

Gullino Pablo Francisco

pgullino@ungs.edu.ar

Universidad Nacional de General Sarmiento

Área: Comunicación, medios y tecnología

Palabras claves: memoria, relato histórico, medios audiovisuales

NARRATIVIDAD Y CONSTRUCCIÓN DEL RELATO HISTÓRICO EN DOCUMENTALES AUDIOVISUALES ARGENTINOS DEL PERIODO 1995-2005

Abstract

La ponencia surge de una investigación más amplia, “Modalidades de construcción de la memoria social en los documentales audiovisuales argentinos de la década 1995 – 2005”; iniciada este año, en la cual se consideran a los documentales audiovisuales como herramientas para pensar el pasado en nuestra sociedad. En este marco, proponemos ocuparnos de los diferentes criterios de validación de la representación del pasado como así también de su especificidad como documentos y testimonios en las diferentes modalidades de construcción la memoria social.

Así, planteamos analizar los documentales audiovisuales como narraciones con un complejo sistema de significación. El objetivo de todo análisis será precisamente el de indagar los documentales audiovisuales en sus distintos variables mediáticas (multimedios digitalizados, cine y documentales hechos para televisión) ocupándonos además de sus especificidades como soportes mediáticos y de la construcción narrativa del discurso histórico.

En el presente trabajo se expondrán las hipótesis generales de la investigación, el marco teórico utilizado y las primeras aproximaciones al objeto de estudio.

1. Introducción.

En el marco de la presente ponencia nos proponemos trabajar sobre la articulación con aquellos objetivos específicos del Proyecto, que trabajan, por un lado, sobre los

diferentes criterios de validación de la representación del pasado y su especificidad como documentos y testimonios en las diferentes modalidades de construcción la memoria social. Por otro se conecta con los objetivos que plantean el estudio de las modalidades de construcción y representación histórica observadas en los documentales audiovisuales que constituyen el corpus general de la investigación. Este corpus de análisis comprende a todos aquellos documentales cinematográficos, videos, programas televisivos o multimedia digitalizados producidos en la Argentina entre 1995 y 2005 que trabajen sobre la narración de hechos pasados como la narración de un determinado periodo de la historia argentina. Consideramos relevante el estudio de esta variada gama de dispositivos ya que en las sociedades actuales los medios de comunicación -con sus propias particularidades- ocupan un rol preponderante como lugares de la política al introducir la imagen y de construcción de discursos “verdaderos”^[ii].

El trabajo se inscribe dentro de las propuestas de Eliseo Verón sobre la mediatización de la sociedad volviendo difusos los límites entre lo real y sus representaciones; los medios actúan aquí como “dispositivos de producción de sentido”^[iii]. Siguiendo a Verón, hacemos extensivo su análisis de la televisión a los documentales audiovisuales entendiéndolos como medios, es decir, con un concepto sociológico más allá de su soporte tecnológico; según sus condiciones de producción y de recepción.

Para comprender como trabajan los documentales audiovisuales la construcción de determinado relato nos interesa la narración, es decir, ¿Cómo es que relatan los documentales audiovisuales una historia?, ¿Quién narra la historia?, ¿Cuáles son las relaciones entre las palabras y las imágenes que dan forma a la narración?, ¿Como se realiza la transición del relato escrito a la narración audiovisual?

Estos interrogantes constituyen los ejes desde los cuales nos proponemos reflexionar sobre la construcción mediática de la/s memoria/s y de su narración en documentales audiovisuales que traten uno o varios sucesos del pasado reciente en Argentina.

2. Aristas de análisis

2.1 Los modos de construcción del pasado

La investigación sigue los señalamientos de autores como Eliseo Verón sobre la existencia una sociedad mediatizada, en la que los mecanismos de la mediatización son diversos según los sectores de la práctica social implicada al igual que como sucede con las consecuencias que la acción de los medios produce en cada sector de la sociedad.

En el contexto de las sociedades mediatizadas la aparición de los medios audiovisuales excede la utilización de nuevos soportes materiales para almacenar y difundir la memoria visual. Los nuevos lenguajes productos de estos medios articulan nuevas formas y generan contenidos específicos que transforman el proceso de producción y circulación de la memoria social.

El desarrollo de las tecnologías mediáticas (prensa, cine, radio, televisión) ocupa un lugar preponderante en la construcción de categorías políticas, económicas y culturales. En concordancia, la memoria social se sostiene en buena medida sobre la reconstrucción de fragmentos del pasado colectivo tal como lo presentan filmes, programas de televisión, videos, etc.). De esta forma se puede establecer una analogía entre el señalamiento de Verón^[iii] según el cual la realidad social es un “objeto fabricado” por los medios masivos de comunicación según las lógicas de producción de cada uno y según las diversas audiencias. Así diferentes formas de la memoria social son construidas en relación con las representaciones del pasado generadas por los distintos medios de comunicación.

En este sentido Mauro Wolf afirma que los medios enfatizan un tema, le dan un determinado marco interpretativo (*framing*) y crean una “relación entre el objeto o acontecimiento y un sistema simbólico^[iv]” construyendo una relación causal entre hechos, sujetos, lugares distantes y discontinuos en una misma cadena que se desarrolla “sin solución de continuidad”^[v]. El proceso de construcción de la “verdad mediática” requiere de una rutina de producción que está presente, con sus diferencias, en todos los soportes mediáticos. El universo de los medios de comunicación nos lleva invariablemente a hablar de un tipo de discurso diferente: la información, que aparentemente establece una relación entre lo extradiscursivo, es decir, los acontecimientos que ocurren en la realidad y lo intradiscursivo, las proposiciones del mismo discurso.

En la misma línea de pensamiento, el historiador norteamericano Robert Rosenstone afirma que vivimos “en un mundo dominado por la imágenes, donde cada vez más la gente

forma su idea del pasado a través del cine, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia”[\[vi\]](#)

2.2 El valor documental de los medios audiovisuales

La palabra *documento*, en su etimología significa *instrumento escrito con que se prueba o acredita una cosa*[\[vii\]](#). Así, para el caso de las imágenes -y los medios que trabajan con ellas como el cine y la fotografía- se torna muy común otorgarles un status de credibilidad relacionado con un conocimiento social que presupone un contacto entre el dispositivo técnico que registra las imágenes y los objetos del mundo registrados y, en consecuencia, la existencia de los objetos representados en el mundo real. Tal como plantea Jean Marie Schaeffer[\[viii\]](#) para de la fotografía (análisis que prolongamos al cine y la televisión) se puede hablar de un tipo de signo icónico – indicial (según la clasificación de los signos en relación con su objeto que planteara Peirce) ya que tanto existe una relación de semejanza entre el objeto fotografiado y la fotografía (dimensión icónica) como un conocimiento social (*arche* en términos de Schaeffer) por el que se supone que existió una relación de contacto físico entre el objeto fotografiado y el objetivo que tomó la fotografía (dimensión indicial).

Sin embargo, tanto la fotografía como el cine son innegablemente manipulados desde el mismo momento de su construcción de la imagen, en tanto registro de la “realidad”, prestándose a los más diferentes usos e intencionalidades. Con respecto al tipo de clasificación que se define a partir del rótulo *cine documental* adoptamos la postura que describe una visión que da cuenta de la mayor parte de los usos del término *documental*. Es aquella sostenida por autores como Roger Odin, Roberto Nepoti[\[ix\]](#) o Guy Gauthier que plantean que este término califica a un *conjunto* de textos que agrupa una variedad de géneros (didáctico, institucional, turístico, científico, antropológico, etc.), estilos (cine ojo, *cinema verité*, *candid eye*, etc.), soportes (fílmico, video analógico, video digital) y sistemas de exhibición (salas cinematográficas, televisión, aulas, exhibiciones especiales, etc.)

2.3 Las narraciones y la reconstrucción del pasado

Lucien Febvre[x], al referirse al trabajo historiográfico, afirma que éste conlleva una fuerte impronta del historiador en relación con los documentos históricos. La Historia es el tipo de relato el que torna posible la acción en el mundo. Permite la acción porque le confiere un sentido. No existe acción sin una narración del funcionamiento del mundo. Cuando la historia escrita reemplaza a la memoria crea un objeto- un texto.

En este punto se pueden observar similitudes entre la narrativa histórica y la audiovisual, ya sea ficcional o documental. Es así que muchos filmes narran sucesos del pasado de nuestra sociedad. En este sentido, cada producto mediático estudiado es un texto que nos ayuda a captar las aristas ideológicas sobre un tema específico tal como lo abordan los realizadores. Al mismo tiempo, permite considerar la visión de los sus receptores al analizar, en este caso, críticas y comentarios recibidos por la película. Debemos recordar que el contenido del film puede presentarse de manera conflictiva o no con el pensamiento de la sociedad desde la cual se narra[xi].

Si cada film establece sus propios lugares, en los que se desarrollan las acciones y se mueven los personajes, también es cierto que, en el conjunto de películas de una época, pueden encontrarse territorios comunes y configuraciones espaciales recurrentes. Estos lugares construidos - porque, reiteramos, todo relato es una construcción- implican operaciones vinculadas con normas estéticas y retóricas de la época, y constituyen, en su totalidad expresiva, un verdadero mapa del mundo.

En tal sentido, consideraremos aquello que Genette[xii] denominó “narratología modal”, es decir, aquella disciplina que se ocupa de cómo se expresa una historia en función del soporte mediático con el cual se narra. El interés puesto en la narratología modal se debe a que consideraremos que los dispositivos audiovisuales dan forma al relato, lo ajustan y condicionan a sus propias características mediáticas (niveles de narración, temporalidad del relato, imágenes, palabras, sonidos, etc.)

En pocas palabras, lo fundamental para nuestro trabajo es comprender como la imagen en movimiento significa.

3) Estado del conocimiento:

Para presentar el estado actual del conocimiento en torno a las modalidades de construcción de la memoria social en los documentales audiovisuales argentinos producidos durante la década 1995 – 2005 consideramos dos aspectos

Primero debemos dar cuenta la narración en la investigación histórica, la cual se nutre del análisis de las diversas manifestaciones culturales que actúan como documentos históricos. Estos mecanismos son retomados- con sus diferencias y similitudes- por los documentales audiovisuales en sus distintos variables mediáticas. En segundo término, nos ocuparemos de la especificidad de los diversos soportes mediáticos incluidos en el proyecto y la construcción narrativa específica del acontecimiento mediático.

3.1. La narración en la investigación histórica

Nuestro recorrido teórico comienza con las inquietudes planteadas por Edward Carr acerca de la investigación en la historia como disciplina y el rol del historiador en la construcción del relato. Para este autor, el lugar documento en la investigación histórica no resulta inocente. Es, ante todo, el resultado de un montaje, consciente o inconsciente de la historia, de un tono de época, de la sociedad en la que lo han producido, pero también de las épocas posteriores durante las cuales ha continuado siendo (re)interpretado u olvidado)

Edward Carr afirma que el documento es el resultado del esfuerzo de sociedades pretéritas o presentes por imponer al futuro una imagen determinada de sí mismas. Por lo tanto, en definitiva, no existe un “documento-verdad”. Todo documento es un tipo de invención, y le “corresponde al historiador no hacerse el ingenuo.”[\[xiii\]](#) Este autor, muestra que los sucesos que conocemos del pasado son hechos construidos fruto de una doble operatoria. Por un lado, es necesario que hayan sido considerados dignos de ser archivados, memorables y, por el otro, un historiador debe reflexionar en función de una problemática condicionada por el estado del conocimiento y los intereses de su propia sociedad.

Carr considera en tal sentido que “el conocimiento histórico no es, aunque repose sobre datos empíricos, un proceso empírico... sobre todo cuando la ciencia contemporánea ya no se fundamenta en leyes inmutables o en modelos incontestables, sino en la verificación y en la eficacia de hipótesis”[\[xiv\]](#)

Dentro de una misma línea de pensamiento, Michel De Certeau[\[xv\]](#) asegura que hay que comprender a la Historia como la relación entre un lugar (un contrato, un medio, una

profesión, etc.), unos métodos de análisis (una disciplina) y la construcción de un texto (una literatura).

Por lo tanto, el autor concluye que:

- la historia se produce a partir de un “lugar” social;
- se trata ante todo de una escritura, de la organización de un texto.

Por consiguiente, podemos asegurar que no conocemos aquello que “ha sucedido realmente”, sino aquello que hemos podido reconstruir del pasado en función de nuestros objetivos. La Historia es, entonces, una ciencia donde ningún conocimiento es definitivo; los “materiales- documentos” obedecen también a diversos procedimientos de construcción donde se emplean conceptos y obsesiones de sus productores y donde se marcan las reglas de escritura particulares al género que señala el texto [\[xvi\]](#).

De todo esta revisión de autores se desprende que la relación del texto con la “realidad” se construye según modelos discursivos y divisiones intelectuales propias a cada situación de escritura; lo cual tiene sus puntos de contacto con los planteos de Robert Rosenstone [\[xvii\]](#) sobre las peculiaridades del discurso histórico y del cine que trata temas históricos, postura que podemos resumir en los siguientes puntos:

“a) ni la gente ni las naciones viven “relatos” históricos; las narraciones, es decir tramas coherentes con un inicio y un final, son elaboradas por los historiadores en un intento de dar sentido al pasado; b) los relatos de los historiadores son, de hecho, “ficciones narrativas”; la historia escrita es una recreación del pasado, no el pasado en sí; c) la realidad histórica, en el discurso narrativo, está condicionada por las convenciones del género y el punto de vista (tal como ocurre con las novelas de ficción) que el historiador haya escogido- irónico, heroico, trágico o romántico-; d) el lenguaje nunca es aséptico, en consecuencia no puede reflejar el pasado tal y como fue; todo lo contrario, el lenguaje crea, estructura la historia y la imbuye en un significado”.

Dentro de los autores que analizan la relación entre la Historia y el cine, Marc Ferró sostiene que los nuevos medios de comunicación evidencian fehacientemente esta relación, ahora “todos saben que nadie escribe la historia inocentemente, pero este criterio no había quedado nunca tan patente como en el nacimiento de nuestro siglo; precisamente cuando

aparece el cinematógrafo”[xviii]. Por su parte, Jaques Aumont afirma que el rol del narrador es siempre un papel ficticio, debido a que este “actúa como si la historia fuera anterior a su relato (cuando en realidad es el relato es que la construye), y como si él mismo y su relato fueran neutros ante la “verdad” de la historia”[xix] En consonancia con las interpretaciones narratológicas de la investigación histórica, estos autores sostienen que en la pantalla no vemos los hechos en sí mismos, tal y como fueron vividos por sus protagonistas. Vemos sólo imágenes elegidas de hechos cuidadosamente seleccionados y montados en secuencias para elaborar un relato o defender un punto de vista concreto. Para recuperar su carácter de documento, los documentales suelen emplear testimonios de testigos o de especialistas con diferentes o incluso enfrentadas opiniones. Pero, a través del montaje, esas diferencias nunca se “salen del guión” ni cuestionan la visión del conjunto. Los puntos de vista alternativos tienen poco impacto, solo sirven para subrayar la certeza y la solidez de la visión del realizador[xx]. De esta manera la *diégesis* (el mundo posible construido) por los documentales se presenta coincidiendo con una realidad `previa al momento del rodaje sobre la que los documentales actúan como un registro de una realidad que los realizadores no pueden controlar. Es decir que los documentales para argumentar sobre el sentido de los acontecimientos que exhiben operan, al igual que la narrativa histórica a operatorias presentes en los relatos ficcionales.

3.2 La construcción de una narrativa mediática y los distintos soportes materiales

El tema de la construcción narrativa se haya presente en la bibliografía relevada. A través de él se da cuenta de la “riqueza perceptiva” propia del cine -y de la imagen en movimiento- viene también de la co-presencia de la imagen y el sonido,[xxi] dando con ello la impresión de que se ha respetado el conjunto de los datos perceptivos de la escena original (la “actitud documentalizante” del espectador, de Roger Odin[xxii]). Esta expresión audiovisual constituye una narrativa compuesta. El mensaje producido no es la suma de los tres subsistemas de significantes (imágenes, sonidos y elementos técnico-retóricos) considerados individualmente, sino que- de manera gestáltica- cada uno depende semánticamente del aporte y la funcionalidad dentro de un sistema que los contiene. Consecuentemente, estipularemos que cada obra audiovisual es un producto original con un

complejo sistema de significación. El objetivo de todo análisis será precisamente el de indagar su organización como unidad integradora.

Otra particularidad ponderada en el análisis es la construcción del tiempo y el espacio en el cine, entendido como medio audiovisual, por lo que extenderemos el interés volcado en estos textos a los documentales televisivos y multimediales. La imagen y la palabra comportan, pues, dos relatos que se entremezclan profusamente de diversas y creativas formas, por ejemplo, el personaje que relata su historia en voz en *off* incluso puede llegar a afirmar lo contrario de lo que vemos en pantalla[xxiii]. Aquí, la invención es inevitable para mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad en una estructura dramática que encaje en los límites del tiempo fílmico. Esto conlleva el uso de mecanismos narrativos: la condensación y la alteración de hechos y la metáfora.[xxiv] En tal sentido planteamos analizar los documentales audiovisuales como narraciones. Para lograr este objetivo apelamos a varios autores que desarrollan herramientas aptas para el análisis de este tipo de textos.

A. J. Greimas; construye un modelo actancial con seis términos: encontramos el Sujeto (que corresponde al héroe), el Objeto (que puede ser la persona en busca de la que parte el héroe), el Destinador (el que fija la misión, la tarea o la acción que hay que cumplir), el Destinatario (el que recogerá el fruto), el Oponente (encargado de dificultar la acción del Sujeto) y el Ayudante (que, al contrario, le ayuda). Está claro que un solo personaje puede ser simultánea o alternativamente Destiador y Destiantario, Objeto y Destinador[xxv]. A partir de este modelo, Francisco Casetti desarrolla un modelo de cuatro “configuraciones discursivas” para el discurso narrativo fílmico.

Otro abordaje posible es el estudio de las relaciones de tipos de conocimiento entre narrador y personaje sobre la historia que transcurre con un modelo sistémico de igualdades o desigualdades propuesto por TzevanTodorov[xxvi]

Los ritmos narrativos según Gerard Genette contribuye también al estudio de la temporalidad narrativa con sus cuatro “ritmos narrativos” (pausa, escena, sumario y elipsis) provenientes de la literatura. Así, el autor examina las configuraciones de la narración con relaciones de desigualdad o igualdad entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia.

Las herramientas semióticas propuestas para el análisis del cine (y también, por que no, de otros medios audiovisuales) son variadas. Las que consideramos más relevantes para la investigación ya fueron brevemente explicitadas en este apartado, pero existen aún más.

Estos textos retoman el pensamiento de autores clásicos para pensar la narración cinematográfica como discurso signifiante, las aristas de análisis versarán sobre la relación entre la palabra y la imagen, el espacio y la temporalidad narrativa. También aparece presente en estos textos distintos instrumentos y técnicas de análisis y el papel del espectador de cine.

Otra línea de análisis se nos presenta con los multimedia digitalizados: la obra multimedia se basa en la hibridación de lenguajes provenientes de diferentes medios (imágenes consideradas de tipo documental o periodístico, captadas para televisión, o para el cine, fotografías periodísticas, audios radiales, reproducciones de las portadas de los diarios, etc.). Mario Carlón^[xxvii] concebirá al medio como *fenómeno transemiótico*. Estas producciones audiovisuales tienen como objetivo explícito el otorgarle al sujeto destinatario (usuario) un medio que lo haga participe ofreciéndole un sin fin de posibilidades de construir el relato.^[xxviii]

Cuando describimos la relación del usuario con el formato electrónico hablamos de una “comunicación mediada”, esta definición implica que la interacción entre los individuos no es directa, sino que se encuentra enmarcada o mediada por la presencia de una especie de “tercer interlocutor” -que en muchas ocasiones no se manifiesta explícitamente como mediador de la situación comunicativa- sino que “dialoga” con cada uno de los usuarios y envía los mensajes según sus indicaciones a unos y a otros. En este sentido, Nicoletta Vittadini^[xxix] afirma que: “(...) el usuario de un sistema interactivo ya no se encuentra ante imágenes y textos visualizados en la pantalla, sino en “interfase” con ellos. O sea: establece una relación por la que su cuerpo físico puede modificar la articulación espacio- temporal de los significantes visualizados en la pantalla a través del movimiento de las manos sobre el teclado, sobre el ratón o sobre la pantalla misma”.

Los multimedia digitales se relacionan con nosotros utilizando distintas metáforas^[xxx]. Las más destacadas es la metáfora conversacional, el usuario del medio “dialoga” con la máquina, establece un intercambio comunicativo del cual se sirvió

Gianfranco Bettetini para elaborar una teoría del lenguaje audiovisual. Para el pensador italiano, todos los textos incluyen un “proyecto de relación comunicativa”, un “programa de desenvolvimiento de una interacción con el público”: el espectador, a su vez, no se limita a recibir el saber comunicado por el texto, sino que se prepara como un “proyecto de interacción con las articulaciones semióticas que el discurso textual le propone”. Para realizar este intercambio simbólico el texto produce dos instancias virtuales: un sujeto enunciator “productor y producto del texto” y un sujeto enunciativo producido por el enunciator y el texto”[\[xxxii\]](#)

Otras dos metáforas presentes en el medio audiovisual que creemos útiles para pensar la construcción narrativa de tipo histórico son: la metáfora instrumental (por la cual el usuario manipula los objetos virtuales presentes en la pantalla) y la metáfora espacial (el usuario interactúa con otros objetos y sujetos dentro de un espacio virtual).

Un modelo semio- cognitivo bregará por dismantelar el mito de la transparencia de las interfaces, lo que significa también recuperar desde una perspectiva teórica las diferentes entidades que participan en los procesos de interacción. Por lo tanto, este modelo, debería enriquecer el análisis con la incorporación de la imagen del diseñador del sistema como parte integrante del modelo conceptual del usuario[\[xxxiii\]](#).

Este es el objetivo de un análisis de este tipo, ya que, la semiótica, como de hecho sucede en el mundo textual, permite no solo fijar los límites entre interpretación y uso de un sistema digital, sino sobre todo hacer inteligible la dinámica de los procesos de interacción[\[xxxiii\]](#).

4) Corpus de análisis:

Dentro del amplio abanico de soportes audiovisuales que posee la investigación hemos decidido incluir en este trabajo las primeras aproximaciones al objeto de estudio mediante el análisis exploratorio de dos de sus elementos más significativos; se trata de una colección de CD- ROM y de un programa hecho para TV. Ambos productos poseen una intención abarcadora de un periodo de tiempo determinado. No se basa en una historia personal, sino en la de todos los sucesos acontecidos durante el siglo XX para la colección de Clarín, Historia Visual de la Argentina 1900-2000 (HVA Clarín) y de casi 50 años para el caso de la serie de Felipe Pigna (Algo Habrán Hecho).

4.1. Historia Visual de la Argentina 1900-2000[\[xxxiv\]](#): Serie de cuatro CD- ROM el que, como dispositivo tecnológico permite un tipo de uso documental (nos acerca al pasado con fotografías y videos de hechos “relevantes” acontecidos en el pasado) y atemporal (por ejemplo, los artículos de periódico nacidos para un uso ligado a un momento específico más relacionado con la novedad, la primicia, y la exclusividad de la narración de un determinado acontecimiento). Incluimos al CD multimedia dentro de las llamadas nuevas tecnologías de la información y la comunicación definiendo a todo este conjunto como: “(...) una relación social que se constituye a partir de un sujeto, una máquina y un saber que media entre ellos. Esta concepción de lo tecnológico supone, por un lado, un conjunto de técnicas, saberes y habilidades y, por el otro, objetos materiales (...)”[\[xxxv\]](#).

Una de las transformaciones que implica el uso de estas tecnologías a diferencia de otros medios de comunicación es el rasgo de interactividad entre el usuario y la tecnología. Se produce así un vínculo en el que el usuario interviene activamente en “una relación por la que su cuerpo físico puede modificar la articulación espacio- temporal de los significantes visualizados en la pantalla a través del movimiento de las manos sobre el teclado, sobre el ratón o sobre la pantalla misma”[\[xxxvi\]](#).

La enorme cantidad de información memorizada que esta disponible en cualquier CD- ROM es de tipo multimedial y, por consiguiente, comporta modalidades perceptivas significativamente diferentes de las tradicionales; la interactividad del CD- ROM es “de selección”, es decir, “el usuario puede construir un recorrido por las informaciones memorizadas en el disco orientado según un proyecto personal de uso”[\[xxxvii\]](#), puede decidir que informaciones visualizar y en que secuencia en base a las propuestas que posibilita el medio. Finalmente, el CD- ROM se presenta como un recurso estructurado que, dependiendo la intervención del usuario, se transforma cada vez en un recorrido, en un “texto”, articulado y completo. Para este nuevo tipo de contenido de las nuevas tecnologías vamos a hablar de Hipertexto, es decir, aquella estructura no secuencial, enriquecida en algunos casos por fotos e imágenes en movimiento, en la que a cada uno se le permitiera elegir su recorrido personal, gracias a la contribución del ordenador en la construcción de las imágenes y en la interacción con ellas. En este sentido, Lucien Sfez afirma “el saber

virtual potencialmente al alcance de la mano... perpetua y acentúa, gracias a los medios técnicos más sofisticados, el eterno mito del dominio de lo innumerable”[\[xxxviii\]](#)

La organización de la información esta influenciada por su uso pero también por su interactividad. En efecto, la posibilidad de una lectura no secuencial de las informaciones impone una necesidad de plantear- desde la diagramación- las distintas unidades informativas de modo autónomo y autosuficiente, comprensible y exhaustivo en poco tiempo (el tiempo máximo de atención frente a una pantalla de video es inferior al de una página de texto escrito) y de extensión reducida a pocas pantallas.

Las herramientas que propone los CDS de esta “Historia Visual de la Argentina”, cómo son presentadas, que valoraciones hace Clarín sobre lo que ha considerado digno de ser recordado. En todos los ámbitos sociales se desarrollan “formas” de enunciados orales y escritos. A estas formas típicas se las denomina géneros discursivos. Los mismos, según Bajtín “ *los géneros discursivos son horizontes de expectativas que operan como correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua*”[\[xxxix\]](#). En este sentido, lo verosímil se interesa por construir y mantener la relación con sus lectores a través de un discurso reconocido. Opera sobre los registros ideológicos tales como los registros religiosos, los registros políticos y los registros científicos.

En esta Historia Visual es posible integrar a la palabra escrita (la cual se presenta de diversas formas: como relato contemporáneo de los hechos sucedidos, como comentario sobre las fotografías, videos y audios disponibles sobre el tema consultado, con una biografía de los personajes protagonistas de la historia, con la reproducción de una nota periodística del diario Clarín que refleja como presentó el diario ese hecho de la fecha consultada) con audios, videos y fotografías fortaleciendo la memoria histórica del evento para los individuos que lo han vivido indirectamente a través del medio televisivo, radial, o bien que corresponde a las modalidades con la que quien no los ha vivido está habituado a percibir y recordar los eventos contemporáneos. El CD- ROM se fortalece como herramienta en un mundo que exige[\[xl\]](#) integrar junto a la palabra escrita otros códigos de los que nuestra sociedad está cada vez más alimentada, es decir, la imagen y el sonido[\[xli\]](#).

La distribución del texto en la página, los dispositivos e orientación, la división de los contenidos en unidades menores, etcétera, también participan en la producción de

sentido durante el acto de lectura al igual que sucede con la versión impresa de un diario [xlii].

La Historia Visual de la Argentina (HVA) comienza en 1900 (aunque en algunos casos los sucesos hacen referencia a hechos anteriores a 1989, tenemos que recordar que una de las características de un relato es contar con un punto de partida y un final; en tanto objeto material todo libro tiene una última página). Luego de una breve presentación de la colección completa destacando el carácter multimedial de la obra (fotografías, audios, videos, etc.) accedemos al menú principal en donde se nos proponen tres recorridos posibles.

Cronología: Año por año los eventos más importantes

Personajes: Biografías de los protagonistas sobresalientes

Índice Temático: Los títulos de todos los artículos.

El recorrido más atrayente (en sentido de la presentación visual de la obra pero también en un sentido práctico) es la línea de tiempo, ya que permite visualizar la información año por año y ordenada temáticamente (Política, Economía, Sociedad, Cultura y Deporte).

Personajes contiene un listado de nombres el cual podemos explorar uno por uno o acceder al que deseamos con la ayuda del buscador.

Índice Temático es un listado de noticias bastante más nutrido que el de la sección anterior ya que se trata de todos los hechos de los que da cuenta el CD- ROM. Los mismos están ordenados en orden alfabético según como han sido titulados en el CD. Por ejemplo: Aldo Ferrer y el "Compre argentino". / 1970 o Alicia Moreau de Justo dirige "La Vanguardia". / 1956

La localización de la información sobre un tema o un personaje en particular mediante la introducción de una palabra clave en el buscador temático del CD, el cual se encuentra disponible en los tres caminos posibles.

La relación entre las notas no posee links internos a temas relacionados. En algunos casos, se cuenta con referencias a otras partes del mismo CD o de alguno de los otros integrantes de la colección [xliii].

El material audiovisual es un apoyo al relato escrito:

La información suministrada por el texto escrito es reforzada por los demás recursos mediáticos que actúan sólo en un segundo plano. Al igual que en otros CD ROM la palabra escrita es la base sobre la cual se montan otros discursos.

Línea temporal:

1910. Suena el Himno Nacional Argentino *tal como se lo escuchó en el Centenario.*

1951 Renuncia de Eva Perón. La argumentación del texto tiene como soporte la transmisión radial que comunica la renuncia. (*Días después pronunció estas palabras*)

Clasificación.

Las divisiones de los materiales en ejes temáticos condicionan la recepción de los mismos otorgando un mismo nivel de jerarquía a sucesos que en otro ámbito pueden llegar a ser disímiles. Por ejemplo, en el bloque *Sociedad* del año 1996 (CD 4) se encuentran sólo dos noticias:

1996 *Incendios de bosques en la Patagonia (...) que provocaron un intenso debate político acerca de las medidas de cuidado y prevención que se toman en los parques nacionales y provinciales de dicha región*

1996 *Luis Miguel en "Romance" con la Argentina*

Recursos mediáticos.

La utilización de imágenes televisivas (video aficionado, documentales, noticieros) para ilustrar hechos de los últimos 20 años favorece el acto de memoria del usuario quien seguramente se ha relacionado con el medio televisivo para acercarse a este tipo de información (como ejemplo citamos las imágenes del video aficionado del atentado a la Embajada de Israel en 1991 y las imágenes televisivas del atentado a la AMIA 1994, además de los hitos deportivos como los mundiales de fútbol de 1986 y 1990). Algo similar puede plantearse para con otros hechos temporalmente anteriores, por ejemplo, la relevancia en la memoria social de los audios radiales sobre la muerte de Eva Perón o el golpe de Estado de 1976, etc.

El proceso de construcción de la "verdad mediática" requiere de una rutina de producción que está presente, con sus diferencias, en todos los soportes mediáticos. El universo de los medios de comunicación nos lleva invariablemente a hablar de un tipo de

discurso diferente: la información, que aparentemente establece una relación entre lo extradiscursivo, con los acontecimientos que ocurren en la realidad y lo intradiscursivo (las proposiciones del mismo discurso).

Este tipo de producto no lineal se organiza en una estructura orientada a la interconexión e integración del conocimiento (links hipertextuales), alejándose de una autoría y gestión centralizada desarrollando procesos de comunicación más “participativos”. Al interactuar con diversos materiales mediáticos el usuario puede construir de una manera más intuitiva su propio proceso de interpretación.

4.2 Algo Habrán Hecho. Por la Historia argentina[\[xliv\]](#).

En una serie de cuatro capítulos en cuatro emisiones semanales de una hora cada una emitidas por Canal 13 durante el año 2005, Mario Pergolini y Felipe Pigna dialogan y viajan al pasado, iniciando su recorrido con las invasiones inglesas de 1806 y 1807 para terminar a mediados del siglo XIX, en 1852, con la caída de Rosas en Caseros y la casi simultánea muerte de San Martín en Francia.

Este tipo de programas es muy novedoso en nuestro país ya que recupera dramatizaciones-entre otras particularidades- que se van librando en distintos frentes históricos donde participan actores famosos de personificando a gente como San Martín, Rosas, Dorrego, etc. El historiador Felipe Pigna esta frente a la pantalla para brindarnos una clase magistral sobre historia nacional mientras recorremos los lugares físicos por donde la historia se abrió paso. En este sentido, H. White[\[xlv\]](#), afirma que de los acontecimientos relatados se convierten en “la realidad” en tanto un narrador autorizado, para describirlos caracterizarlos y evaluarlos, los ubica en un marco de sentido y los comunica a un destinatario.

En el programa, los personajes del historiador y la del aprendiz (Mario Pergolini) van descubriendo esa historia jamás contada que el programa se propone revelar. Para ello recorren todos aquellos lugares en donde se libraron las batallas necesarias para consumar la conformación del Estado nacional. Es así que, siguiendo los pasos de la campaña libertadora del Gral. San Martín viajan a Chile y a Perú. En estos lugares recorren los monumentos, las calles, los edificios gubernamentales, museos, etc. Los conductores no citan fuentes bibliográficas y tampoco entrevistan a especialistas. Los recursos didácticos

utilizados como soporte del relato oral de Pigna para narrar el documental son los mapas y juegos de mesa que, con flechas animadas, banderas y soldados de juguete o generados por computadora ilustran los avances y retrocesos en los enfrentamientos contra los españoles. Cuadros y pinturas de los protagonistas de la historia ilustran varios momentos del relato del historiador, en donde también es común que una voz en off recite en primera persona del singular algunas palabras adjudicadas al personaje en pantalla. Otro mecanismo muy usado es la dramatización y personificación de los protagonistas de la historia con actores reales. Los conductores están donde transcurre la historia, caminan entre el verdadero San Martín, Belgrano, Dorrego. Ese recorrido “empírico” por distintas ciudades es un recorrido por la historia argentina.

En el discurso de este programa, podemos advertir la presencia de al menos tres sujetos destinatarios claramente diferenciados.

Un prodestinatario: los televidentes, el público en general, que están aprendiendo junto con Pergolini una historia nacional sin fachadas.

Un paradestinatario: que estaría situado en los representantes del poder político, otros historiadores y, por supuesto, otros televidentes anónimos con quienes el enunciador no comparte puntos de vista u opiniones.

Un contradestinatario-adversario: Otros medios de comunicación, que proponen otro tipo de análisis histórico.

Una característica específica del programa es la “observación participante” que Pigna y Pergolini realizan a menudo obteniendo inclusive tomar fotografías del encuentro entre Simon Bolívar y San Martín, o presenciar la huida del virrey Sobremonte o un discurso de Juan Manuel de Rosas. Esta transfiguración entre pasado y presente no permite distinguir claramente uno del otro, es así que elementos como televisores o casetes VHS registren hechos ocurridos un siglo y medio antes de su invención. Podemos ver por TV a Manuel Dorrego debatiendo la ley de voto de 1826 o en un bar ver en vivo la amenaza de guerra de Brasil.

La dupla Pigna/ Pergolini se traslada *a piacere* entre el siglo XIX y el siglo XXI con repentinos giros que hacen hacia el presente, para luego retornar una vez más a ese pasado que merece darse a conocer. Este ida y vuelta constante viene a reforzar la idea principal del programa, evidenciar los

conflictos inherentes (en apariencia) a la una Argentina fragmentada y compleja que aún no puede escapar de las consecuencias de un pasado mal digerido que perdura trasmutado (y no tanto) en las calles de hoy. Es así que se habla de deuda externa[xlvi], indultos, leyes del “olvido”[xlvii], coimas, corrupción, dependencia económica[xlviii], conceptos con tanta validez en los albores de la constitución de la Argentina como en la actualidad.

5) Conclusiones

El estudio de las formas de narratividad en los medios audiovisuales es un concepto importante para analizar el modo en que los medios producen un real social conformando marcos interpretativos por los que esta materialidad discursiva organiza la comprensión del mundo en nuestras sociedades en un relato mediático caracterizado por la diversidad de lenguajes actúan conjunta y simbióticamente (imágenes, textos, audio, etc.). Brevemente nos hemos referido a dos tipos de medios audiovisuales proponiendo -con mayor o menor acierto- como construyen desde sus particularidades y, por ende, sus diferencias en lo que refiere a la construcción del relato histórico. Sintetizando las diferencias podemos afirmar que al examinar con atención las características de cada soporte. El CD- ROM propone una lectura no lineal, en donde es el usuario el que opta entre las propuestas ofrecidas para relacionarse con el producto cultural. No sucede lo mismo con el formato televisivo clásico, caracterizado con una estructura de consumo lineal y progresivo. En la HVA de Clarín al no tener un narrador único y claramente identificado, el peso de contar la historia recae en un relato con un corte más institucional. El disco es confeccionado por Clarín, la información periodística de los eventos pertenecen al diario Clarín, algunas imágenes y videos le pertenecen al Grupo Clarín (Canal 13), algunas noticias relevantes tienen que ver con la vida del Grupo (50^a Aniversario del diario Clarín, el texto del discurso y las fotografías de la directora del diario Clarín, Ernestina Herrera de Noble).

Algo habrán hecho cuentan con un narrador claro y explícito que no es protagonista de los sucesos- aunque esta muy cerca de ellos, compartiendo en varias ocasiones tiempo y espacio. Este narrador/ especialista (ubicado entonces en un lugar privilegiado) tienen la función de explicar la historia, de hacerla entendible para todos nosotros, descifrando sus más oscuros misterios.

En ambos casos estamos frente a propuestas discursivas que no participan de la construcción de la historia social, ya que no proponen un estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias.

Este trabajo sobre las modalidades de validación de la memoria mediante la reconstrucción de narraciones audiovisuales requiere seguir siendo analizado, en tanto aquéllos no sólo dan a conocer identidades sociales, sino que las constituyen, las nombran y le dan existencia en el espacio público. No aprendemos “lo que ha pasado realmente”, sino que debemos construir conceptualmente a partir de huellas el objeto analizado.

Nuestro propósito ha sido entonces el de señalar que este tipo de medios de comunicación se validan a sí mismos utilizando diversas estrategias discursivas para asignar significados específicos a los sucesos históricos que consideran dignos de ser recordados. Dichas “memorias mediáticas” pueden llegar a ser reapropiadas por los grupos sociales y resignificadas de distinta manera; no obstante, es nuestro interés identificar la construcción del relato y el tipo de narración histórica presentes en estos medios de manera de poder acercarnos a dilucidar las intenciones formativas de los autores de los productos audiovisuales.

[i] Para estudiar más sobre la especificidad del medio televisivo y las transformaciones del discurso político ver la obra de Oscar Landi: *Devórame otra vez* y *Reconstrucciones*.

[ii] Verón, Eliseo: (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Norma. Buenos Aires.

[iii] Verón Eliseo: (1987) *Construir el acontecimiento*. Editorial Gedisa. Buenos Aires.

[iv] Wolf, Mario (1994): *La investigación de la Comunicación de Masas*. Ediciones Paidós, Barcelona

[v] *ob. cit.*

[vi] Rosenstone, Robert (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel, Barcelona.

[vii] Diccionario Enciclopédico Lexis 22 (1976) Bibliograf SA, Barcelona, Pág. 1851.

- [viii] Schaeffer, Jean Marie (1993): *La imagen precaria*. Madrid, Cátedra
- [ix] Nepoti, Roberto (1992): *Storia del documentario*. Bologna, Patron Editore
- [x] "... invento, pero me esfuerzo por basar mi invención en cimientos sólidos, por edificarla a partir de huellas rigurosamente criticadas, a partir de testimonios precisos y, en la medida de lo posible, exactos."
- Febvre, Lucien citado por Lagny, Michele (1997): *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch.
- [xi] Luis Alberto Romero, cuando analiza la idea de Argentina que se transmite en los manuales escolares afirma: "El autor del manual es un emisor, pero también un testimonio, particularmente rico, de lo que la sociedad en general y el sistema educativo en particular entienden por Historia, Geografía y Civismo nacionales" (Romero 2004, 33)
- [xii] Citado por Gaudreault, André; Jost, Francois. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós. (1995)
- [xiii] Carr, Edward (1988): *¿Que es la historia?*. Barcelona, Planeta - Agostini
- [xiv] Lagny, Michele (1997): *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch.
- [xv] Citado por: Lagny, Michele (1997): *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch
- [xvi] Chartier, Roger (1995): *El mundo como representación*. Editorial Gedisa, Madrid.
- [xvii] Rosenstone, Robert (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel, Barcelona.
- [xviii] Ferro, Marc (1995): *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Editorial Ariel
- [xix] Aumont, Jaques; Bergala Alain; Marie, Michael; Vernet, Marc (1996): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- [xx] Rosenstone, Robert (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel, Barcelona.
- [xxi] "La música que no tiene en sí misma un valor narrativo (no significa acontecimientos) se convierte en un elemento narrativo del texto por su sola co-presencia con elementos como la imagen secuencial o los diálogos: por tanto, habrá que tener en cuenta su participación en la estructura del relato fílmico". Op. Cit.

- [xxii] Citado por: Gaudreault, André; Jost, Francois (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós, Barcelona.
- [xxiii] Gaudreault, André; Jost, Francois (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós, Barcelona.
- [xxiv] Rosenstone, Robert (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel, Barcelona
- [xxv] Aumont, Jaques; Bergala Alain; Marie, Michael; Vernet, Marc (1996): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Ediciones Paidós, Barcelona
- [xxvi] Gaudreault, André; Jost, Francois (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós, Barcelona.
- [xxvii] Carlón, Mario (1994): *Imagen de arte / imagen de información, Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios*. Atuel, Buenos Aires.
- [xxviii] "El objetivo del diseñador de una aplicación multimedia es que el usuario piense que navega libremente, mientras que en realidad está inmerso en un esquema de etapas predeterminado. El objetivo del guionista es ocultar este esquema " Bou Bauzá, Guillermo (1996): *El guión multimedia*. Ed. Anaya Madrid.
- [xxix] Vittadini, Nicoletta. (1995): *Comunicar con los nuevos media*, en Bettetini, Gianfranco; Colombo, Fausto: *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Paidós, Barcelona
- [xxx] Scolari, Carlos (2004): *Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- [xxxi] Bettetini, Gianfranco (1986): *La comunicación audiovisual*. Cátedra, Madrid.
- [xxxii] Scolari, Carlos (2004): *Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- [xxxiii] Scolari, Carlos (2004): *Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- [xxxiv] Clarín, Historia Visual de la Argentina 1900-2000. Argentina, Pírate, 2000.
- [xxxv] Bilder M, citado en: Adaszko D, *Redefinición de las esferas pública y privada en Cafassi Emilio: Internet: Políticas y Comunicación*. Ed. Biblos.
- [xxxvi] Vittadini, N. (1995), *Comunicar con los nuevos media*, en Bettetini, G. y Colombo, F. *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Barcelona, Paidós.

[xxxvii] Op. Cit.

[xxxviii] Citado en Vittadini, N. (1995), *Comunicar con los nuevos media*, en Bettetini, G. y Colombo, F. *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Barcelona, Paidós.

[xxxix] Bajtín, M. (1982), El problema de los géneros discursivos, en *Estética de la creación verbal*, Editorial Siglo XXI, México.

[xl] La importancia de las imágenes en la construcción de la realidad (y, agregamos, del pasado) es identificada por, Giovanni Sartori quien advierte que la primacía de la imagen puede llevar de un “*homo sapiens* producido por la cultura escrita basada en palabras a un *homo videns* en el cual la palabra es destronada por la imagen”. *¿Tiene futuro la democracia?* Revista Ñ Bs As 13/11/2004

[xli] Tal como plantea Jean Marie Schaeffer (Schaeffer, 1993) en el caso de la fotografía (esto puede hacerse extensivo al cine y la televisión) se puede hablar de un tipo de signo icónico – indicial (según la clasificación de los signos en relación con su objeto que planteara Peirce) ya que tanto existe una relación de semejanza entre el objeto fotografiado y la fotografía (dimensión icónica) como un conocimiento social (*arche* en términos de Schaeffer) por el que se supone que existió una relación de contacto físico entre el objeto fotografiado y el objetivo que tomó la fotografía (dimensión indicial)

[xlii] “El mismo texto ya no es realmente el mismo, y ello porque los nuevos dispositivos formales que proponen a su lector modifican sus condiciones de recepción y de comprensión” Scolari, Carlos. *Hacer Click* Gedisa, 2004

[xliii] “entre las que se destaca “La Fuente de las Nereidas” ubicada en la Costanera Sur de Buenos Aires tras haber sido emplazada en pleno centro, en medio de una polémica que motivó su traslado (ver Cultura 1903 en este mismo CDR)”. De CD 1. Lola Mora. Biografía.

[xliv] 4 Cabezas- Felipe Pigna (2005)

[xlv] Citado por Da Porta E. en: “Conmemoraciones mediáticas del pasado reciente en Argentina” Astrolabio. Revista virtual del centro de estudios avanzados de la UNC. White, H. (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.

[xlvi] Bernardino Rivadavia sería el que “puso la primera piedra” para el endeudamiento externo nacional.

[xlvii] Nuevamente, Rivadavia y su legado, explicado mientras en imágenes vemos varias marchas superpuestas sobre la lucha de los organismos de derechos humanos contra los militares que dieron el golpe de Estado en 1976

[xlviii] Desde un barco frente al puerto de Buenos Aires, Pergolini y Pigna conversan acerca de la situación de la Aduana y de la aristocracia porteña acerca de “conformarse” con la venta de materias primas en lugar de promover una política que permita la confección de productos elaborados. Pergolini comenta entonces que “las cosas no cambiaron demasiado” referido a la carencia y/o falencia de políticas industriales acertadas a lo largo de toda la historia del país.

Bibliografía:

- Aumont, Jacques; Marie, Michel (1990): *Análisis del film*. Paidós. Barcelona.
- Aumont, Jaques; Bergala Alain; Marie, Michael; Vernet, Marc (1996): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Barthes, Roland, (1982): *Introducción al análisis estructural de los relatos*, en *Análisis estructural del relato*, Barcelona, ed. Cast. de Ediciones Buenos Aires.
- Bettetini, Gianfranco (1986): *La comunicación audiovisual*. Cátedra, Madrid
- Bou Bauzá, Guillermo (1996): *El guión multimedia*. Editorial Anaya. Madrid
- Carlón, Mario (1994): *Imagen de arte / imagen de información, Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios*. Atuel, Buenos Aires.
- Carr, Edward (1988): *¿Que es la historia?*. Barcelona, Planeta Agostini
- Chartier, Roger (1995): *El mundo como representación*. Editorial Gedisa, Madrid.
- Da Porta E. en: “Conmemoraciones mediáticas del pasado reciente en Argentina” Astrolabio. Revista virtual del centro de estudios avanzados de la UNC. White, H. (1992)
- Diccionario Enciclopédico Lexis 22 (1976) Bibliograf SA, Barcelona.
- Ferro, Marc (1995): *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Editorial Ariel S.A
- Gaudreault, André; Jost, Francois. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós. (1995)
- Lagny, Michele (1997): *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch.

- Romero, Luis Alberto (2004): *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares, Siglo XXI, Buenos Aires*
- Moreno, Isidro (2002): *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia. Paidós, Barcelona.*
- Nepoti, Roberto (1992): *Storia del documentario. Patron Editore. Bologna.*
- Rosenstone, Robert (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Editorial Ariel, Barcelona.*
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión, Siglo XXI, Buenos Aires.*
- Schaeffer, Jean Marie (1993): *La imagen precaria. Cátedra, Madrid.*
- Scolari, Carlos (2004): *Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales. Editorial Gedisa, Barcelona.*
- Steimberg, Oscar (1993): *Semiótica de los medios masivos, Atuel, Buenos Aires.*
- Verón, Eliseo (2001). *El cuerpo de las imágenes. Norma . Buenos Aires*
- Verón, Eliseo (1987): *Construir el acontecimiento. Editorial Gedisa. Buenos Aires*
- Verón Eliseo (1996): *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad, Editorial Gedisa, Barcelona.*
- Vittadini, Nicoletta. (1995): *Comunicar con los nuevos media, en Bettetini, Gianfranco; Colombo, Fausto: Las nuevas tecnologías de la comunicación, Ediciones Paidós, Barcelona.*
- Wolf, Mario (1994): *La investigación de la Comunicación de Masas. Ediciones Paidós, Barcelona.*
- CLARIN, Historia Visual de la Argentina 1900-2000. Argentina, Primate, 2000. CD N° 4.
"Algo Habrán Hecho" por la Historia Argentina (4 Capítulos) Productora: Cuatro Cabezas. Guión de Felipe Pigna