

Comunicaciones

**LOS DOCUMENTOS AUDIOVISUALES
COMO FUENTES DE LA HISTORIA
UN ESTUDIO PRELIMINAR**

SILVIA ROMANO*

Introducción

En estas notas se revisan algunas conceptualizaciones y puntos de vista sobre el documento audiovisual (AV), y subsidiariamente el visual, como fuentes de la historia en general (social, política, etc.). Luego se ensaya una categorización de dichos documentos en el marco de un ejemplo de clasificación de fuentes sometido a examen. Esa categorización permitirá en su momento comparar los documentos AV con otros empleados por los historiadores y considerar la aplicabilidad a lo AV de los criterios de evaluación y análisis (o crítica) de las fuentes, vigentes en la disciplina.

En efecto, el desarrollo que sigue, forma parte de un estudio bastante más extenso tendiente a indagar sobre las particularidades de los documentos AV, la naturaleza de la información y el tipo de evidencia que proporcionan, a los fines de establecer criterios para su tratamiento y explotación, que contribuyan a la vez a su valorización y utilización por parte de los historiadores "generalistas".⁽¹⁾

Al hablar de documentos audiovisuales aludimos a unos objetos específicos (o materias significantes, en términos de Verón, 1996: 145): imágenes en movimiento cinematográficas. Pero no a cualquier imagen cinematográfica, sino a aquellas que pertenecen al campo del periodismo informativo. Es decir, registros efectuados con el propósito de informar, de dar noticia y dejar testimonio de algún tipo de acontecimiento contemporáneo a la filmación considerado como perteneciente a la "realidad pública" —a la que a su vez contribuye a definir—,⁽²⁾ para su comunicación/difusión a través del medio televisivo. En este sentido es necesario aclarar que nuestra referencia empírica es un corpus de archivo conformado por noticias filmadas en los años '60 y '70, que fueron transmitidas "en diferido" por TV, sobre lo que volveremos más adelante. Asimismo, es de mencionar que hemos considerado de interés para nuestro estudio su comparación con imágenes fijas (fotográficas) en particular

* CIFFYH, Universidad Nacional de Córdoba.

la foto de prensa. Dispositivos técnicos de reproducción/representación (icónica) y géneros semejantes permiten la comparación en diferentes dimensiones; y además, intercambiar o aprovechar conocimientos producidos en el campo de la fotografía, sobre el que hay un mayor desarrollo desde el punto de vista de las metodologías de análisis del historiador.

Cabe reseñar brevemente el recorrido que realizamos y del que, en parte, se intenta dar cuenta aquí. El problema que está en la base del estudio surgió a partir del proceso de recuperación y análisis de información del archivo de noticias de Canal 10 de Córdoba (de los '60 y '70), y de la observación sobre el escaso uso de esta clase de documentos por parte de historiadores que trabajan sobre la segunda mitad del siglo XX, particularmente en nuestro país. Atribuimos este fenómeno, en parte al estatuto del texto escrito como la fuente privilegiada de la historia y al débil reconocimiento de la imagen como otra de sus fuentes. Al mismo tiempo observamos que esto se relaciona, directa o indirectamente con dos cuestiones: con el escaso desarrollo, en el marco de la disciplina, de propuestas teóricas y metodológicas para el empleo sistemático de esta documentación; y con la escasa organización de archivos audiovisuales o centros de documentación AV que podrían facilitar e incentivar su utilización.⁽³⁾

En ese marco planteamos como primeras hipótesis que las imágenes y en particular el material audiovisual de carácter documental puede constituirse en una valiosa fuente de información para el historiador por proporcionar elementos no accesibles a través de la palabra escrita, complementarla y enriquecer el conocimiento sobre un tema específico.

La posibilidad de constituirse en fuente de la historia depende no sólo de la cantidad de respuestas que brinde a las preguntas que el investigador le formule al documento visual, sino además de la disponibilidad de recursos metodológicos para la crítica de la fuente y de técnicas de recolección, análisis e interpretación de los datos que obtenga. Asimismo, la posibilidad de constituirse en fuente es dependiente del desarrollo de archivos y centros de documentación AV que permitan su consulta. Principalmente por la accesibilidad que supone el empleo de nuevos soportes para el almacenamiento de los documentos, y por la catalogación y sistematización de la información en bases de datos.

Así, colocados en la perspectiva del historiador y con el interés por sistematizar algunos criterios válidos para el tratamiento y la explotación de noticias televisivas —lo que lleva implícito conocer los mecanismos y condiciones de su construcción, definir su naturaleza y la del tipo de información que puede proporcionar—, nos planteamos la necesidad de explorar y recuperar desarrollos conceptuales y metodológicos, como también debates, producidos en nuestra disciplina y en otros ámbitos disciplinares e interdisciplinares. De aquí que incursionamos en teorías de la imagen, la comunicación, la información y la documentación audiovisual, del cine y el análisis fílmico, del texto y del discurso —desde diferentes enfoques—, pasando por los desarrollos en el campo de la fotografía y el documental antropológico, entre otras.

Circunscribimos aquí el análisis a una suerte de estado de la cuestión para revisar brevemente el concepto de fuente y cómo son considerados los materiales audiovisuales y visuales en el campo de la historia y, en menor medida, en otras disciplinas. Por ejemplo por metodólogos en investigación histórica, historiadores en general, y por los interesados en la producción y los medios AV. Se trata de un recorte que selecciona algunos conceptos y puntos de vista que contribuyeron al planteo del problema y a una primera definición de la noticia televisiva como documento y fuente.

Para un estado de la cuestión

En los últimos años el concepto de fuente en historia se ha extendido para incluir a "todo resto como documento de cultura". (Mendiola y Zermeño, 1995: 251) Los autores citados definen tales documentos como "comunicaciones producidas en la sociedad que se estudia", como "textos de cultura" que comprenden "enunciados de todo tipo: vestido, comida, arquitectura y ...escritos", (ibídem: 255) y señalan que trabajar con ellos supone un reto para los historiadores. Según Aróstegui (1995: 336) "Fuente para la historia puede ser, y de hecho lo es, cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje". Se apoya al respecto en los conceptos de Lucien Febvre, quien sostenía: "Hay que utilizar los textos, sin duda. Pero **todos los textos...** También un poema, un cuadro, un drama, son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y de acción en potencia...". (1970: 29-30) Aróstegui busca definir con mayor precisión la noción de fuente histórica considerando como tal "...todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana, a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social en el tiempo", aunque al mismo tiempo advierte sobre el carácter extremadamente amplio y heterogéneo de la entidad "fuente" y destaca el hecho de que "carecemos de una bibliografía a la altura de las exigencias actuales sobre la problemática de las fuentes y la crítica frontal".⁽⁴⁾ Plantea que la idea tradicional de "fuente histórica" ha de ser reformulada en el contexto de la noción de "información documental", y que el historiador no puede desconocer los avances en las técnicas archivísticas y de la documentación producidos en los últimos años. En efecto, por nuestra parte hemos constatado el importante desarrollo en esos campos, particularmente en relación con la organización de archivos de imágenes en movimiento y centros de documentación audiovisual, sobre todo en Europa y EEUU.

Pero, si bien Aróstegui incluye en su clasificación general de fuentes de la historia a las visuales y AV, como veremos luego, no problematiza la naturaleza de las mismas. Seguramente esto tiene que ver con su reflexión acerca de que el desarrollo de criterios para la evaluación y el tratamiento de las fuentes es correlativo con las fuentes realmente utilizadas por los historiadores.

Además del texto del autor citado, son raros los manuales de metodología de la historia que consideren como fuente a los productos audiovisuales y menos aún la noticia televisiva.⁽⁵⁾ Asimismo, el sondeo que realizamos sobre la utilización de documentos AV por parte de historiadores (en historia argentina contemporánea) indica que no los incluyen entre sus fuentes, ni los consultan.⁽⁶⁾ Queda sin embargo por efectuar una revisión sistemática, como parte de la segunda fase de este estudio. También resta revisar más exhaustivamente, por lo que puede aportar al problema que nos ocupa, cómo se evalúa e interpreta en historia oral el testimonio o entrevista registrados con medios audiovisuales y si se establecen diferencias en cuanto a la calidad de la información obtenida por ese medio (imagen y sonido) y la recogida por el magnetofónico (sólo sonido). Por el momento percibimos cierto interés por debatir sobre el uso de los nuevos instrumentos de registro y sus posibilidades, como también el papel de la imagen en la evocación, aunque el debate no parece haber trascendido aún los marcos de los congresos y reuniones del área. (Dunaway, 1995; Voldman, 1991; Meyer, 1991; *Historia y Fuente Oral*, 1993) Las publicaciones revisadas muestran en general una reflexión apegada a las técnicas de grabación sonora. (Ver por ej. Aceves Lozano (comp.), 1993; Schwarzstein (comp.), 1991)

De igual manera interesa ampliar la indagación sobre las reflexiones originadas al respecto en el ámbito de la antropología y entre los especialistas en documental antropológico o etnográfico. Por ejemplo, el análisis de Guarini sobre el uso del filme en la investigación antropológica contribuye a la evaluación del tipo de información que se obtiene y cómo incide en ella la presencia de la cámara. La autora señala en relación a su objeto que: "La introducción del registro audiovisual (cine y video) aporta al proceso de investigación antropológica elementos novedosos, tanto en sus etapas de observación, descripción y registro, como en el análisis de datos. Una de sus cualidades más interesantes es permitir la captación de gestos, conductas o acontecimientos que pueden ser de carácter imprevisible, y en ocasiones, únicos e irrepitibles"(Guarini, 1991: 370). Agrega por otra parte, que el uso del filme en investigación, puede servir por ejemplo: para conservar información con fines comparativos, salvaguardar del paso del tiempo y de los cambios sociales los elementos culturales que se consideren en vías de desaparición, alentar experiencias que permitan nuevas reflexiones en el campo técnico metodológico de la investigación social. (Ibidem)

Colocados en el cruce de la antropología, el cine y la historia vale la pena citar algunos conceptos que ilustran sobre las fisuras —o las zonas de incertidumbre y contradicción— que se advierten al tratar lo AV como fuente de la historia. Por ejemplo en una entrevista a Michel de Certeau titulada "El cine: entre lo icónico y lo verbal", (1984, en: *Historia y Grafía*, Nº 4, 1995: 134) en la que el investigador reflexiona sobre el cine y las imágenes (que califica como textos), cuando el entrevistador le plantea: "Usted es historiador, antropólogo y psicoanalista... ¿con cuál de estas tres actividades relaciona su interés por el cine?", responde lo siguiente: "lo visual sería al mismo tiempo la falla de estas tres profesiones y su antecedente. Tal vez estos tres tipos de experiencia se articulan en la pérdida de lo icónico. En psicoanálisis, en historia —es menos cierto para la antropología— uno trabaja sobre lo que ya no se ve, de lo que no hay sino vestigios escritos o auditivos".

Entre los estudiosos de la historia del cine y de la educación con medios audiovisuales (espacios compartidos por historiadores profesionales, sociólogos y especialistas formados en la realización audiovisual, la crítica cinematográfica, etc.) se coincide en asignar a la imagen filmica el carácter de fuente de la historia.⁽⁷⁾ Sin embargo, en la mayoría de los casos se advierte una tendencia a privilegiar como tal al largometraje de ficción. Por ejemplo, M. Jackson (1983) sostiene que el cine debe ser considerado uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX y se sorprende al constatar "que hasta ahora pocos historiadores propiamente dichos han recurrido a esta nueva fuente de documentación. Ya es hora —dice— de que los historiadores profesionales y los universitarios aborden los problemas de orden metodológico y conceptual... para sacar pleno partido de los archivos cinematográficos". (Ídem: 19) Y agrega que "Habrà quien sostenga que la investigación a partir del film no proporciona suficientes informaciones nuevas realmente válidas para justificar la labor que entraña. A eso hay que responder que es imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los films que se han venido realizando desde hace setenta años. El cine ...es parte integrante del mundo moderno. Aquél que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la humanidad privará a la historia de una de sus dimensiones". (Ídem: 21) Pero, en su análisis de los distintos tipos de productos fílmicos se inclina abiertamente por el filme de ficción, por ejemplo al sostener que "El largometraje constituye la fuente principal de información del historiador... es imposible negar la existencia de una interrelación entre el contexto social y el cine". En cambio, sus apreciaciones sobre los noticiarios y los informativos televisivos son bastante empobrecedoras de la información que pueden brindar, limitada básicamente a lo que, "tomados en su conjunto", transmitirían a los

espectadores. (Ídem: 22-23) Esta opinión —compartida por varios autores— aparece asociada a la idea del noticiario como instrumento de propaganda y manipulación política.

Por su parte, Monterde (1986: 60) al referirse al tipo de información que puede obtenerse del cine, por ejemplo sobre la manera en que la gente vivía en el pasado, los ambientes laborales, familiares, etc., señala que son especialmente los filmes de ficción los que aportan esa información destacando su carácter *único*, "...entre otras cosas porque en ellos se reivindica la normalidad del uso de esos elementos sociales, mientras que el noticiario o el documental raramente abordan cuestiones cotidianas —que por esencia no son noticia— o lo hacen al modo de una representación pública (los desfiles de modas de los noticiarios informan muy poco comparados con las imágenes sacadas en cualquier calle del mínimo villorio)". En este autor se manifiesta también la contradicción, entre una propuesta innovadora y las concepciones tradicionales sobre las fuentes de la historia. Por ejemplo cuando señala que: "En su carácter de archivo testimonial, el cine no-ficcional actúa como una memoria selectiva, lo cual limita sus evidentes virtudes de fuente documental para el trabajo histórico. Sin embargo ...esa misma selectividad alcanza un valor significativo para el historiador, puesto que al remitirnos a lo que vio el público de unos determinados acontecimientos en su día (o qué acontecimientos y cuáles no) resulta interesante para el análisis histórico". (156) Esta perspectiva limitada, como la de Jackson, se contradice con otras planteadas en el mismo texto: por caso, cuando expresa que "todo fragmento fílmico documental es susceptible de convertirse en fuente histórica ...el registro de la realidad, de las acciones sucedidas ante la cámara, será siempre una fuente histórica de primer grado en lo que tiene de fijación de esa realidad", señalando que es también una forma de discurso (por la selección del tema y del encuadre/punto de vista básicamente) tal como ocurre con el cine de ficción. (158) Y, según el autor, "...es precisamente por esa componente discursiva (retórica y estilística) que será pertinente para el historiador tanto el análisis de lo registrado, del documento, como el de la función registradora, que incluso en sus formas más simples está cargada de historicidad". (Íbidem)

O'Connor (1988) mantiene un punto de vista más claro y comprometido sobre los documentos AV desde la perspectiva que nos planteamos. Destaca que "Desde los años '30, el cine y la televisión se han vuelto factores importantes en política y cultura. El estudio atento del cine y la televisión debe ser por lo tanto incluido en la historia de esa política y cultura". (Ídem: 1201) Y agrega que "La necesidad de estudiar cine y televisión en conexión con la historia social y cultural debe ser más obvia ... (pues) Hasta ahora, pocos historiadores han reconocido la necesidad de archivar y preservar tales artefactos históricos...". (1202-3) Observa además que "Pocos historiadores han tenido el entrenamiento formal apropiado para el análisis crítico de noticieros, noticias de televisión, películas de TV. ...la mayoría de los escritos meditados sobre cine y televisión es el trabajo de la gente entrenada en estudios de cine, análisis literario o teoría de las comunicaciones pero no en historia". (1204)

Coincidimos con O'Connor al respecto y con su propuesta de aprender de los estudiosos del cine y la TV sobre cómo examinar el contenido visual y oral de las imágenes en movimiento. Cabe destacar su insistencia en la necesidad de una "alfabetización visual" de los estudiantes de historia, pero ésta —dice— debe ir más allá de enseñar a usar las fuentes audiovisuales como estímulos para el pensamiento. "No debe dejarse que crean o no lo que ven en las noticias de TV o en una película de historia sino que comprendan un informe de noticias por TV o en un documental histórico por lo que es, una de las muchas fuentes de información disponibles... con características propias". (1207-9)

Los estudios sobre comunicación de masas revisados, y en particular sobre el informativo televisivo y la foto de prensa, no dan cuenta de la intervención de historiadores en los diversos desarrollos y enfoques. La mayoría de los autores coincide por otro lado en que la investigación sobre la producción, la recepción y/o el producto informativo es una tarea interdisciplinaria, pero es raro que incluyan a la historia entre sus interlocutoras (cfr. por ej. Tuchman, 1983; Wolf, 1987; Vilches, 1989, 1993, 1995; Van Dijk, 1996; Mitnik, 1996). Incluso, en algunos casos se cuestiona a historiadores y sociólogos tradicionales que usan los reportajes informativos como datos que revelan la naturaleza de los acontecimientos y los focos de las preocupaciones públicas, sin considerar el contexto de su producción ni las estrategias narrativas que hacen que la noticia aparezca como si fuese el acontecimiento mismo. (Tuchman: 204) Por nuestra parte pensamos, junto con O'Connor, que recurrir a los conocimientos producidos por los estudiosos de los procesos informativos en los medios de comunicación nos permite efectuar una lectura crítica de la fuente (por ejemplo, sobre cómo se representa la realidad social en el medio televisivo; qué relación existe entre las características del producto/noticia y las lógicas de su construcción, etc.), evaluar su confiabilidad, el tipo de evidencia que puede ofrecer y su validez como prueba. En este sentido los estudios sobre la foto de prensa y sobre la fotografía en general resultan útiles y son posibles de transferir al análisis documental de las noticias del medio AV y problematizarlo (por ej. Dubois, 1986; Schaeffer, 1990; Vilches, 1993 y 1995; Barthes, 1990 y 1992).⁽⁸⁾

Incluso, algunos autores plantean propuestas sugerentes para el tratamiento de las imágenes fijas en la investigación histórica y en otras ciencias sociales. Por ejemplo, Vilches (1993: 233-266) se refiere a "las posibilidades de la fotografía en general como medio de documentación y de memoria del arte y la información a partir de un concepto crítico e interdisciplinar de lectura" que incluye a la historia. Agrupa y califica los distintos tipos de fotos como "textos/géneros culturales" que vehiculizan un conjunto de "información sobre y de la sociedad". Esto hace posible —dice— que se puedan examinar las fotos como documentos, agregando que "... El lenguaje de la fotografía se estructura en el centro de la cultura y actúa como un dispositivo de la colectividad. Por ello, la fotografía es memoria, como lo son los géneros literarios o cinematográficos". (Ídem, 235) Expresa que, al tratar la fotografía como documento, se debe tener en cuenta que la metodología histórica moderna utiliza simultáneamente múltiples instrumentos (de la lingüística, la etnología, la psicología social, la sociología, etc.) que deben ser empleados junto con nociones precisas de historia general ligadas a un conocimiento de las teorías de los media. (Ídem: 238)

En un sentido semejante se expresa Schaeffer, en relación al libro de Alan Thomas sobre fotos familiares de la época victoriana, al señalar que éste demuestra que cualquier imagen puede llegar a "hablar", a funcionar como testimonio, en cuanto es situada en el campo de un saber lateral adecuado (que en el caso de Thomas es un saber de historiador y sociólogo) capaz de tomarla en sus redes. (1990: 108-109)

Entre los historiadores "propriadamente dichos", la consideración de la fotografía como documento y fuente de la historia general, tiene larga data. Como observara hace unos años Ruggero Romano "...la validez del producto fotográfico es para el historiador un hecho establecido, pero —advertía— el uso de las técnicas fotográficas, del producto fotográfico, del aporte del fotógrafo —que conoce y utiliza de manera creativa sus instrumentos— no es todavía un hecho establecido". (1977, citado por Vilches, 1993: 237-238) Estas limitaciones tendieron a superarse en el diálogo con otras disciplinas y con el desarrollo de un campo como el de la historia de la fotografía (cfr. por ej. Levine, 1989; Mier, 1995; de los Reyes, 1995; Riego, 1997; Sabato y Gutiérrez, 1987).⁽⁹⁾

En ese sentido, y a modo de ejemplo, citamos algunas de las reflexiones de Sabato y Gutiérrez en torno a las fotografías de Paillet. Tras señalar que: "La foto parece acercarnos como ningún otro documento al pasado... Imagen-documento, testimonio realista, las fotografías de Paillet no son, sin embargo, transposición al papel de lo real ...y colocándonos frente a sus imágenes como frente a un documento histórico, usaremos sus 'citas' para explorar la realidad que inspiró sus recortes", se preguntaban: "¿Es posible la lectura del pasado a través de la fotografía? ...¿cómo construir una hermenéutica de la fotografía?: he aquí una pregunta ineludible para el historiador que remite a varios planos. En primer lugar, la fotografía supone al fotógrafo, a lo fotografiado y al dispositivo técnico que ha intervenido para hacer posible la operación. Pero, además, las fotografías se toman para ser miradas, por lo que el observador (los observadores) interviene también en la fotografía, en su segundo momento, el de su lectura. El fotógrafo recorta el espacio y el tiempo, elige qué y cuándo fotografiar... Pero lo hace condicionado por el objeto mismo, por las técnicas de que dispone, por las reglas del arte dominantes en cada momento histórico... Sin embargo, a pesar de todas las mediaciones que implican, estas imágenes estáticas e inertes, cada una y en conjunto tienen la capacidad de sugerir historia, movimiento, vida. El recorte que operan en el tiempo y el espacio... se prolonga y se expande en el momento mismo en que el historiador comienza a mirarlas".(1987: 15-16)

La necesidad de considerar el proceso, las reglas y las condiciones de producción y de recepción del documento (cualquiera sea su naturaleza) al abordar su análisis e interpretación es ya una premisa instalada y compartida por la mayoría de los historiadores. Es también nuestra perspectiva en cuanto a cómo tratar las noticias filmadas para la TV.

Los documentos audiovisuales en el marco de una clasificación de fuentes de la historia

Antes de introducirnos en una categorización de las fuentes AV consideramos relevante presentar una breve descripción del material AV bajo estudio para evaluar su posible inclusión en un esquema clasificatorio de fuentes de la historia. Esto nos permitirá por un lado discutir los criterios taxonómicos ya establecidos a la luz de la información reunida en nuestra exploración; y, por otro, plantear rasgos diferenciales entre el documento de archivo y el documento en el contexto del informativo, que sin duda inciden en su lectura y explotación.

En este punto nos limitaremos a resumir las características físicas o materiales de la unidad de análisis-noticia de TV como "artefacto", "resto" y como documento de archivo, considerando además algunos aspectos de su contenido informativo. En la revisión de los criterios de clasificación tendremos en cuenta, sin embargo, los elementos que la definen —desde distintos enfoques— como medio de representación y comunicación (visual/AV), como producto informativo (resultado de un proceso de "fabricación"), como testimonio/huella, como texto, etc., aunque por razones de espacio y por el objeto de estas notas no desarrollaremos.

Desde una perspectiva archivística, lo que caracteriza a los documentos audiovisuales no es otra cosa que "el hecho de que la información que soportan se hace llegar al destinatario por medio de uno de los sentidos, la vista y el oído, o ambos a la vez, sin necesidad de utilizar ningún código escrito... En consecuencia, desde el punto de vista del interés por la imagen y el sonido en sí, y al margen de cualquier clase de soporte, es posible hablar de archivos audiovisuales".(González Quintana, 1993: 16-17) El autor citado agrega

que los documentos audiovisuales pueden clasificarse por su soporte, por la tecnología utilizada en el registro, por el grado de necesidad de intermediación (para su observación y lectura), por su espectro sensitivo (imagen fija, en movimiento —con o sin sonido—, registro sonoro) que permite conocer las posibilidades de empleo de los fondos; y por su valor, lo que permite medir el contexto en el que surge el documento (“¿Quién y para quién los crea?”). (Ídem: 17)

En el caso que nos ocupa, podemos señalar que el material AV acopiado fue en parte producido y en parte recibido por un medio televisivo de Córdoba (Canal 10) entre 1962 y 1980. Este medio junto con la radio (LW1, desde 1958) pasaron a conformar los Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba (SRT). Transcurrido cierto tiempo la empresa organizó su archivo de noticias televisivas, según los criterios y tecnologías vigentes a fines de los '60. El mismo agrupaba las noticias por el origen de la fuente (agencias productoras y abastecedoras) que se corresponde con un agrupamiento de la cobertura espacial de la información: Córdoba (Canal 10); Nacional (Canal 7, Canal 9, etc.); Internacional (UPI, DPA, etc.); ordenadas, a su vez, cronológicamente. Hemos estimado que, en la composición por lugar de origen, las de Córdoba representan un 35 %, las Nacionales un 30 % y las Internacionales el 35 % restante. Acorde con la mencionada organización, cada sección poseía su nomenclatura topográfica y su espacio diferenciado de almacenamiento. Las noticias fueron conservadas como unidades independientes (rollos) identificadas individualmente por la nomenclatura, la fecha y una breve descripción de su contenido informativo. Estos rollos tienen una duración que varía entre uno y diez minutos, predominando los que oscilan entre uno y tres minutos. Existe sin embargo una parcialidad —poco significativa— integrada por rollos de mayor duración, que agrupan un conjunto de noticias ya compaginadas bajo la forma de “telediario” o noticiero provenientes de los canales bonaerenses (7 y 9) e incluyen información de origen diverso (de Buenos Aires, otras provincias argentinas e internacionales).

En cuanto a su soporte, se trata de filmico (acetato de celulosa y poliéster) en 16mm. Una parte del material posee banda de sonido incorporado de tipo óptico y, en menor medida, magnético. Hemos estimado que el material con registro sonoro representa aproximadamente el 20 % del total ya sistematizado en el marco del Programa de Recuperación.

A estas características hay que añadir que cada unidad/noticia trata un único evento (aunque suelen hallarse a veces rollos individuales que tratan momentos diferentes de un mismo evento) y con alguna frecuencia presenta el montaje de fragmentos, que pueden ser diferentes planos, ángulos de toma, etc.

Las particularidades descriptas tienen importancia para el análisis documental, en tanto muestran que no estamos frente a un noticiero (salvo la excepción señalada) ni, por consecuencia, frente a una estructura del informativo de Canal 10: no sabemos el orden en que las mismas fueron presentadas, tampoco si todo el material conservado fue transmitido. Además, no se cuenta con la presencia del periodista (presentador) en estudios, ni la voz en *off* que habría acompañado y significado las imágenes sin registro sonoro. Esto supone ciertas limitaciones para el análisis, pero también permite delimitar la aplicabilidad al mismo de los estudios efectuados sobre los telediarios como producto y como unidades de discurso informativo (el papel de los actores/periodistas en la narración, el de las cámaras, la puesta en escena, etc. en estudios; la organización del material, el peso relativo de cada noticia en el contexto del informativo, su tratamiento, etc.).⁽¹⁰⁾

Considerando el material conservado, el originado en Córdoba tiene características de ejemplar único, lo que le da un alto valor documental. El hecho de tratarse de material

filmico (por su naturaleza específica, calidad y definición de las imágenes, etc.) permite un análisis sistemático cuadro por cuadro, de planos, secuencias, etc. y como totalidad textual. No obstante, las posibilidades de consulta del mismo están subordinadas a su conservación y preservación. De allí que la transferencia de la documentación a un nuevo soporte (video) y la catalogación, análisis, descripción y sistematización de la información —pieza por pieza— en base de datos (documento secundario) constituyen los medios técnicos que permiten el acceso al documento y facilitan su lectura y análisis (por ej. la posibilidad de detención de imágenes y de "replay" en el video; de localización de información por temas, nombres, lugares, fechas, etc. y de análisis estadístico por el medio informático, entre otras ventajas).

La categorización temática realizada pone de manifiesto la variedad y abundancia de cuestiones tratadas. Las del material producido en Córdoba pueden agruparse sumariamente en grandes rubros como: actividad política (bajo la forma de protesta social; partidaria tradicional; etc.), de gobierno y castrense (sobre todo durante gobiernos de facto, que son los que predominan en el período que cubre el archivo), municipal, gremial, etc.; economía, salud, culto, educación, cultura, ciencia y tecnología, deportes, policiales, accidentes y catástrofes, etc.⁽¹¹⁾

La documentación muestra también los diversos modos de recolección de la información y de producción de la noticia (notas, entrevistas, conferencias de prensa, reproducción de portadas de periódicos, edición de material gráfico, etc.).

Julio Aróstegui, en su obra *La investigación histórica: teoría y método* (1995) presenta un modelo clasificatorio de fuentes en base a una serie de criterios, con el objeto que permitan "referirse a todas las fuentes posibles, sea cual sea su procedencia, soporte y aspecto ... (y que, sobre todo) sean útiles para algo que resulta imprescindible en todo tratamiento de fuentes históricas: su *evaluación*". (339) Acorde con su definición amplia e inclusiva de la noción "fuente" incorpora en el repertorio diversos tipos de objetos o documentos de cultura, entre ellos los audiovisuales, aunque de todos modos sostiene que: "En definitiva, hoy por hoy, a fines del siglo XX, la *documentación escrita* ... es la predominante en el aparato informativo del historiador". A esta idea agrega que "Las *técnicas de investigación* fundamentales se dirigen hoy, pues, primordialmente al trabajo con documentación escrita. Pero —dice— aparecen ya claras las tendencias hacia el crecimiento de la importancia de las fuentes *visuales* o *iconográficas*, *sonoras*, *informáticas*, etc. que en el futuro llegarán a adquirir probablemente mayor importancia que los textos escritos que hoy soportan la mayor parte de las manifestaciones culturales". (367)

Aróstegui propone cuatro criterios básicos expresados sin un orden jerárquico o de prelación, y que pueden combinarse entre sí: el criterio posicional (fuentes directas o indirectas); el intencional (fuentes voluntarias o no voluntarias); el cualitativo (fuentes materiales o culturales); y el formal-cuantitativo (fuentes seriadas o no seriadas —o bien seriales o no seriales—). Plantea que estos criterios permiten gran flexibilidad por su aplicación simultánea, ya que tienen que ver con la naturaleza interna de las fuentes y no solamente con la forma en que serán "leídas". Atribuye a este "cuádruple criterio" un valor técnico por favorecer la observación, la crítica y la evaluación documental, teniendo en cuenta además que el ideal de una investigación es el uso de las más variadas fuentes posibles y su confrontación sistemática. (340-341)

Criterio posicional: se refiere a la distinción clásica entre fuentes directas o indirectas (que difiere de la tradicional y conflictiva distinción entre primaria/secundaria) y que en ambos

casos el autor relativiza. Hoy, dice, sin abandonar del todo la referencia al grado de originalidad, de información de "primera mano", debe atenderse a la funcionalidad o idoneidad de una fuente en relación al tipo de estudio que se emprende; por lo que una fuente puede ser directa en un caso e indirecta en otro.(341-343) Ciertos documentos históricos muestran una extremada polivalencia, la cuestión pasa entonces por la pertinencia metodológica.

Criterio intencional: es el que distingue entre *fuentes testimoniales* y *fuentes no testimoniales*. Esta distinción, considerada básica para la evaluación de las fuentes, ha sido tomada de las observaciones de Marc Bloch (1967) respecto a la *voluntariedad*. La intencionalidad refiere entonces a la voluntad más o menos explícita de producir un testimonio histórico o, por el contrario, que el documento haya sido producido en el curso de una actividad que no tuviese como horizonte la testimonialidad.(343)

Aróstegui manifiesta, en este orden, su acuerdo con las nociones que referimos anteriormente al señalar que el conocimiento del mecanismo de producción de un documento de cualquier tipo empleado como fuente de información histórica —mecanismo en el que habrá de considerarse desde la "intención" hasta el material mismo de que está hecho el documento— es indispensable en la evaluación de las fuentes.(343-344)

Por consecuencia, sostiene que "Un testimonio producido para crear una forma de 'memoria histórica' ...no puede tener el mismo tratamiento y *valor* que el producto material de la actividad cotidiana del hombre".(345)

Dejando por un momento entre paréntesis la noción de valor y el sentido de su observación, podemos acordar con el criterio de distinción e incluir en esta clasificación la noticia filmada y la fotografía de prensa, producidas con una intención *testimonial* —según la definen otros autores—. Llama la atención, por lo tanto, que el autor no mencione en este rubro ninguno de los dos tipos de documento.

Retomando la noción de "valor" diferente de una y otra clase de documento se puede ver que la misma está asociada a un juicio negativo respecto de la fuente voluntaria o testimonial por tratarse, como afirma el autor, de "la memoria oficial de las sociedades", del "...reflejo del 'imaginario' que los componentes de un grupo construyen, de su *mentalidad e ideología*".(345) Dejando aquí también entre paréntesis la noción de *reflejo*, vemos que este juicio conduce a que Aróstegui plantee que "las más perfectas y objetivas inferencias sobre los colectivos humanos son los de sus huellas no intencionadas, no voluntarias, no testimoniales".⁽¹²⁾ Las define como "restos" que se han conservado sin el propósito conciente de servir como testimonio histórico. Da como ejemplos: restos arqueológicos, etnográficos y productos de burocracias normalizadas. Naturalmente —dice— la historiografía científica prefiere trabajar con fuentes no testimoniales, pues las otras son aparentemente más manipulables.(Ibídem)

Si ponemos en relación los conceptos de Aróstegui y los de Monterde (especialista en cine "histórico") se puede entender, en parte, por qué se desechan o descalifican las fuentes audiovisuales "testimoniales" a la vez que nos permite reafirmar la pertinencia de su inclusión en esta clasificación. Recordemos que según Monterde (1986: 159-160): "En su carácter de archivo testimonial, el cine no-ficcional actúa como una *memoria selectiva*, lo cual limita sus evidentes virtudes como fuente documental para el trabajo histórico... La selección de noticias a filmar y la manera de hacerlo (o de comentarlas sonoramente si procede) responde a un doble motivo: la eficacia informativo/propagandística inmediata y una cierta proyección futura. Así podemos entender que las noticias filmadas tienen algo de invoca-

ción desde el presente de lo que se desea que el futuro considere como histórico, aunque a veces sólo de una forma intuitiva". Y, como ya lo advertimos, el autor considera al film de ficción (que entraría en el terreno de lo no testimonial, lo cual es también relativo) como "la fuente principal de información del historiador".

Hay que señalar que esas concepciones respecto a las categorías de fuentes históricas vienen siendo examinadas en los últimos años. Por ejemplo, en el caso de Mendiola y Zermeño (1995) al aludir a las transformaciones de los términos historiografía y documento, plantean que en la distinción clásica no se logra percibir que tanto un tipo de material como el otro son a un mismo tiempo datos y productos (lo que podría hacerse extensivo al problema que nos ocupa: los materiales AV o noticias). Subrayan que "El historiador tiene acceso a los llamados 'hechos' por la mediación de la escritura (entendida en un sentido amplio): la historia se hace con documentos, y estos documentos son comunicaciones producidas en la sociedad que se estudia ... entre un hablante y un oyente en una situación determinada". Por lo tanto, dicen, "no hay hechos, sino comunicaciones" y "el documento no me lleva al referente externo sin la reconstrucción del sistema de comunicación en el que se generó". Desde esa perspectiva entienden que "toda historia es historiografía y, si bien en ésta se puede diferenciar un sentido estricto (estudio de la escritura de la historia) y uno amplio (investigación de los procesos del pasado), este último concibe todo resto como documento de cultura, trátase de una crónica o testimonio de algún historiador, o de cualquier fuente". (251 y 255)

Lo anterior se conecta con la siguiente reflexión: "En principio, es obvio que ningún texto, ni siquiera el más aparentemente documental, ni siquiera el más 'objetivo' (por ejemplo un cuadro estadístico creado por una administración) tiene una relación transparente con la realidad que capta. Nunca el texto, literario o documental, puede anularse como texto, es decir como un sistema construido según categorías, esquemas de percepción, de apreciación, reglas de funcionamiento, que nos llevan a las condiciones mismas de producción".⁽¹³⁾

Continuando con los planteos de Aróstegui, cabe señalar que considera que las fuentes no testimoniales proveen menos cantidad de información, por lo que requieren un mayor esfuerzo de interpretación y una lectura técnica más sofisticada, para descifrar los lenguajes de todo tipo que expresan los documentos. Advierte que el criterio de intencionalidad es quizá el de mayor interés, el que se presta a más sutilezas críticas y el que permite conocer mejor las posibilidades de información "correcta" que contienen las fuentes. También es el criterio que más problemas interpretativos ofrece, como hemos tratado de poner de manifiesto.

Criterio cualitativo. Este criterio refiere al tipo de "lectura" que puede hacerse de la fuente. Según plantea el autor, de una fuente pueden interesar dos cosas: su aparente *materialidad* o el *mensaje* que expresa a través de su materialidad. Normalmente, dice Aróstegui, toda fuente interesa por ambos aspectos, sin embargo pueden y deben separarse a los fines taxonómicos. (346) En virtud de ello define como documentos culturales al amplio tipo de fuentes en las que es posible separar un "soporte" de un "contenido". Es decir, prácticamente todas las existentes que no son arqueológicas: escritas, habladas, simbólicas o audiovisuales, que transmiten un mensaje más o menos formalizado. (346-347) Como se ve, el autor incluye en esta categoría a los documentos audiovisuales, inclusión que consideramos pertinente.

No obstante, al clasificar las fuentes culturales expresadas en lenguaje verbal, el autor establece dos categorías: narrativas (que incluye todo lo que es relato: crónica, reportaje,

memoria) y no narrativas que comprende, entre otras, a las audiovisuales. Si nos fijamos en los del campo de las imágenes en movimiento y sus conceptualizaciones sobre el lenguaje, la narrativa y el texto cinematográfico cabría considerar en esa clasificación el carácter narrativo de dichas fuentes, incluyendo a las noticias televisivas. (cf. por ej. Casetti, 1991, 1994)

Criterio cuantitativo: distingue entre fuentes *seriadas* (o seriables) y fuentes *no seriadas* (o no seriables). Esta clasificación tiene para el autor una enorme importancia conceptual, crítica y técnica. (347)

La fuente seriada es, en sus términos, la fuente "material o cultural, que *está compuesta por muchas unidades o elementos homogéneos, susceptibles de ser ordenados, numéricamente o no*". (Ibíd.) Son fuentes que se componen de un número plural de elementos de información o conjuntos de ellos formalmente iguales, que permiten el uso de los conceptos "variable", "caso" o "registro" en una base de datos y que, en definitiva, dan cuenta de un hecho repetitivo, redundante. Existe una infinita variedad de fuentes seriadas o susceptibles de serlo: desde protocolos notariales, ficheros policiales, contabilidades de empresas, sermones religiosos, discursos políticos, etc. Algunas se presentan naturalmente seriadas (ej. escrituras) otras no lo están pero pueden serlo (ej. sermones religiosos, discursos políticos). (348)

Como se puede advertir, caben en esta categoría los registros filmicos del archivo Canal 10 y cualquier otro fondo o colección de imágenes fijas y en movimiento.

Para Aróstegui, la materialidad (es decir, las características de su soporte —textos, cuentas, objetos repetidos, imágenes—) y/o el contenido comunicacional estricto de una fuente puede ser sometido a algún tipo de seriación o a una "matriz de datos", si ello es útil para el objetivo de la investigación. La condición de seriable o no seriable tiene que ver con la posibilidad de representar o reducir el contenido a una forma numérica, y su importancia tiene relación con la cantidad, aunque en ello lo principal es la repetición, la recurrencia. (Ibíd.)

Las fuentes no seriadas o no seriables serían esencialmente cualitativas, aunque son raras las de contenido no narrativo que no puedan someterse a algún tipo de seriación, sobre todo teniendo en cuenta los medios técnicos hoy existentes (como la informática). Por lo cual, para el autor, la vieja discusión o la oposición entre fuentes cualitativas y cuantitativas prácticamente carece de sentido. (Ibíd.)

Para concluir, y considerando los criterios examinados, puede establecerse una categorización preliminar del documento audiovisual "noticia televisiva" como *intencional / testimonial-cultural narrativa-seriada (y seriable)*. En cuanto a la clásica distinción entre fuentes primarias y secundarias, con las salvedades del caso, parece pertinente considerar al material filmico de archivo (documento original en 16mm) como fuente primaria. Esta categoría se adecua a los criterios actuales de la archivística y del campo de la documentación. Queda abierto el debate, y nuestra definición, respecto al criterio posicional (fuente directa o indirecta) que se basa principalmente en el carácter mediatizado o no de la información.

NOTAS

(1) Se trata de un estudio exploratorio, cuya primera fase posee un diseño bibliográfico y tiene por objeto recuperar aportes de otros campos disciplinares que puedan ser útiles para la caracterización y el tratamiento de esta documentación. Se está en proceso de publicar los avances logrados en esa primera fase. Colaboran en el desarrollo del proyecto María Cristina Boixadós, Marta Palacios y Alicia Caldarone, y se lleva a cabo en el marco del "Programa de recuperación y análisis de información de Archivo filmico documental (noticias de Canal 10 de las décadas del '60 y '70) en las cátedras a mi cargo, del Dpto. de Cine y TV, y el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) de la UNC. Cuenta con financiación de SECYT y CONICOR y participa del Programa de Incentivos a docentes-investigadores del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

(2) Como señala G. Tuchman (desde la sociología interpretativa) la noticia no espeja la realidad, ayuda a constituir la como fenómeno social compartido, pues en el proceso de describir un suceso, la noticia define y da forma a ese suceso. Registra la realidad social y es parte de ella, porque proporciona a los consumidores una abstracción selectiva diseñada para que resulte coherente (son "marcos" de organización del mundo cotidiano). Los informativos no sólo dan rango de suceso público a los acontecimientos, sino que les imparten carácter, ya que ayudan a la definición pública de los acontecimientos. (Tuchman, 1983)

(3) Sobre el tema cf. S. Romano y M.C. Boixadós (1996).

(4) Una observación semejante plantea Burke (1994: 27-31) entre otras, sobre la fotografía y las imágenes en general, señalando que "Se han dado algunos importantes pasos hacia la crítica de fuentes de las imágenes fotográficas, pero también aquí queda un largo trecho por recorrer". Véase también en la edición citada el capítulo preparado por Gaskell "Historia de las imágenes" referido principalmente a la pintura y la fotografía. (Ídem: 209-239)

(5) Véase por ejemplo, J. Topolski (1982) ó C. Cardoso (1982) quien centra su exposición en el trabajo con fuentes escritas, y sólo menciona el material filmico como medio o soporte para la conservación y almacenamiento de testimonios de interés histórico. (138 y 175)

(6) Uno de los pocos casos en los que se menciona entre las fuentes primarias consultadas a los fondos AV, sonoros y fotográficos del Archivo General de la Nación es el de M. Plotkin, en su libro *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1994, pág. 309. Sin embargo, el texto y las notas al pie no dan cuenta del empleo de los mismos, por lo que no es posible conocer si efectivamente las usó ni cómo lo hizo (salvo una fotografía de Eva Perón, que descalifica por suponerla trucada intencionalmente para contribuir al mito, sin cuestionar la importancia de ese mismo hecho). (Ídem: 240, nota 82)

(7) Cfr. S. Romano (1996); F. Casetti (1994). El autor plantea respecto a los aportes e intercambios entre la historia del cine y la historia en general que la conciencia de actuar en un horizonte común se va difundiendo en ambas y que la reflexión sobre filmes concretos como fuente histórica une a los estudiosos de uno y otro ámbito. (321)

(8) De hecho, buena parte de las indagaciones sobre lo AV han planteado relaciones de semejanza y diferencia entre imagen fija e imagen en movimiento. Véase por ej. Casetti, 1994; Dalmasso, 1994.

(9) En nuestro país la historia de la fotografía se ha desarrollado sobre todo a instancias de estudiosos y profesionales de la fotografía, especialistas en conservación, etc. (ver *Memorias* de los Congresos de Historia de la Fotografía en la Argentina, 1992/97) y aunque convoca también a historiadores profesionales, no constituye una especialidad reconocida en el marco de la disciplina como ocurre en otros países. Por caso, A. de los Reyes (1995) tras señalar el incremento notable de los estudios sobre la historia de la fotografía en México ocurrido en los últimos años, cita una lista de trabajos de licenciatura en Historia, en su mayoría inéditas, además de otras investigaciones editadas.

(10) Se prevé realizar una investigación, en el marco del Programa de Recuperación en curso, sobre aspectos de la historia del Servicio Informativo C.10 (por ej. rutinas productivas, organización de la tarea periodística, actores, recursos y limitaciones materiales y tecnológicas, formas de censura, etc.).

(11) Cf. S. Romano, M.C. Boixadós y A. Caldarone (1996: 48 y 49).

(12) Estos conceptos se relacionan con el de "distorsión" de la realidad que maneja el autor, como problema que pueden presentar las fuentes. Aunque la idea se plantea asociada con el error o la mentira (Bloch) más que con la interpretación o la subjetividad, remite al supuesto de que la realidad objetiva puede ser "calcada" o "reflejada" por algún medio o mecanismo particular.

(13) Cf. R. Chartier, *El mundo como representación*, España, Gedisa, 1996, pág. 40. Desde otro campo, Landi (1992: 149) plantea que el lenguaje construye realidad y "en este sentido —dice— los relatos orales, la escritura, la imprenta, la radio y la TV no se diferencian en nada: todos los medios construyen una realidad".

BIBLIOGRAFIA

- J. Aceves Lozano (comp.) (1993), *Historia oral*, México, Instituto Mora, UNAM.
- G. Allen, R. Douglas (1995), *Teoría y práctica de la historia del cine*, Buenos Aires, Paidós.
- D. Aron-Shnapper y D. Hanet (1993), "De Heródoto a la grabadora, fuentes y archivos orales", en: Jorge Aceves Lozano (comp.), *Historia Oral*, México.
- J. Aróstegui (1995), *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica.
- J. Aumont (1992), *La Imagen*, Buenos Aires, Paidós.
- J. Aumont - M. Marie (1993), *Análisis del Film*, Buenos Aires, Paidós.
- R. Barthes (1990), *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós.
- R. Barthes (1992), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, voces, gestos*, Buenos Aires, Paidós.
- M. Bloch (1967), *Introducción a la historia*, México, FCE.
- D. Bordwell (1995), *El significado del film*, Buenos Aires, Paidós.
- N. Burch (1987), *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra.
- P. Burke (edit) (1994), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza.
- C. Cardoso (1982), *Introducción al trabajo de la investigación histórica*, Barcelona, Crítica.
- F. Casetti (1994), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- F. Casetti - F. Di Chio (1991), *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- M.T. Dalmasso (1994), *¿Qué imagen, de qué mundo?*, UNC, DGP.
- A. de los Reyes (1995), "Cuando la fotografía llegó a unas haciendas", en: *Historia y Grafía*, N° 4.
- M. de Certeau, (1995) (Entrevista a) "El cine: entre lo icónico y lo verbal" en *Historia y Grafía*, N° 4.
- Ph. Dubois (1986), *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós.
- D. Dunaway (1995), "The Interdisciplinarity of Oral History", Budapest (mimeo).
- Lucien Febvre (1970), *Combates por la Historia*, Barcelona, Ariel.
- Guy Gauthier, (1992), *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen.
- A. González Quintana (1993), "Archivos para oír, archivos para ver", en: *ALA*, N° 14.
- C. Guarini (1992), "De la observación directa a la observación diferida", Buenos Aires. *Historia y Fuente Oral* (1993), N° 9, Barcelona.
- M. Jackson (1983), "El historiador y el cine", en: Romaguera-Riambau (comp.), *La historia y el cine*, Barcelona.
- O. Landi (1992), *Devórame otra vez*, Buenos Aires, Planeta.
- R. Levine (1989), *Images of History*, Durham and London, Duke University Press.
- A. Mendiola - G. Zermeño (1995), "De la historia a la historiografía", en: *Historia y Grafía*, N° 4.
- E. Meyer (1991), "La historia oral en Latinoamérica y El Caribe", en: *Historia y fuente oral*, N° 5.
- R. Mier (1995), "El retrato y la metamorfosis de la memoria. La transformación de la historia en el origen de la fotografía", en: *Historia y Grafía*, N° 4.

- P. Mitnik (1996), "Estructura, agentes y discursos. Un estudio sobre la producción de noticias y la definición de la realidad en los informativos televisivos", Tesis de Maestría en Sociosemiótica, Córdoba, inédito.
- P. Mitnik (1991), "Una aproximación a la definición de la realidad en los informativos locales", en: *Documentos del CIFFYH, Jornadas sobre Medios Masivos de Comunicación en Córdoba, UNC.*
- J.E. Monterde (1986), *Cine, Historia y Enseñanza*, Barcelona.
- J. O'Connor (1988), "History in images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past", en: *American Historical Review, Forum* Nº 93.
- B. Riego (1997), "El documento fotográfico y sus significaciones temporales", en: *Historia de la Fotografía, Memorias del 5º Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires.
- S. Romano (1996), "Cine e Historia. Notas sobre la aplicación del cine en la didáctica de la historia", en: *Estudios*, Nº 6, Córdoba, CEA, junio/ 95-junio/96.
- S. Romano - M.C. Boixados (1996), "Los historiadores y la recuperación de fuentes no tradicionales: el Archivo Fílmico de Canal 10 (noticias de las décadas del '60 y del '70)", en: *Entre pasados*, Nº 9, Buenos Aires, fines de 1995.
- S. Romano - M.C. Boixados - A. Caldarone (1996), "Los historiadores, la conservación y el trabajo con documentos audiovisuales", en: *La Memoria Visual*, UNC, DGP.
- R. Rosenstone (1997), *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel Historia.
- H. Sabato - L. Gutiérrez (1987), "Ver el pasado. La fotografía y la imaginación del historiador", en: *Punto de Vista*, Nº 30, Buenos Aires, julio-octubre.
- J. M. Schaeffer (1990), *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra.
- D. Schwarzstein (comp.) (1991), *La historia oral*, Buenos Aires, CEAL..
- P. Sorlin (1985), *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE.
- J. Topolski (1982), *Metodología de la Historia*, Madrid, Cátedra.
- G. Tuchman (1983), *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*, Barcelona, G.Gili.
- T. A Van Dijk (1996), *La noticia como discurso*, Barcelona, Paidós.
- E. Verón (1996) *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.
- L. Vilches (1995), *La lectura de la imagen: Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós (1ª edición 1984).
- L. Vilches (1993), *Teoría de la imagen periodística*, Paidós.
- L. Vilches (1989), *Manipulación de la información televisiva*, Paidós.
- D. Voldman (1991), "La historia oral en Francia a finales de los años ochenta", en: *Historia y fuente oral*, Nº 5.
- M. Wolf (1987), *La investigación de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós.