

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

De, por, con, a través: un balance de las relaciones entre historia y televisión.

Bourdon, Jérôme (Universidad de Tel Aviv, Israel).

Cita:

Bourdon, Jérôme (Universidad de Tel Aviv, Israel). (2007). *De, por, con, a través: un balance de las relaciones entre historia y televisión*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/475>

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

XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia
Tucumán, 19 al 21 de septiembre de 2007.

Título: “De, por, con, a través: un balance de las relaciones entre historia y televisión”.

Mesa Temática abierta: Eje 4: Historia cultural y de las ideas.

Mesa N° 55: Historia de la televisión / La televisión en la historia.

Universidad, Facultad, Dependencia: Universidad de Tel Aviv – Departamento de Comunicación.

Autor: Jérôme Bourdon.

e.mail: jeromeb@post.tau.ac.il

En Francia, los historiadores tuvieron que esperar mucho para acceder a las principales fuentes de la televisión: sus imágenes (y sus sonidos, ya que no debemos olvidar el sonido). En la inmensa mayoría de los países, aún tienen que esperar. De esta mala situación -pasada o presente- podemos, sin embargo, aprender algo. Vale la pena suponer que cada vez que recibimos una invitación para investigar imágenes, cada vez que las imágenes se vuelven accesibles, no deberíamos arrojarnos sobre ellas como la Alicia de Lewis Carroll, entregándonos a la vieja pasión de la representación visual, alimentado por la creencia en el "poder de las imágenes", muy anterior a los medios de comunicación. David Freedberg (Freedberg, 1989) fue el brillante historiador de esta creencia y nos recordó la antigüedad y la sofisticación de los debates sobre los efectos de las imágenes, donde la creencia inocente siempre se mezcló con la manipulación de la creencias. Es necesario contemplar esta antigua pasión en nosotros mismos. El historiador tiene que contener su apetito para disfrutar de - y entender - la imagen.

La televisión más allá de la imagen

Saber esperar a las imágenes es, antes que nada, acordarnos de todo lo que, en un mensaje televisivo, no es imagen analógica, representación de una realidad prefilmica que se encontró, una vez, delante de las cámaras: los trazos escritos, los textos con su gráfica (que necesita su historiador), la banda sonora, alimentada por palabras omnipresentes (la televisión es un personaje charlatán, mucho más que el cine). En síntesis, toda esta materia verbal que "ancla", según la famosa metáfora de Barthes, los sentidos flotantes de la imagen. Tampoco hay que olvidar, junto a lo verbal (o encima) la música, que tiene relaciones semánticas complejas con la imagen, afectando a la imagen que la afecta de vuelta, a su vez.

Además, la televisión no es solamente un mensaje audiovisual: es un hecho social complejo, una institución que produce mensajes, y un público, o más bien, públicos inmensos, que reciben el mensaje, variadas veces a través de las redifusiones y exportaciones de un país al otro. Porque la globalización -que no es una cosa nueva sino ya desarrollada cuando la televisión empieza- produce consumos e interpretaciones transnacionales. Hacer la historia de la televisión solamente a través de sus programas, sería como escribir la historia del automóvil e interesarse sólo en el

diseño de los vehículos y el color de las carrocerías, en las características de los motores, sin tener en cuenta las empresas que fabrican los vehículos y los usuarios que se los apropian, los manejan, los aman, se hieren y mueren (y matan) con ellos. Me objetarán que la metáfora es engañosa: las imágenes tienen más que decir que los automóviles, las imágenes representan mundos completos y los automóviles no se representan sino a ellos mismos. Sin embargo, vale la pena insistir: las imágenes no representan solas; es importante no aislarlas de sus contextos. Además, existe una tendencia a creer que las imágenes representan más precisamente a causa del fetichismo de las imágenes al que aludí antes. Aquí podemos aprender de la historia social del arte, que en la actualidad le presta mucha atención al contexto, pero que también empezó por rendirse a la fascinación de la imagen, en este caso justificada no por la creencia en su influencia -como en el caso de las imágenes "vulgares" de la televisión- sino por su valorización estética.

¿Qué relaciones existen entre historia y televisión?

Después de la prescripción, volvamos a la descripción: qué hicieron, qué hacen, los historiadores, con las imágenes de la televisión, y más extensamente, con la televisión en todos sus sentidos, con los poderes políticos, organizacionales, con los públicos? Porque los historiadores, a causa del problema del acceso a las fuentes, han trabajado más sobre el entorno de las imágenes que sobre las propias imágenes. Sobre las instituciones y los públicos, los politicólogos y los sociólogos trabajan desde hace largo tiempo y hoy se presenta la cuestión de la historización de su trabajo. Vamos a hacer un balance de la situación científica. Podemos distinguir tres tipos de relaciones entre historia y televisión: la historia de (la básica, que nunca se debe desatender), la historia por (la más desarrollada), y la historia con la televisión, (según nuestro entender, la más interesante, el camino del futuro).

La historia de la televisión es la labor de los historiadores que se interesaron en la institución misma, en su construcción, y en los profesionales que producían las imágenes, los historiadores que sintieron mucha simpatía por un objeto despreciado: esta historia empezó sin imágenes y aún hoy muchas de las investigaciones se hacen sin imágenes o combinan escasas imágenes del pasado con fuentes diversas.

La historia por es más frágil porque utiliza la televisión para discutir, en el fondo, otros temas, representaciones sociales, y eso lo hace con una creencia no siempre explicitada en la relevancia y la influencia de las representaciones televisivas. En este punto, estamos obligados a subrayar las limitaciones del balance científico.

La historia con la televisión, por su parte, es un campo rico de promesas pero que supone, para su desarrollo, que se sobrepase la especialización (que fue, en su tiempo, necesaria).

Para concluir, evocaremos otro tipo de historia, la vulgarización histórica a través de la televisión: historiadores, generalmente conocidos, no siempre los más respetados, han utilizado la televisión para comunicar a una gran audiencia, un tipo de saber histórico. Esto no forma parte del trabajo científico pero tuvo influencia sobre el campo científico.

Historia de la televisión: campo nuevo y ciencia auxiliar.

La historia de la televisión tiene una doble cara. Primero, era (y permanece) un campo nuevo para los que se interesaran en el medio mismo. Como todo proceso de apropiación de un nuevo objeto, eso creó una (sub)-disciplina, un grupo de especialistas con sus libros de referencias, sus congresos, sus proyectos. Pero este nuevo campo es importante más allá de la especialización: procura a todos los investigadores que necesitan referirse a la televisión, de cualquier modo, indispensables "mojones" o "carteles indicadores" – la expresión es de Marc Bloch a propósito de la biografías de Santos para los historiadores de la religión. También una parte del trabajo de sociólogos se vuelve, con el tiempo, en un tipo de "cartel indicador" para los historiadores. La sociología de las profesiones nos da, por ejemplo, fotografías del estado de las redacciones de cadenas de televisión en cierta época (por ej. Schlesinger, 1978), o sobre la ideología del servicio público (Burns, 1979).

La historia de: los programas

El conocimiento histórico de los programas de televisión, como de otros medios de masa, siempre ha sido amenazado por un discurso de deploración (el historiador puede trabajar también sobre la evolución de las modalidades de deploración en el campo de los medios de masas), discurso atemperado por breves momentos de entusiasmo, especialmente cuando nace un nuevo medio de comunicación. Es claro que el historiador no puede sino sentir un tipo de escepticismo cuando lee, una época después de la otra, las eternas denuncias de una nueva etapa de decadencia en la cultura. En Francia, algunos filósofos hicieron una especialidad de eso, entre otros Alain Finkielkraut y Michel Henry.

En contraste con esas generalidades devastatorias y tenaces, necesitamos análisis sólidos, precisos, de programas, para saber lo que decía la televisión, no en general, sino en ciertos momentos, horas, cadenas, géneros... La primera dificultad aquí es establecer la buena unidad de análisis. Existe (o existía) una tentación a tomar un modelo (que por sí mismo es un viejo modelo) de la historia de arte, como historia de hombres y de sus obras. Lo que pueden proponer los estudios de televisión es todo lo contrario, un trabajo a partir de conceptos como grupos profesionales o instituciones (y no creadores excepcionales), como series, géneros, grillas de programas (y no de obras aisladas). Los estudios de cine, aún demasiado preocupados por la cuestión del autor (parece que no todo el mundo ha leído los avisos de fallecimiento de Foucault y Barthes) podrían inspirarse, en este punto, de los estudios de televisión. El concepto de serie es central aquí: la serie es ante todo, una cuestión de nominación: el mismo nombre es utilizado para diversos episodios. La unidad de la serie se establece alrededor de conceptos de programas (especialmente de universos narrativos y de personajes en los géneros ficcionales), pero también alrededor de grupos de profesionales, de creadores, diversos según los países (realizadores, productores, técnicos).

Las series, los programas, se organizan en grillas que cambian lentamente, como "palimpsestos" (en italiano ésta fue la metáfora que quedó en la lengua para hablar de las grillas de programas). Ése es un objeto esencial para el historiador: las grillas de las grandes cadenas dicen también los ritmos colectivos de trabajo, de ocio, crean articulaciones singulares entre géneros, series, y momentos del día, de la semana, del año: son una parte integral (y bastante ignorada) de la historia cultural contemporánea.

El concepto de género (que se utiliza para analizar las grillas) es no menos esencial. También pertenece a la lengua común de los profesionales y espectadores, también conoció una larga elaboración en el campo de la poética. El historiador se enfrenta aquí a los viejos dilemas de los análisis literarios: se necesita definir a un género para escribir su historia, pero se necesita conocer su historia para definirlo. Evidentemente, necesitamos análisis y síntesis juntos. También es importante cuidarnos de la influencia de la mirada contemporánea que nos hace ignorar, por ejemplo, lo que pueden tener en común un "concurso" de 1960 (con muchos contenidos cultos y una emisión educativa) con un "programa cultural" de 2000 (que trata de utilizar elementos de entretenimiento y podrá incluir un tipo de... concurso).

Las descripciones de series, géneros, grillas, tienen que estar atentas a las técnicas subyacentes a la producción de programas. La historia técnica (film 16, 35, video en directo o en continuidad, o editada) es más que un catálogo de "mojones", es una base indispensable de la historia de estilos, épocas, géneros, grillas. Las técnicas condicionan los estilos y las maneras de hacer la televisión: un estudio equipado con tres grandes y pesadas cámaras de directo (una de las cuales a veces tenía una avería), no puede compararse con un gran estudio moderno con sus diez cámaras y posibilidades de incrustaciones electrónicas en el decorado. La historia técnica también tiene la ventaja de ofrecer un tipo de objetivación, de permitir un acuerdo mínimo sobre el material descrito, entre historiadores de escuelas y de países diferentes. Hay mucho que hacer y la televisión no tiene aún, lo que para el cine es el libro de Salt (1992), apasionante a pesar de sus prejuicios anti-semiológicos.

La historia por, o la imagen de/adentro

El historiador "por" la televisión, no está especializada en la televisión y no quiere serlo. Su mirada sobre la televisión es más externa, más fría. Ve en la televisión un camino para llegar a otros problemas, a otras ramas de la historia. A menudo, este historiador utiliza otras disciplinas de las ciencias sociales, especialmente la sociología y el análisis de contenido ("content analysis"). Considera a la televisión como un agente de influencia, como un síntoma de algo más general. Considera a los programas como contenedores de representaciones que habrían influido en la opinión pública, que habrían sido dominantes en una sociedad y en una

época. Se podría decir que lo que le interesa es la imagen de/adentro (la imagen de un tema que se puede encontrar "dentro" de la televisión). Sub-yace a su trabajo una inferencia que es indispensable explicitar: ¿en nombre de qué se puede afirmar que la imagen televisiva corresponde a la imagen de la opinión pública? Por ejemplo, la imagen del inmigrante en los programas también corresponde a la imagen que existe en la opinión pública, en la sociedad. Pero, ¿dónde exactamente? ¿en las mentes? ¿cómo se accede a las mentes de la gente? De una manera implícita, se supone aquí que, a fuerza de imágenes masivamente transmitidas, especialmente en el *prime time*, "queda algo". A menudo, este historiador considera de antemano que las representaciones son negativas y que hay que acusar (y condenar) a la televisión (un poco como el filósofo que discutimos antes, aunque el historiador se basa, por lo menos, en una investigación empírica).

Una manera de ocuparse del problema es contrastar entre diversos medios: si las representaciones de la televisión eran dominantes en todos los grandes medios, es más probable que fueran dominantes en la sociedad. Para profundizar el tema, conviene estudiar cómo otras disciplinas de la historia, como la historia del libro y de la edición, la historia del arte, debaten sobre la relación entre el contenido de los mensajes y la ideología. Podemos utilizar los conceptos clásicos, desde el trabajo de Chartier, de "adaptación" (como los mediadores adaptan para públicos populares contenidos más elitistas) y de "apropiación" (cómo el público se apropia, interpreta de maneras diversas, esos contenidos). También debemos recordar que, a diferencia del historiador del pasado, el historiador de lo contemporáneo puede abordar el público de una manera más directa, con entrevistas (con los problemas que comportan las trampas de la memoria del testigo), sondeos, "ratings", cartas a las estaciones y los periódicos. Todo eso permite, sino probar, por lo menos corroborar si las representaciones que se encuentran en los programas, quieren decir algo para el (¿o los?) públicos.

Limitaciones.

Si nos referimos a balances precedentes sobre el lugar de las imágenes -y de las imágenes de televisión- en el trabajo del historiador, es necesario señalar que ha habido muchos progresos ((*Image et Histoire*, 1986). La historia de la televisión, y

con ella la historia de los medios, se ha desarrollado mucho, por lo menos en el mundo occidental, a partir de los primeros pasos dados por Inglaterra y Estados Unidos.

Tenemos que enunciar, sin embargo, tres reservas que corresponden a tres tipos de riesgos de encierro. El primer riesgo es clásico: toda disciplina crea una tradición sobre la cual apoyarse, pero también cierra el horizonte del investigador, a través de sus redes, sus códigos, sus jergas, sus complicidades. El remedio pasa por la historia con la televisión, sobre la cual voy a volver. Segundo encierro, también clásico y vinculado al primero: la nación. La historia de la televisión se desarrolla en un marco muy nacional, con una tendencia a ignorar su carácter global (Bourdon, 2003-2), la circulación, desde el principio, de programas, formatos (Moran, 1998), tecnologías y la recepción transfronterera. El tercer riesgo es menos clásico, está vinculado con la fenomenología de la imagen y es paradójico para el historiador: es el encierro en el presente perpetuo de la imagen. Para entenderlo, hay que imaginar al historiador, especialmente la primera vez, cuando está encerrado frente al monitor y descubre las imágenes del pasado, con el sentimiento de que, de repente, contempla una resurrección de la sociedad del pasado. Esta experiencia, este tipo de viaje en el tiempo, puede hacer olvidar, otra vez, todo el contexto del pasado, todas las diferencias entre esta imagen que solicita, llama toda la atención, y la percepción de la misma imagen en otros tiempos, en otras sociedades. La imagen televisiva modifica, desde este punto de vista, la experiencia del presente, como la describió San Agustín, para quien la experiencia del presente es una experiencia de disimilitud del "sí" a sí mismo, porque comporta tres tipos de presentes: presente del pasado o memoria, presente del futuro o espera, presente del presente mismo o atención (Ricoeur, 2000, p. 121). Podríamos decir que, con la experiencia de la televisión, el presente se vuelve hiper-presente, que queda sólo la atención y se olvidan la memoria y la espera. Este estado es peligroso, especialmente para el historiador. Nuevamente, el remedio es alejarnos de la imagen, buscar otras fuentes, para no dejarnos paralizar por sus fuerzas hipnóticas.

Promesas, la historia con.

Aquí tenemos que imaginar otro tipo de historia. Pensamos en un historiador de la vida cotidiana, de los modos de hacer, de decir, de vestirse... por ejemplo, del

peinado. Al lado de los catálogos, de las imágenes populares, de los retratos, la televisión ofrece un material abundante y diverso. A partir de este ejemplo menor, quisiera abrir el campo de la historia con. El historiador disfruta de las ventajas de la grabación. La grabación, se podría decir, es "fiel" a la verdad. Aunque hay que cuidarnos de cualquier idealización. Esta fidelidad tiene limitaciones. Los documentalistas, los periodistas, siempre incluyeron en su trabajo un elemento de "mise-en-scène", empezando por el encuadre y, a veces, dando instrucciones a los sujetos filmados. Y los sujetos filmados, si son conscientes de ser filmados, pueden modificar su comportamiento. Pero también se puede decir que, a pesar de eso, la grabación siempre recoge una parte de la realidad no controlada, no sólo en el comportamiento (la manera no verbal de comunicar de una época o un país, por ejemplo), sino en los objetos (la arquitectura, los coches, los vestidos).

En cuanto al cuerpo, a la presentación de sí mismo (para hablar con Goffman), el historiador debe interrogar el material más allá de la distinción entre comportamiento voluntario o involuntario: en nuestra civilización mucha gente se ha acostumbrado a ser filmada (incluso en muchos lugares públicos donde podemos leer avisos como: "por su seguridad, le estamos filmando"). Quizás, este fenómeno cree un tipo de "habitus audiovisual", de habitus de cuerpo frente a la cámara que el historiador tiene que analizar, conectando la televisión con épocas anteriores y con la historia del control del cuerpo, de la interiorización de normas sociales, del "proceso de civilización" según Norbert Elias (1974, 1975).

En el fondo, la actitud de escepticismo sistemático se debe tratar con... escepticismo. La inquietud con respecto a la fidelidad de las fuentes es muy antigua. En su Apología para la historia, Marc Bloch dio ejemplos de escepticismo sistemático frente a las fuentes escritas (antes de la invención de la imprenta), y añadió: "El escepticismo de principio no es una actitud más estimable ni más fecunda que la credulidad" (Bloch, 1964, p. 35). Este comentario parece muy relevante para el historiador frente a los medios, que nos dan muchos ejemplos de las dos actitudes extremas. Marc Bloch también ha celebrado el testigo involuntario como el mejor testigo para el historiador: y se puede decir que la cámara misma (no el camarógrafo) es un tipo de testigo involuntario, por parte de lo que recoge.

¿Nuevo idioma? La historia a través.

Más que para otras disciplinas científicas, se impone para la historia la cuestión de cómo utilizar la televisión para transmitir a un gran público. La historia tiene una ventaja considerable: se funda en una escritura narrativa y es fácil convertir la historia en historias. La historia se deja personalizar con facilidad, a través, sino de los protagonistas y de los testigos, de la figura misma del narrador. Muchas televisiones nacionales (públicas, por lo menos) transmitieron programas históricos basados en un narrador popular, un divulgador de la historia. A veces, historiadores conocidos, venidos del mundo académico, se hicieron presentadores o narradores de programas históricos (en Francia, Marc Ferro o Georges Duby). Aunque en Europa, con el proceso de privatización y de comercialización de la televisión (y de la sociedad entera), la historia retrocedió o se refugió en canales temáticos, la historia (y no sólo la contemporánea) aún tiene un lugar en la televisión, a través de conmemoraciones (nacionales e internacionales, 1789, 1492) o de batallas de la memoria (especialmente sobre el pasado colonial y las guerras civiles), en particular a través de la figura de las víctimas. El historiador, incluso si no se interesa en la televisión en su trabajo, no puede ignorar los efectos de esos procesos de figuraciones del pasado, especialmente porque siempre hay historiadores implicados, en el centro o en los márgenes. En este sentido, la televisión es una herramienta central en los procesos de construcción de las memorias colectivas.

La televisión, actor y testigo.

Entre los cuatro tipos de relaciones entre televisión e historia, quisiera privilegiar dos: la historia de... más modesta, porque es una condición previa de todo trabajo sobre la televisión, y la historia con..., más ambiciosa, porque es el futuro y permite trabajar más allá de la obsesión con la imagen pública conectada con la historia por... La historia de la televisión tiene que conectarse con otros dominios de la historia contemporánea. Demasiadas veces, un libro general sobre la historia del cuerpo, por ejemplo, incluye capítulos sobre el cine, el arte, el baile, pero olvida a la televisión. En los prestigiosos volúmenes de los *Lieux de Mémoire* de Pierre Nora, no hay un capítulo sobre la televisión y su papel (y más generalmente los medios de masas fueron descuidados). Si es imposible ignorar la televisión, debemos

considerarla menos como un agente de influencia especialmente poderoso, que como un testigo entre muchos otros. La última palabra es para Marc Bloch, que no conoció a la televisión: "Sería una gran ilusión pensar que a cada problema histórico le corresponde un único tipo de documento especializado en el problema. Por el contrario: cuanto más se esfuerza la investigación por llegar a hechos profundos, menos puede esperar recibir la luz de otra manera que por los rayos convergentes de testigos muy diversos en su naturaleza" (Bloch, 1964, p. 27).

Referencias bibliográficas

Alpers, S. (1991). *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*. Paris: Gallimard. Edition original: *Rembrandt's Enterprise. The studio and the market*, 1988.

Bloch, M. (1964). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris: Armand Colin (1^{ère} édition 1949).

(disponible en la red: http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/bloch_marc.html).

Bourdon, J. (dir.) (1988). *L'histoire à la télévision. Dossiers de l'audiovisuel* no 20. Paris: Institut national de l'audiovisuel.

Bourdon, J. (2003-1). Some sense of time? Remembering Television, *History and Memory* 15/2, pp. 5-35.

Bourdon, J. (2003-2). La télévision est-elle un média global? Une perspective historique, *Télévision, Mémoire et Identité Nationale*. L'Harmattan, Institut national de l'audiovisuel, pp. 59-93.

Bourdon, J. (2004). Shakespeare, Dallas et le Commissaire. Une histoire de la fiction télévisée en Europe, *Le Temps des Médias*, 2, 2004, pp. 176-197.

Eco, U. (1985). La transparence perdue, in *La Guerre du Faux*. Paris: Grasset.

Elias, N. (1973). *La civilisation des mœurs*. Paris: Calmann Lévy et Elias, N.
(1975). *La dynamique de l'Occident*. Paris: Calmann Lévy.

Parution originale: *Über den Prozess der Zivilisation*, 2 volumes, 1939.

Freedberg, D (1989). *The Power of Images. Response and Repression*.
Chicago: University of Chicago Press.

Henry, M. (1987). *La Barbarie*. Paris: Grasset.

Hennion, A. (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*.
Paris: Métailié.

(1986). *Image et Histoire. Actes du colloque*. Paris: Publisud.

INA (2000). Compte-rendu du séminaire international, 7-9 décembre 2000,
Paris: INA (non publicado).

Jeanneney, J. N. et Sauvage, M. (dir.). *Télévision, nouvelle mémoire. Les
magazines de grand reportage*. Paris: Seuil.

Jeanneney, J. N. (dir.) (2001). *L'Echo du Siècle. Dictionnaire historique de la
radio et de la télévision en France*. Paris: Hachette, Pluriel.

Moran, A. (1998). *Copycat Television. Globalisation, program formats, and
cultural identity*. Luton: University of Luton Press.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

Salt, B. (1992). *Film Style. Technology and analysis*. Londres: Starword.

Schlesinger, P. (1978). *Putting Reality Together. BBC News*. Londres.
Constable.