

RETOS Y PERSPECTIVAS DE LA HISTORIA AUDIOVISUAL

Albert Lichtblau

La historia audiovisual es uno de los nuevos métodos en la historiografía.¹ Otras disciplinas científicas como la antropología o la etnografía utilizaron la filmación mucho antes como un método, aunque a veces de manera problemática, paternalista o colonial.² Al igual que en la Historia Oral, hay una necesidad de reflexiones teóricas, metodológicas y éticas sobre cómo generamos estas fuentes y cómo las utilizamos.³

Los medios audiovisuales proporcionan a los historiadores la oportunidad de formar parte del proceso de recordar mediante la observación, la participación y la interacción.⁴ Al igual que en la Historia Oral, tenemos la oportunidad de deconstruir los conceptos individuales de la remembranza mediante la comprensión de cómo los recuerdos individuales están conformados por ciertos aspectos como las interacciones sociales, artefactos, fuentes privadas, representaciones, rituales o consumo mediático.⁵

Las fuentes audiovisuales son específicas; son diferentes de otras fuentes como las de audio, las fotos o las fuentes escritas. Las fuentes audiovisuales tienen su propia “verdad” o “falsedad”; los patrones de comunicación son diferentes. Para dar un ejemplo sencillo: las expresiones faciales a veces parecen mostrar una expresión diferente que las palabras.

Como hoy en día muchos Historiadores Orales utilizan cámaras para documentar sus entrevistas, aunque tienen poco conocimiento de la historia de la filmación, la tecnología y el poder de lo visual (en términos de ética), es necesario iniciar un debate serio sobre lo que estamos haciendo. Así como hemos aprendido a tener una visión crítica de fuentes primarias típicas, adquirir estas aptitudes respecto a las fuentes audiovisuales — especialmente cuando no sólo estamos analizando estas fuentes, sino también produciéndolas nosotros mismos— es un proceso nuevo y emocionante.⁶

Escuchar – Silencio

Al igual que con otras fuentes primarias, hay una necesidad de crear fuentes audiovisuales utilizando un repertorio de técnicas. Como historiadores orales, somos expertos en la

formulación de preguntas de manera correcta. Opino que nuestra fortaleza en la Historia Audiovisual, al igual que en la Historia Oral, reside en “no decir nada”. Al observar a nuestros estudiantes, se hace evidente que esto es algo que se tiene que aprender, pues el silencio es a menudo difícil de soportar. Sin embargo, no interrumpir es un aspecto elemental de las entrevistas audiovisuales. Al editar secuencias de entrevistas para una filmación, la exhalación del entrevistado es esencial para poder hacer la edición. Tiene que haber silencio antes de hacer un corte. Aparte de eso, ya sabemos por la Historia Oral que una pausa permite al entrevistado tomar aire y al mismo tiempo buscar en su memoria. Éste es a menudo el punto en el que el proceso de recordar realmente comienza a tomar impulso, y un nuevo hilo narrativo surge por medio de la asociación. Algunos entrevistadores inexpertos temen que la espera pudiera ser confundida con inseguridad o falta de interés. En el caso de que un entrevistado realmente tuviera esta impresión, el entrevistador puede calmar la situación formulando una pregunta atenta. Además, el mundo de los medios de comunicación también influye en nuestro trabajo, ya que casi no permite pausas y los entrevistadores en mesas de debate suelen ser tan importantes como los participantes, si no es que más. Estos debates moderados utilizan técnicas de entrevista completamente diferentes a las que nosotros utilizamos en las entrevistas de historia oral.⁷

Diferentes Escenarios

Lo que hace que el método audiovisual sea tan emocionante es que experimenta con diferentes escenarios. Si bien la entrevista donde los participantes están sentados —es decir, la clásica entrevista con un busto parlante— sin duda sigue siendo la base de nuestro trabajo, también tiene sentido moverse alrededor de las personas, caminar con ellas, hacer preguntas estando de pie o caminando, observarlos mientras interactúan con los demás, montar escenas en conjunto. La palabra “montaje” puede sonar como manipulación. Sin duda, es correcto decir que trabajar con filmaciones nos ha vuelto más exigentes; pero, en un sentido menos estricto, podríamos verlo como un enfoque más lúdico. Por ejemplo: cuando estaba trabajando con Norbert Abeles, un austriaco de casi 90 años, quien ahora vive en Malauí con su mujer malauí que es 35 años menor que él, les pedí que bailaran juntos para nosotros. Habían bailado antes en una fiesta, así que existía una historia de

fondo. Esta escena fue muy hermosa y además mostraba su amor mutuo. Al mismo tiempo, escenas como ésta refuerzan los clichés habituales: música, un estilo de vida relajado y el baile en África. ¡Un acto de malabarismo!

Aunque hoy en día es posible para una sola persona filmar todo, prefiero trabajar con camarógrafos que se ocupen de toda la parte técnica y sepan cómo lograr las mejores tomas posibles, así como garantizar una buena calidad de audio. La siguiente sección trata principalmente sobre el aspecto práctico de la producción de fuentes audiovisuales. ¡Todavía hay mucho que descubrir!

Lugares

Cada persona tiene sus propios lugares memoriales.⁸ Éstos tienen un significado elemental en las biografías de las personas y por lo tanto también les dan forma. Regresar con la gente a los lugares memoriales claves puede ayudar a comprender mejor sus patrones de memoria. El recuerdo y la ubicación están fundamentalmente conectados con la memoria; son mutuamente dependientes. La creación de esta interacción puede dar lugar a momentos especiales de rememoración.

Buena parte de mi trabajo ha involucrado a los llamados LUGARES MALOS u OSCUROS, sobre todo antiguos campos de concentración que son ahora sitios memoriales.⁹ Una y otra vez me pregunté cómo estos lugares se presentan en este día y época y lo que comunican. Es importante hacer una distinción entre lo que los lugares significan para el entrevistador, quien no tiene ningún recuerdo de ellos, y lo que significan para alguien que tuvo experiencias fundamentales ahí. Además: si visitamos esos lugares oscuros junto con las personas que los sobrevivieron, éstos ya no son los mismos lugares que aquéllos enterrados en sus memorias —se restauran, se rediseñan, se alteran radicalmente.

Los lugares no son sólo lugares. Huelen diferente; tienen un “sonido” actual, que difiere de aquél del pasado. Pero aun así es importante darse cuenta del nuevo sonido ambiental de un lugar. Las cámaras de gas y regaderas antiguas tienen su propio sonido ambiental. Debemos tomar nota de este ambiente acústico y entenderlo, para que podamos estar en sintonía con la ubicación en su dimensión histórica y actual.

Con el fin de ser capaces de entender este tipo de lugares oscuros en el presente, a veces es útil simplemente observar cómo la gente se mueve y lo que hace. En ocasiones hay una sensación perceptible de inseguridad. Si varias personas se unen y murmuran “se desploman” en la habitación. Evidentemente hacen asociaciones, tienen imágenes conocidas de películas. Por ejemplo, es cierto que muchas personas que visitan las regaderas en el memorial del antiguo campo de concentración de Mauthausen creen que están ellas mismas en la cámara del gas. Por ejemplo, la película “La lista de Schindler” utiliza este motivo en una de sus escenas clave, en la que un grupo de mujeres y niños creen que están a punto de ser intoxicados con gas.

Lo que hemos observado es que la gente sólo permanece en esa habitación por un tiempo corto, a menudo toman una foto y después salen de nuevo rápidamente. Por lo tanto, la immortalizan y la llevan a casa con ellos. ¿Qué van a hacer con la foto? Ser capaces de tomar una foto les permite a las personas adaptar el lugar de forma individual en una imagen, realizar un acto que crea una distancia entre ellos y un pasado insoportable. Sin embargo, nuestro trabajo como historiadores audiovisuales nos permite dar a las habitaciones vacías una historia individual, y por lo tanto darles vida.

Los sobrevivientes siempre nos recuerdan que los sitios conmemorativos han cambiado de lo que solían ser y que sólo tienen en común la ubicación. Solomon J. Salat nació en Cracovia en 1926 y sobrevivió a varios campos de concentración, incluyendo Mauthausen y algunos campos satélite. En 2013 asistió a la conmemoración en Mauthausen junto con sus hijas, Miriam y Alison. Ese día nos unimos a él con un equipo de filmación. En respuesta a una pregunta sobre la parte más horrible del campo de concentración, respondió:

“[Si recuerdo...], bueno, esta cantera..., probablemente la cantera. Era una asesina”.

Fuimos a la cantera y continuamos la entrevista ahí. No hablaba sólo con nosotros, sino también con sus hijas, explicándoles sobre el lugar. Era importante para él para señalar su aspecto completamente transformado:

“Esto no se veía como se ve ahora, ya que está todo cubierto de vegetación y árboles. Aquí había piedra desnuda, mucha piedra. Era una cantera activa. Y en la parte inferior de la cantera había montones de rocas, partidas en pequeños pedazos. Y todo el

fondo estaba cubierto con estas piedritas afiladas, afiladas, no como éstas. Afiladas, ya saben, rotas, por lo astillado... por la ruptura de la piedra”.

Fue precisamente en este momento de la grabación cuando sucedió algo inusual, algo que se puede atribuir al poder estimulante de las cámaras. Un grupo musical ruso tocó “para nosotros”, interpretando canciones como “We Shall Overcome” y concluyó su actuación con “Kalinka”. Uno de los músicos del grupo se acercó y le pidió al Solomon de 77 años que bailara; él estaba contento de hacerlo. Todo esto sucedió justo en las Escaleras de la Muerte en la cantera del antiguo campo de concentración. ¿Quién bailarían en un antiguo campo de concentración?¹⁰ Aprendí algo importante en el transcurso de este trabajo. Tal lugar no sólo puede verse como un lugar “malo”; también es un lugar de supervivencia. Un sobreviviente tiene todos los motivos para bailar en las Escaleras de la Muerte —para celebrar su propia existencia. A pesar de toda la tristeza y la opresión de los LUGARES OSCUROS, es fundamental no olvidar que también surgió de ellos esperanza y fuerza. Era necesario aprender una lección de esa terrible experiencia.

Aparte de esto: las historias contadas en una locación son interesantes, ya que se pueden comparar con otras entrevistas realizadas en Estados Unidos.

En resumen: las locaciones (y no sólo del tipo oscuro) desencadenan narraciones sobre los lugares mismos y señalan su transitoriedad, ya que ahora se diferencian de la memoria. Se señalan alteraciones y cambios. Descubrir que algo ya no está ahí obliga a los entrevistados a describirlo, cerrando así la brecha entre el pasado y el presente.

Observación y variedad: el instante del momento

Nuestras observaciones están comprendidas en el ámbito de las vueltas espaciales, las cuales se ocupan de cómo el espacio y la emoción responden el uno a la otra. Pero, ¿cómo interpretar las emociones, los sentimientos?¹¹

La observación participativa, uno de los métodos de trabajo de campo utilizados en la ciencia social, también es adecuada para nuestro trabajo de Historia Audiovisual. Se trata de aprender activamente para entender el comportamiento de las personas en el tiempo y el espacio. Siguiendo con el ejemplo mencionado anteriormente: hay numerosos rituales

conmemorativos y memoriales que establecen conexiones con el pasado.¹² La comunicación ocurre en muchos niveles:

- Palabra escrita,
- Palabra hablada,
- Idiomas,
- Tono de voz,
- Símbolos conmemorativos,
- Música,
- Sonidos,
- Escenas improvisadas y representadas,
- Procesos rituales,
- para desencadenar sentimientos —por ejemplo, empatía o antipatía,
- Imágenes,
- Signos u otros símbolos,
- Vestimenta,
- Interacción, etc.

En pocas palabras: el pasado se comunica en tantos niveles que no puede comprenderse plenamente incluso con la observación más meticulosa. Grabar la observación de estos procesos con medios audiovisuales puede llegar a ser una base importante para nosotros.

Me gustaría mencionar otro ejemplo, uno del Bronx en Nueva York. Hasta hace algunos años, un club de migrantes de Burgenland, una pequeña provincia austriaca caracterizada sobre todo por la agricultura, mantenía reuniones regulares. Estas personas dejaron Europa principalmente debido a la pobreza y la falta de perspectivas. En Nueva York regresaban con regularidad a un antiguo lugar de la comunidad, a pesar de que el barrio se había transformado en uno poco fiable debido a los cambios sociales, la tensión social y el crimen, y fue considerado temporalmente como peligroso. Pero la familiaridad de la ubicación y el recuerdo de los viejos tiempos compensaron sus temores. Sucedian tantas cosas en estas reuniones del club que hubiera sido imposible que grabara todo por escrito o en fotos. Tomemos, por ejemplo, el volumen del sonido: Al principio, una banda oompah, típica de estas reuniones, interpretó el himno nacional estadounidense. Se animó a todos a que cantaran, y pusieron la mano sobre su corazón, cantando con gran fervor.

Cuando se tocó el himno nacional de Austria, aburrido en comparación, casi nadie sabía la letra y su postura se desplomó. Me di cuenta de muchas otras cosas: por ejemplo, que los clubes fijan sus esperanzas principalmente en sus mujeres jóvenes para transmitir la identidad étnica a las generaciones futuras, y éstas abren las festividades junto con sus hijos, mientras que los hombres jóvenes no juegan ningún papel en absoluto. Sin embargo, no resulta sorprendente que los ancianos varones lleven la voz cantante en última instancia. Durante las fiestas, había significantes visuales del país de origen en exhibición por todo el lugar. La tómbola, por ejemplo, incluía calendarios representando al antiguo país, bebidas alcohólicas nacionales, etc. Toda la reunión giró en torno a platos tradicionales, bebidas, cantos, celebración, plática, vestimenta. Por supuesto, las personas también aprovecharon la oportunidad de platicar. Para mí, las videograbaciones que hice formaron la base de un artículo, y no de un proyecto de video. Sólo me volví verdaderamente consciente de la diversidad del evento cuando revisé el video.

Las entrevistas audiovisuales crean un espacio narrativo especial que a menudo sigue siendo único. Al producir proyectos de video, puedo recomendar rituales de memoria o eventos que tienen que ver con el pasado y el presente. La presencia de otras personas que comparten una historia similar estimula la propia memoria del entrevistado y equilibra las emociones a un nivel que de otro modo sería imposible alcanzar. Eso es algo de lo que me di cuenta especialmente al trabajar en conjunto con jóvenes en un evento de fin de semana, en el cual hablaban sobre el racismo y el antisemitismo, tratando el tema con un enfoque lúdico. El último tercio de cada entrevista con estos jóvenes era único porque estaban completamente absortos en el tema en ese momento y hacían declaraciones muy impresionantes. Sospecho que no habría conseguido tal profundidad durante sus actividades cotidianas.

Es por esto que en definitiva tiene sentido elegir conscientemente un evento que inyecte un significado especial en la memoria, convirtiendo así el pasado en el foco de atención dentro de un pequeño colectivo temporal.

Lo que nunca deja de sorprenderme sobre la Historia Audiovisual es la cantidad de información adicional que este medio me permite reunir posteriormente. Este método me libera de la presión de tener que captar —y recordar— todos los aspectos visuales en ese mismo momento. Me da la libertad para sumergirme en realidad en una situación,

simplemente estar allí, formar parte, permitir que las cosas inesperadas sucedan o incluso fomentarlas, y dejarme llevar por el momento. La investigación puede ser realmente emocionante.

Observando el proceso de recordar

Al trabajar con el “ojo” y el “oído” de la cámara la interacción es mucho más directa que en la Historia Oral. Debe surgir una “tensión” entre todos los involucrados, la cual debe basarse en el interés mutuo en el tratamiento del tema y mantenerlo durante todo el tiempo. Podemos simplemente saber cuando la gente se distrae y se aburre. Es por esto que el contacto visual directo es tan importante; evita que los ojos del entrevistado divaguen. Como alguien que no siempre ve a la gente a los ojos, creo que eso es más agotador que en la historia oral, en la que no es importante hacia dónde ve un entrevistado. Al mismo tiempo, es fascinante observarse a sí mismo manteniendo la atención de la persona entrevistada, ya que nosotros, los entrevistadores, representamos a la audiencia futura, que quiere que el entrevistado la afrente. En otras palabras: el aspecto visual tiene, de hecho, su propio repertorio de comunicación.

No me había dado cuenta de cuánto interfieren los historiadores y cuánto construimos el pasado hasta que empecé a trabajar en el área de edición, a pesar de que constantemente editamos las palabras de las personas al escribir artículos parafraseándolas o al seleccionar citas más largas o más cortas. Construimos las historias de pasados individuales a través de nuestros textos y, a menudo, usamos lo que necesitamos para apoyar nuestros argumentos. Durante la edición de material filmico, estamos más conscientes del acto de “recorte” de información, pues nos enfrentamos directamente a la persona. Y él o ella son más que “simple” texto. Aparte de esto, la edición no se trata tan sólo de palabras, sino de comunicación física.

En entrevistas con personas desplazadas y sobrevivientes que experimentaron violencia física, se puede observar cómo la experiencia, que es difícil de describir, se inscribe en el cuerpo. A menudo es claro qué tan nerviosos están los entrevistados, incluso antes de responder verbalmente; ya sea que la expresión facial de la persona entrevistada se ensombrezca o que podamos ver cómo lucha por encontrar las palabras adecuadas para

describir a un extraño los horrores que experimentaron. En una filmación sobre personas desplazadas por el régimen NS y que ahora viven en Estados Unidos, pregunté a los refugiados si les gustó el nuevo lugar que les ofreció asilo, por lo general Nueva York. La palabra “gustar” definitivamente fue provocativa. El repertorio de preguntas que se pueden formular en la Historia Audiovisual difiere del de la Historia Oral, ya que el principal objetivo es entender los sentimientos. La filmación es un medio que se centra en gran medida en las emociones y la historia de los sentimientos. Pero es precisamente este punto el que tendrá que ser discutido para definir los límites de las preguntas que desencadenan las emociones. ¿En qué momento se sobrepasan los límites? Personalmente, creo que las respuestas nos muestran los límites. Cuando se trata de asuntos que son importantes para nosotros, negociamos sobre si esos límites son firmes.

En el caso de la entrevista que se mencionó anteriormente, esta pregunta conduce a respuestas importantes. Una entrevistada señaló que llegar al lugar que le ofreció asilo no era cuestión de “gusto”, sino de supervivencia y de la preocupación por las personas que no habían huido.

Al filmar lugares, se debe pensar en cómo se presentan el espacio y el tiempo. Por ejemplo, en este último proyecto siempre filmamos en busca de departamentos con el fin de establecer una conexión entre el interior (que también se documenta) y el exterior.

La fotografía como un detonante de memoria

Trabajar con fotografías como un detonante de memoria ya se ha considerado en varias ocasiones.¹³ Se vuelve interesante cuando las fotografías tienen un significado específico para las personas involucradas. Para dar un ejemplo: a veces los entrevistados han colgado fotografías en cuartos o en las paredes. Dependiendo de cómo éstas se interrelacionan con el entrevistado, pueden ser una clave para la constelación de la memoria de una persona. Los sobrevivientes de genocidios a menudo organizan sus fotos familiares a modo de santuario conmemorativo. Por lo general, una de las personas presentes en éstas es particularmente importante para ellos. En muchos casos, no son ni tumbas de las personas que aparecen en las fotos, ni sitios conmemorativos. A menudo son los mensajes e instrucciones de las personas asesinadas los que acompañan a alguien durante toda su

vida. Por ejemplo, Herta Eisenstädter, quien ahora vive en Nueva York, tuvo un vínculo tan fuerte con Europa y Austria que no quería dejar el continente a pesar del decreto NS. Durante su vuelo visitó a su tío en Francia, quien más o menos la presionó para que se fuera de Europa y viajara a Estados Unidos. Ella sobrevivió, mientras que su tío permaneció en Francia, que todavía no había sido ocupada en ese momento, y fue asesinado. Su fotografía, una entre muchas otras en una ventana en su departamento en Manhattan, es especialmente importante para ella, pues él fue quien le salvó la vida.

“Alguien tiene que recordarlos”, dice al explicar por qué las fotos significan tanto para ella. A veces, como historiadores, asumimos la responsabilidad de esto realizando grabaciones. Documentamos rostros, nombres y lo que el fallecido significa para los sobrevivientes. Para mí, éste es sin duda uno de los aspectos clave de mi trabajo.

Objetos/cosas que te llevan al pasado

En la Historia Audiovisual animamos recuerdos mucho más intensamente que en la Historia Oral. Además de lugares o personas, a veces tenemos que utilizar “cosas”. Las cosas son el objeto del material de vuelta actualmente muy discutido. Tal vez deberíamos hablar en cambio de un material de regreso, ya que la investigación histórica ha estado trabajando con “cosas” durante mucho tiempo.

Las personas son seres hápticos. El tocar un objeto del pasado puede ayudar a “asirlo”, para conectarse con el pasado a través de este medio y volver a la gama de emociones que parecían haber desaparecido. Por lo general hay una buena razón del porqué las cosas del pasado siguen presentes. En el trabajo audiovisual nuestra tarea es aprender acerca de éstas.

Al trabajar en conjunto con Helga Embacher, fuimos a Kingston, Nueva York, para visitar a la hija del rabino de Salzburgo. Durante el pogromo de noviembre de 1938, su padre fue ingresado al campo de concentración de Dachau y severamente maltratado. Nunca se recuperó de esto. Su hija, Gabriele Margules, una artista, escribió un cautivador libro de memorias y un poema titulado “Hitler Never Came to Tea” (Hitler nunca llegó a tomar el té), en el que retrata la dramática historia de su infancia desde la

perspectiva de su osito de peluche, August. Durante la filmación le preguntamos si el peluche August todavía existía. Sí existía. Ella lo fue a buscar y no lo soltó durante todo el tiempo que estuvo leyendo ni después de eso. Es difícil describir lo que ves: al abrazar a su osito de peluche, parecía como si esta mujer de más de 70 años se hubiera metamorfoseado en la niña que había sido una vez.¹⁴ Al menos, esa fue mi impresión. Fue interesante para mí notar que algunos observadores tuvieron dificultades para manejar esta transformación y, por lo tanto, la bloquearon. (Lamentablemente), esto es parte de la filmación: las emociones visibles (ya sea una voz, la expresión física o disposición) se polarizan. Nunca deja de asombrarme el hecho de que las reacciones no son necesariamente predecibles, pero a veces son sorprendentes.

La gama de artefactos que sirven a este propósito es amplia. También incluyo documentos personales como cartas o diarios, textos propios escritos para el uso privado o para su publicación. Sostener estos viejos documentos y leerlos en voz alta puede invocar tiempos pasados. Los enfrentamientos con el pasado registrado de este modo también pueden ser confusos cuando los recuerdos de esto son diferentes. El enfrentar el propio pasado comienza con estas cosas, que pueden conducir a una nueva interpretación debido a su naturaleza inquietante. En este punto preciso se vuelve claro el grado de responsabilidad que conlleva dicho trabajo. Es importante que los entrevistados no sean perjudicados con nuestro trabajo.

Algunas cosas remiten a un tiempo perdido, a una vida que ya no existe de esa forma. Pero los objetos también pueden incluir vestimentas, libros, cuadros... Y para dar otro ejemplo concreto: Dorli Neale, una austriaca que actualmente vive cerca de Londres, es una sobreviviente del régimen NS. La visita que le hicimos giró en torno a las reliquias que aún posee de la época anterior a su expulsión. Una de ellas era su mochila escolar, en la que guarda documentos antiguos. Nuestro trabajo resultó en una invitación a la ciudad que la vio nacer. Ella tomó su mochila y visitó su antigua escuela, donde habló con los estudiantes. Esto pareció cerrar un círculo. Éste es un efecto que a menudo se experimenta en el trabajo audiovisual: ya que las grabaciones se utilizan para proyectos y exposiciones, ello conduce a las actividades sociales que van más allá del trabajo de video mismo.

Metraje privado

Por último, hay bastantes fuentes audiovisuales que deberíamos utilizar para la investigación histórica.¹⁵ Por más de medio siglo las personas han registrado sus historias familiares en películas, aunque en diversos formatos. A veces se trata de fuentes inusuales. Los canales de televisión han utilizado exhaustivamente grabaciones concernientes al periodo NS. Nosotros también debemos optar por ellos y utilizarlos. Me gustaría explicar lo valioso que tales fuentes pueden ser utilizando el ejemplo de la película “Wer ist Michael Gielen?” (¿Quién es Michael Gielen?) de Alois Pluschkowitz y Chiel van der Kruit. El compositor y director de orquesta Michael Gielen nació en una familia prominente.¹⁶ Su padre era, entre otras cosas, el director del Burgtheater de Viena; su madre, una actriz, era miembro de la familia Steuermann, una familia digna de notar en términos de historia cultural. Durante nuestro trabajo descubrimos que la esposa de Michael Gielen, Helga, filmó mucho y encontró material que era relevante en términos de la historia del cine. Con su cámara, había observado a Jean-Marie Straub y a su pareja, Danièle Huillet, quienes filmaban la ópera de Arnold Schönberg “Moisés y Aarón”. Michael Gielen dirigió la ópera. Fue fascinante ver junto con la pareja películas antiguas que ellos mismos no habían visto desde hacía mucho tiempo debido a que no contaban con la tecnología necesaria. Al igual que cuando se miran fotografías, es interesante ver cómo lucía la gente mayor cuando era joven, y las películas muestran aún más de su aspecto físico y la dinámica de sus movimientos. En este caso, las películas eran mudas, lo que significa que la pareja podía explicar con gran detalle lo que estábamos viendo. Organizamos una clase de representación cinematográfica en la que ellos dos proporcionaban comentarios.

Al igual que en la Historia Oral, el material de fabricación propia se puede utilizar en el trabajo audiovisual, y los extractos que necesitan aclaración —por ejemplo, porque se dijo algo que era confuso o parecía inverosímil— se pueden ver en conjunto con los entrevistados. Éstos tienen la oportunidad de explicar su propia posición. Nos guste o no, no tiene ninguna importancia en esta potencial fase de conflicto. Pero es importante que expliquemos nuestra propia posición para señalar las inconsistencias (de nuevo). Aparte de las inconsistencias, esto también puede utilizarse para llamar la atención sobre las contradicciones en los recuerdos y para pedir una aclaración.

En resumen: mediante el uso de medios audiovisuales ahora podemos hacer grabaciones de video de entrevistas y observar, percibir y utilizar espacios y seleccionar conscientemente acontecimientos para nuestro trabajo, ir a lugares y buscar cosas y fuentes con el fin de percibir el proceso de rememoración en sus diversas formas. Aprender a observar es una empresa emocionante. Y en todo esto, tenemos el privilegio de trabajar con la gente. Es nuestra responsabilidad tomarla en serio. Esto incluye el hecho de permitir contradicciones. “Nosotros” debemos aceptar y apreciar que las meta-narrativas colectivas han sido reemplazadas por las fragmentadas. Sin embargo, nos vuelven inseguros y no hay reemplazo para la búsqueda de un significado más profundo, que de hecho es parte de nuestra investigación histórica. Después de todo, ¿cuál es el punto de discutir este tema? Estamos en busca de explicaciones para un pasado y presente confusos. *La historia importa* —esta frase es cierta—, de lo contrario la investigación histórica sería un mero fin en sí mismo. Cuando se trabaja con gente tan intensamente como los Historiadores Orales y ahora los Historiadores Audiovisuales lo hacen, se tiene que estar completamente consciente de la responsabilidad que se tiene respecto al material grabado. Al trabajar con las personas podemos alcanzar límites, que a veces son un reto y otras veces lo son demasiado. La historia Audiovisual llega mucho más cerca de esos límites que la Historia Oral. Todavía tenemos que pensar bastante en esto. Y eso es un reto. Pero es necesario, ya que no hay otra manera alrededor de los medios audiovisuales en el trabajo orientado a la práctica, ya sea al producir trabajo para exposiciones, trabajar en proyectos de grabación o presentar nuestras entrevistas en internet. Y aún más: es divertido.¹⁷

- 1 Dan Sipe, "The Future of Oral History and Moving Images", en: *The Oral History Reader*, Robert Perks y Alistair Thomson (eds.), Londres/Nueva York 2006, pp. 406–16.
- 2 Ilisa Barbash y Lucien Taylor, *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1997.
- 3 Almuth Leh, "Forschungsethische Probleme in der Zeitzeugenforschung", en: *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History*, 13, 2000, pp. 64-76.
- 4 Norris, Sigrid, *Analyzing Multimodal Interaction: A Methodological Framework*. Nueva York/Londres 2004.
- 5 Peter B. Kaufman, "Oral History in the Video Age", en: *Oral History Review*, 40/1, 2013, pp. 1-7.
- 6 Alexander von Plato, "Medialität und Erinnerung : Darstellung und "Verwendung" von Zeitzeugen in Ton, Bild und Film", en: *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen*, 21/1, 2008, pp. 79-92.
- 7 Albert Lichtblau, "Wie verändert sich mündliche Geschichte, wenn wir auch sehen, was wir hören? Überlegungen zur audiovisuellen Geschichte", en: *Bios - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufanalysen*, 20. Jg., Sonderheft, 2007, S. pp. 66-74.
- 8 Tim Cole, "(Re)Placing the Past: Spatial Strategies of Retelling Difficult Stories", en: *Oral History Review*, 42/1, 2015, pp. 30-49.
- 9 Sharpley, Richard/ Stone, Philip R. (eds.), *The Darker Side of Travel: The Theory and Practice of Dark Tourism*, Bristol/Buffalo/Toronto 2009; véase también el capítulo "Bloodlands", 41. "Gewalt in Bildern – Bilder als Gewalt – Gewalt an Bildern", en: *Paul, Gerhard, BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Gotinga, 2013, pp. 155-197.
- 10 Albert Lichtblau, "Recapitulation of Memory", en: Johannes-Dieter Steinert and Inge Weber-Newth (eds.), *Beyond Camps and Forced Labour: Current International Research on Survivors of Nazi Persecution. Proceedings of the International Conference*, Londres, 11–13, enero de 2006, Londres, 2008 (CD-Rom).
- 11 We also should take care for ourselves, véase: Albert Lichtblau, "Keeping Distance", en: Philippe Denis/ James Worthington (eds.), *The Power of Oral History. Memory, Healing and Development*. XII Conferencia de Historia Oral, Pietermaritzburg, Sudáfrica, Pietermaritzburg, 2002, pp. 814-824.
- 12 Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, Nueva York, 1967.
- 13 Alexander Freund/ Alistair Thomson (eds.), *Oral History and Photography*, Nueva York, 2011.

14 Helga Embacher/ Albert Lichtblau, *Hitler Never Came to Tea*, filmación documental, 2002; 9 min. (www.unitv.org).

15 James M. Moran, *There's No Place Like Home Video*, Minneapolis, 2002.

16 Albert Lichtblau y Alois Pluschkowitz, *Wer ist Michael Gielen/ ¿Quién es Michael Gielen?* Filmación documental, 2001, 45 min. (www.unitv.org).

17 Véase también Albert Lichtblau, "Opening Up Memory Space. The Challenges of Audiovisual History", en: Donald A. Ritchie (ed.), *The Oxford Handbook to Oral History*, Oxford-Nueva York, 2011, pp. 277-284.