en mente por qué entrevistaremos a una u otra persona es parte del trabajo de pre-producción, del momento de realización del guión técnico y narrativo<sup>xv</sup>. También es relevante tener en mente preguntas generales que pueden actuar siempre para generar criterios de decisión puntuales, en situaciones específicas. Estas preguntas generales son, a mi modo de ver: ¿Qué estoy investigando? ¿Cuáles son los interrogantes que guían mi trabajo? ¿Surgen cuestiones totalmente divergentes que interesa documentar, por si presentan material para contrastar con mis ejes de trabajo?

Estas preguntas generales metodológicas sin embargo, encuentran en el momento de registro, traducciones mucho más concretas a situaciones técnicas. A modo de ejemplo, algunas preguntas comunes son:

*¿Cuándo se enciende y cuándo se apaga la cámara?*

*¿Se registra o no el audio de las preguntas que dice el entrevistador?*

*¿Se pide o no al entrevistado que repita la pregunta pensando en que en la edición el entrevistador o periodista va a desaparecer?*

*¿Es importante que el entrevistado se presente antes de empezar a responder?*

*¿A quién mira el entrevistado?*

*¿Existe una "distancia ideal" entre entrevistado y entrevistador?*

*¿Cómo hacer para no interrumpir el relato? ¿Es importante?*

*¿Qué es importante tener en cuenta con respecto al sonido?*

*¿Qué recaudos tener con el mic inalámbrico?*

*¿Cuándo se torna un problema algún fenómeno climático (ej el viento)?*

*Hay situaciones donde el sonido ambiente genera mucho ruido. Pasa una moto o un avión, hay una comparsa de fondo, etc.. En estos casos: ¿se le pide que repita? ¿dirá lo mismo?*

*¿Cómo se lleva adelante una entrevista en grupo?*

*¿Cuál es el mejor uso del foco en las entrevistas?*

*¿Qué hace falta tener en cuenta con respecto a la luz?*

*¿Conviene instalar luces o no?*

Algunas de estas preguntas tienen implicancias de método y teoría, que será relevante continuar tratando.

---

<sup>i</sup> La vinculación entre ciencia, precisión, léxico y enunciados es un aspecto estudiado por Klimovsky, (1994: 55-63, por ejemplo) y también por Marcelino Cereijido, aunque desde otro registro de escritura muy diferente (por ejemplo, *La Nuca de Houssay* y *Ciencia Sin Sesos, Locura Doble*).

<sup>ii</sup> Esta tensión es identificada por Enríquez (1993: 51-60): estamos inmersos en una necesidad de estructura y estructuración, y por ello incluso de clausura, rigidez, a la vez que tendemos hacia la apertura, la creación y la invención. Enríquez, al igual que Castoriadis y Aulagnier, han destacado que ciertas características de la psique humana son las que sostienen este tipo de situación: capacidad de representación y creación, de simbolización, de sublimación. Castoriadis pone el acento, más que otros autores, en que lo que nos distingue como especie no es tanto nuestra racionalidad sino la posibilidad que nos brinda la imaginación.

<sup>iii</sup> Todo lo dicho aquí corre por mi cuenta y riesgo. Entiendo que algunas de las cuestiones vertidas en este manuscrito pecarán de imprecisión para quienes tengan una gran formación en disciplinas vinculadas al lenguaje audiovisual, y será importante abrir la discusión que precisamente planteo en este trabajo al respecto: ¿cómo se construyen puentes entre esas brechas? Agradezco a David Burin, Julio Chueco, Alberto Ponce y Miguel O. Socas por sus comentarios a algunas partes de este manuscrito y también a Silvia Corral, Eileen Craviotto, María Amalia Miano y Miguel Camacho Ruiz por compartir trabajo concreto, reciente y de data larga sobre algunos de estos temas.

<sup>iv</sup> Las primeras incursiones en el cine y la gama de posibilidades que fue ofreciendo el montaje y la creación de elementos importantes de la gramática visual nos dan una clave sobre esta variedad: "en los inicios de la historia del Cine, la vanguardia soviética con Sergei Eisenstein a la cabeza (pero dentro de los que también habría que mencionar a Kulechov, Pudovkin y Vertov) se dan cuenta de la importancia del montaje en la narración y de que *el orden de los factores, si altera el producto*. En simultáneo, en Estados Unidos, Porter descubría el montaje paralelo y David Wark Griffith hacía la ruptura definitiva con el lenguaje teatral para comenzar a desarrollar el lenguaje cinematográfico. Eisenstein reivindicaría el aporte de Griffith en un famoso texto titulado "Dickens, Griffith y nosotros". Pero algunos de los elementos propios del lenguaje no tienen un nombre de inventor ni una fecha precisa. Así, se puede decir que ya existen planos secuencias desde los mismos hermanos Lumiere o que los sueños, alucinaciones o flash-backs están en muchas de las primeras películas de George Mélié. Para algunos estudiosos, el desarrollo del lenguaje llega solo hasta fines de los años '20s y con posterioridad solo se ha pasado a hacer *combinaciones* unas más originales que otras o en todo caso, cambios en las estructuras narrativas ya de todo el largometraje más que de una escena. Kurosawa lleva al cine un relato desde tres puntos de vista distintos en "Rashomón" (estrenada en Japón en 1950), cosa que casi simultáneamente hace en Argentina Mario Soffici con "Rosaura a las diez" (estrenada en Argentina en 1958 basada en la novela de Marco Denevi de 1950). Los 50's consolidan el Cine de Autor y la Puesta en Escena como elementos narrativos y directores como Orson Wells, Ingmar Bergman, Federico Fellini o Micheangelo Antonioni, establecen la *poética* de la obra por sobre los elementos que la componen. A partir de la década de los 60's con el rompimiento que producen principalmente la Nouvelle Vague pero también el Free Cinema y el Cinema Verité, las búsquedas formales se vuelven difusas y llegan hasta nuestros días más disfrazadas de un empirismo tecnológico, tal vez, que de una búsqueda artística." Ponce, Alberto, 2009. Comunicación personal.

<sup>v</sup> Me baso para estas definiciones en lecturas de Gubern; Santos Zunzunegui; Berger, Dondis.

---

<sup>vi</sup> Estos aspectos fueron explorados por Bakhtin, en el texto ya aludido, por Austin, en su "How to do things with words", y por muchos sociolingüistas luego, como Débora Tannen, Jenny Cook Gumperz, John Gumperz, Dell Hymes, Courtney Cazden, entre otros.

<sup>vii</sup> El castellano es una invención, por ejemplo, producto de una situación de lucha entre pueblos que se propusieron habitar un mismo lugar, la Península Ibérica. Los llamados *créole*, idiomas creados a partir de la mezcla de lenguas originales de un lugar sobre la que se imponen las lenguas colonizadoras, son ejemplos de este tipo también: es la situación de Haití y también de muchos lugares en centro América y el Caribe; también en África, e incluso podríamos pensar que el Inglés Afro Americano conocido como *Vernacular* también corresponde a esta variedad.

Piénsese también en los lenguajes mixtos de tipo dialectal con un fuerte préstamo ("*borrowing*") del inglés a nivel lexical que usan hoy muchos jóvenes — "*googlear*", "*twittear*", "*print*", "*quit*"— e incluso la generación de vocablos —"*Chan!*", "*cuac!*"— que para su uso precisan de producir (o imaginarse) una cierta combinación de énfasis-entonación-pausa. Estos lenguajes presuponen soportes virtuales, asociados a cualidades icónicas, sonoras, fonémicas y fonéticas específicas; incluso se continúan creando nuevos lenguajes en niveles icónicos: hasta antes del Chat no existían los *Emoticones* y todo un universo de significación posible a través de íconos virtuales, que encontrarán tal vez otros equivalentes para quienes somos de otra generación en otras prácticas parecidas, aunque sin embargo, desde los inicios del correo electrónico existió la preocupación por generar códigos que remedaran, para algunos tipos de comunicación, la densidad sonora, de entonación, pausa y ritmo que conlleva la oralidad. Lo que distingue, sin embargo, a este lenguaje es su soporte icónico y su producción digital virtual. Para dar parámetros más amplios de lo que estoy diciendo: en algún momento la humanidad inventó la escritura, por ejemplo; en algún otro momentos se inventó el LOGO, COBOL, BASIC, hasta los lenguajes de programación en C++, JAVA, ASP, PERL, Python, SQL.

<sup>viii</sup> Incluso, en este sentido, en cuanto a géneros y estilos, hay un aspecto que lo diferencia de otros lenguajes: la velocidad de los cambios con respecto al uso de diferentes tecnologías, lo que ha impactado también en los tipos de estilos e incluso de géneros audiovisuales, en la ampliación de códigos posibles y en la gran variedad de productos que por eso pueden generarse. Por ejemplo, hace 20 años era común que un documentalista trabajase en formato SUPER VHS (un formato analógico) y que realizara la edición de su material en lo que se denominaba isla de edición lineal. Hace diez años se pasó a grabar o registrar ya en formato digital y a editar en islas no lineales. Surgieron varios programas de edición (software) no lineales, a través de los cuales se puede editar en una computadora. realizando, incluso, ediciones caseras (ver Gubern, 1996). Si bien no vamos a adentrarnos aquí en detalles de la historia por una cuestión de espacio y de objetivos, pensamos que es útil para quien se interese conocer algo de la historia del cine, ya que al revisar los caminos variados que transitó, se pueden ir comprendiendo algunas circunstancias actuales (Zunzunegui, 1998) con respecto a las transformaciones materiales y sus vinculaciones con los estilos y géneros posibles.

<sup>ix</sup> En todos los casos, la riqueza que permite el soporte audiovisual resultó importante; además, me permitió aprender la potencia del lenguaje audiovisual como medio insustituible para presentar discusiones en la agenda pública, ya que en momentos muy tensos de discusión política sobre el tema en el estado de California, fui entrevistada en distintos medios (radio, periódicos y televisión), y fui conciente del peso de la imagen+audio al comunicarme en programas de televisión por las repercusiones de las discusiones según comentarios de terceros luego.

<sup>x</sup> Estas dos particularidades parecen ser la causa para algunos investigadores por la que no legitimarían su uso —aunque estas son opiniones sostenidas por parte de equipos o investigadores/as que no han trabajado con el lenguaje audiovisual, por lo cual sus reservas no provienen de una reflexión sobre la práctica concreta sino de una reflexión a priori—.

<sup>xi</sup> Esto quiere decir que por ejemplo no hay correspondencia término a término entre ícono y significado posible, y ni siquiera hay estricta estabilidad entre referencia iconográfica y significado ya que puede variar en el desarrollo de la narración.

<sup>xii</sup> El libro coordinado por Roger Dorey (2004), *El inconciente y la ciencia*, dedica algunos capítulos a explicar la relación entre fantasmas/asociaciones libres, deseos y pulsiones asociadas al proceso científico. Aulagnier, por su parte, tiene una frase bella donde destaca que: "más pasa el tiempo y más me convengo de que las cuestiones que privilegiamos por veces en nuestro itinerario teórico, si de buena fe creemos que nos vienen determinadas por la importancia que ha cobrado cierto fenómeno clínico,

cierta lectura nueva, en realidad con ellas no hacemos más que retomar, en otras formas, las cuestiones fundamentales, propias de cada analista." Aulagnier, 2003: 13.

<sup>xiii</sup> Consulté con Fernando Antonietta para algunas distinciones de esta sección. Por ejemplo, una imagen puede tener dos tipos de movimiento: "el movimiento interno (cuando se mueven los personajes u objetos que están dentro del cuadro) y el movimiento externo (cuando lo que se mueve es la cámara)". Antonietta, comunicación personal..

<sup>xiv</sup> Algunos de estos interrogantes surgen de una sistematización de actividades en talleres realizados por David Burin y Fernando Antonietta para el uso del lenguaje audiovisual en equipos de investigación en Ciencias Sociales. Una sistematización completa de estas actividades se pueden encontrar en los Cuadernos de Práctica: Lenguaje Audiovisual (Burin, Antonietta, Heras y Corral, en prensa, Editorial INCLUIR). Algunas de estas cuestiones se abordan en soporte audiovisual en Introducción al uso del video en Ciencias Sociales, Ediciones Visuales INCLUIR.

<sup>xv</sup> Sin embargo, puede también ocurrir que se presenten situaciones espontáneas, que rebasen nuestra primera planificación. También es importante en ese momento tener en cuenta cómo pensamos que esa entrevista puede ser relevante y tomar nota en algún cuaderno o registro para poder retomar luego las ideas centrales de esa entrevista.