

**“3° CONGRESO ARTE, EDUCACION Y CULTURA
CONTEMPORANEA EN LATINOAMERICA”**

**“4° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y
Proyectuales “**

Argentina, La Plata 30 Y 31 de Octubre de 2008

Autora: Lorena Steinberg

(Docente de Semiótica II, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de
Ciencias Sociales, U.B.A.)

Mario Bravo 732 PISO 5 A

Tel. 4867-3509

lsteinberg@fibertel.com.ar

Área Temática: Lenguajes artísticos.

Título:

**Procedimientos enunciativos autenticantes en el cine
documental: algunas operaciones presentes en *La era del
ñandú (documental apócrifo)* y *Una Verdad Incómoda*.**

El presente trabajo se inscribe en el Proyecto UBACyT SO11 (2008-2010):
Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos,
espacios y colectivos sociales, Directora: María Rosa del Coto, Co-directora Graciela
Varela. Lugar de trabajo: Facultad de Ciencias Sociales; Carrera de Ciencias de la
Comunicación.

Ponencia:

Introducción¹

El presente trabajo busca describir algunas operaciones enunciativas autenticantes en dos exponentes audiovisuales: la producción televisiva para el programa Ciencia y Conciencia, categorizada como documental apócrifo, *La era del Ñandú* (Carlos Sorín – 1987) y el film documental *Una Verdad Incómoda* (Davis Guggenheim – 2006).

El análisis adoptará un enfoque discursivo. Como marco para este trabajo utilizamos la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón (1987), enfoque sociosemiótico discursivo que concibe la realidad social como un sistema en el que las prácticas y las instituciones conllevan una dimensión significativa (semiosis social). Para este autor, el estudio de la semiosis exige un recorte espacio- temporal (corpus discursivo) que puede abordarse desde dos instancias: el análisis en producción y el

¹ *Agradecemos los aportes realizados por los alumnos de las comisiones n° 1 y n° 7 del primer cuatrimestre de 2008, de Semiótica de los Medios II, Carrera de Ciencias de la Comunicación, de la U.B.A; especialmente al grupo integrado por Giadas Belén, Herman Paula, Stekar Eliana y Rodríguez Alba; y al grupo integrado por Bonadeo, Inés; Brandan, Florencia; Juan Ramón, Patricia; López, Gabriel; Scucchiero, Fiorella.*

análisis en reconocimiento (que supone el relevamiento de los efectos de sentido en recepción). Nuestra investigación se limitó a efectuar un análisis en producción con el objetivo de dar cuenta de algunas de las operaciones enunciativas autenticantes en los dos exponentes audiovisuales mencionados.

Análisis del corpus

Como bien menciona Bill Nichols, el cine documental forma parte de los que se pueden llamar discursos de sobriedad, ya que “tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente”. (Nichols:1997:32). En términos generales se podría afirmar que el documental nos prepara para entender un argumento más que para comprender una historia. “La estructura del documental depende generalmente de un montaje probatorio en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa. En vez de organizar los cortes dentro de una escena para dar una sensación de tiempo y espacio únicos y unificados en los que podamos situar rápidamente la posición relativa de los personajes centrales, el documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podamos situar una lógica determinada. La ficción narrativa clásica logra la continuidad espacial y temporal incluso si el desarrollo de la trama tiene lugar a costa de saltos en lo que a lógica respecta. El documental clásico tolerará fisuras en el espacio o el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento” (Nichols:1997:50).

En relación con los exponentes textuales² a analizar en el presente trabajo, podemos inferir que la diferencia fundamental entre ficción narrativa y documental reside en el *status* del texto en relación con el mundo histórico. Es decir, que en el documental se pone en relieve una argumentación sobre el mundo histórico, mientras que en la ficción los procedimientos se utilizan para formular una historia y por ello, un universo diegético que puede entablar diversas relaciones con el mundo histórico.

En el caso de *Una Verdad Incómoda*, se pone en evidencia su dependencia respecto de pruebas extratécnicas y el empleo de pruebas técnicas, el montaje probatorio y la construcción de un argumento, la primacía de la banda sonora en general, el comentario y los testimonios. En términos de Bill Nichols se puede inscribir este documental dentro de la modalidad expositiva, ya que se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico, en este caso, sobre los efectos del *calentamiento global*. En dicho film los comentarios son dirigidos al espectador y las imágenes sirven como ilustración o contrapunto.

Si tomamos en consideración *La era del Ñandú*, podemos inferir que es factible inscribir el texto en la modalidad reflexiva, ya que se basa en hacer que las convenciones de la representación sean más evidentes y en poner a prueba la impresión de realidad. Utiliza muchos recursos que otros discursos documentales también emplean pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga

- ² **Una verdad incómoda**. Este film es un documental dirigido por Davis Guggenheim – 2006. Trata sobre el Calentamiento Global. La base de la argumentación está a cargo de Al Gore, quien advierte sobre los peligros que acarrea el cambio climático y plantea la necesidad de tomar conciencia en las prácticas cotidianas de los sujetos para tratar de revertir o disminuir esta situación. **La era del ñandú**. Este film es un documental apócrifo dirigido por Carlos Sorín, estrenado en 1987. Siguiendo la clásica estructura del documental, el film da cuenta de cómo se instala un rumor acerca de una supuesta droga rejuvenecedora (la “BIO-K2”) en la sociedad argentina de la década del ’80.

tanto sobre el recurso como sobre el efecto. Se sustenta en rebatir los códigos o convenciones dominantes, ya que, como bien menciona Nichols, “la parodia se basa en dar cuenta de la eficacia de las formas establecidas”. Asimismo, tiene por finalidad la toma de conciencia de un género o movimiento que permanentemente se da por supuesto (Nichols:1997:108). Justamente, en este film se busca generar un efecto de verosimilitud, utilizando operaciones autenticantes que le permitirían al espectador categorizar al film dentro del documental, y por eso entenderlo como discurso de sobriedad. Estas operaciones son la utilización de testimonios, de textos pertenecientes a diversos medios de comunicación (portadas de diarios, fragmentos de noticieros, fotos ilustrativas)³ que operan como “documentos”, de la voz en off de Ernesto Fritz, “el locutor” de los documentales, de imágenes en blanco y negro para representar las imágenes de archivo, y del color para marcar el tiempo “presente”. El narrador desde afuera y además, extradiegético, en términos de Jost responde a la caracterización de un sujeto de enunciación teórico y con una fuerte impronta pedagógica, así la voz recorre los acontecimientos, explicándolos, constituyendo un enunciador familiarizado y popularizador. El uso estratégico de la voz de Fritz cumple esta función ya que es la de incontables documentales televisivos de la época, lo que le otorga el carácter de instancia verosímil.⁴.

En la *Era del Ñandú*, texto en el cual se comprueba la existencia de la droga para el rejuvenecimiento “BioK2”, se establece un contrato asimétrico, articulando una modalidad objetiva y pedagógica, ya que el enunciador se presenta como popularizador. En cambio, en *Una Verdad Incómoda*, el enunciador construido es predominantemente pedagógico y está más familiarizado con el mundo científico que el enunciador constituido en el film de Sorín, en el que se recurre constantemente a testimonios de especialistas sobre las distintas dimensiones del fenómeno: endocrinólogo, sociólogo, periodista, farmacéutico, etc.

Es interesante analizar el funcionamiento de los testimonios en ambos films. Jacques Fontanille (2004) describe el género del reportaje en la prensa gráfica, en el que el testimonio del periodista resulta el configurante de la experiencia. Señala que en todo testimonio podemos reconocer tres tipos de operaciones, ligadas por presuposición: 1) la enunciación verdadera y legitimada por un contacto sensorial con el hecho; 2) el “cuerpo- testigo” y sus huellas o prótesis, que pueden estar dissociadas, y que aparecen bajo la forma de marcas distintivas o de objetos directamente perceptibles y verificables, y 3) la inscripción corporal de un contacto sensible originario. Más allá de la configuración argumentativa o expositiva que puedan adoptar de manera global los textos, resulta central el relato de experiencias y que sus poseedores brinden testimonio de lo vivido. Cabe mencionar que en ambos films se privilegia la función número uno, es decir, el testimonio como enunciación verdadera y legitimada por un contacto sensorial con el hecho. Según D. Mehl (citado en Jost, 2004: 291): “*la palabra ordinaria es indiscutible porque nadie puede, salvo después de una encuesta y delante de un tribunal, poner en duda la palabra de la desgracia proferida en primera persona dentro de la temática de la vivencia personal*”. Sin embargo, es necesario indiciar que en *La era del Ñandú* se utilizan tanto los testimonios de distintos actores sociales y especialistas que se vieron implicados de alguna manera por “La era del Ñandú” y la BIO K2 (periodistas, endocrinólogos, sociólogos, etc.), como de las personas que fueron entrevistadas en aquella época. Cada uno de los “especialistas” aporta su enfoque para analizar dicho “fenómeno”, y

³ Trabajo Práctico realizado por Giadas Belén, Herman Paula, Stekar Eliana y Rodríguez Alba.

⁴ * Trabajo Práctico realizado por Giadas Belén, Herman Paula, Stekar Eliana y Rodríguez Alba.

son los reportajes en la calle de aquella época los que apuntan más a lo vivencial. Estas huellas indiciales resultan esenciales para dar garantía de referenciación vívida. En cambio, en el caso de *Una Verdad Incómoda*, Al Gore es el principal “protagonista”, quien intercala una argumentación didáctica con su testimonio e historia de vida para persuadir al destinatario. Se apela a una estrategia que articula el conmover y el convencer, mientras que *La Era del Ñandú* se focaliza más en el convencer.

En el caso de una *Verdad Incómoda*, Al Gore, que oficia de conferencista, funciona como la fuente de los desplazamientos espaciales y el punto de vista privilegiado desde el cual se disponen las acciones y las personas que se entrevistan. En este aspecto, el texto funda su carácter no ficcional: ese cuerpo se constituye en testigo de esas experiencias (junto con la cámara/ las cámaras) y por tanto asume una enunciación en términos del régimen de lo real. Es importante destacar los planos detalle que se le realizan cuando comenta distintos puntos de inflexión en su historia de vida, momentos que tuvo que atravesar para incrementar su compromiso en la “lucha contra el calentamiento global”. A modo de ejemplo, el relato que efectúa Al Gore del accidente que afectó a su hijo y su decisión de luchar por un mundo mejor para él. Podemos plantear, por lo tanto, que Al Gore aparece como sujeto de enunciación histórico en los flashbacks. El anclaje de las voces y las miradas hacia cámara en una escena del film definen la identificación de yo-origen- real, que fundamentalmente, se inclinan por la argumentación. Buscará comprobar, “mostrar” al telespectador, con el objetivo de “demostrar” las causas que originaron el calentamiento global y el estado de indefensión en el que nos encontramos los habitantes del planeta. Así las entrevistas que realiza, las infografías que se adjuntan y las dramatizaciones que se suceden, funcionarán en el discurso como pruebas⁵. Las pruebas técnicas y extratécnicas expuestas podrían generar un efecto de cientificidad, ya que el discurso continuamente hace referencia explícita a las condiciones de producción que permitieron su generación. De esta manera, busca legitimarse. Se moviliza así un conjunto de operaciones persuasivas que buscan la adhesión respecto a los contenidos de lo denunciado, recurriendo a un montaje probatorio que tiene por finalidad apelar a un móvil ético para atacar un problema moral, que involucra y compromete a “todos los habitantes del planeta”.

El lugar configurado para el espectador del documental expositivo, es el de esperar una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos y *Una verdad incómoda* no hace más que entregársela. La conferencia está construida a partir de un contrapunto entre pasado, presente y futuro y la comparación entre los mismos busca evidenciar el deterioro ambiental que sufre la tierra. El entrelazamiento de fuentes discursivas debido a la utilización de textos de diferentes medios de comunicación y la yuxtaposición de recursos sustentan el paso de los casos particulares presentados a las generalizaciones. “El espectador de documentales de la modalidad expositiva suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos. (...) El documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución”, afirma Nichols. (Nichols, B.1997: 71y72)⁶. El espectador esperará además que el texto incluya una solución del problema que presenta. *Una verdad incómoda* concluye apelando a un móvil pragmático, con un mensaje, casi una arenga, de Al Gore hacia su público para

⁵ Steinberg, L y Varela, G. ponencia: *Recorridos autenticantes de los cuerpos en programas periodísticos. Algunas operaciones de La liga y Argentinos por su nombre, presentada en el congreso de la AAS, Rosario, 2007.*

⁶ Trabajo práctico realizado por Bonadeo, Inés; Brandan, Florencia; Juan Ramón, Patricia; López, Gabriel; Scucchiero, Fiorella.

que se comprometa con la causa, difunda la problemática y contribuya a la disminución de la emisión de dióxido de carbono a la atmósfera. Ya en los créditos se puede observar una serie de consejos, recomendaciones que pueden realizar los espectadores, en tanto habitantes comprometidos con el cuidado del medio ambiente. Se los interpela para que modifiquen sus prácticas cotidianas.⁷

En la *Era del Ñandú* ya en los títulos iniciales del film aparece una placa de agradecimiento a Leonard Zelig y Jorge Luis Borges, a quienes se califica como “Maestros de los apócrifo”. El espectador, antes de que comience el relato, está parcialmente advertido sobre el estatuto de las imágenes que está a punto de ver. Sin embargo, esta es sólo una advertencia que además, por el modo en que aparece (títulos en blanco que, a su vez, pasan rápidamente), se hace de difícil percepción por parte del espectador.

El documental apócrifo recurre a textos pertenecientes al entrelazamiento de medios de comunicación-artículos de la prensa escrita, fotografías, fragmentos de noticieros, films documentales, etc. Esta remisión intertextual hace alusión a la autorreferencialidad de los medios masivos que funciona como una promesa de veridicción; pero a la vez, aparecen índices de que lo que se está viendo es una parodia. En términos de Bettetini, el mundo del comentario se entrelaza con el mundo del relato, cosa que sucede, por ejemplo, en las escenas en las que funcionarios públicos prohíben la fabricación de plumeros para preservar a los ñandúes como posible fuente de riqueza económica y en las que se efectúan requisas policiales en busca de cargamentos contrabandeados de esos utensilios; o el efecto de suspenso que se busca crear desde la figura de Kurz, el médico que habría descubierto la droga, y que induce a pensar más en una película de ficción que en un documental. Al finalizar el film, aparece la siguiente aclaración: “Casi todos los hechos de este programa son ficticios y algunas de las similitudes con personas reales son puramente casuales⁸”. Frente a este comentario, cabe mencionar que se pone en evidencia la modalidad reflexiva del documental, ya que incita a que el espectador se pregunte cómo fue que se naturalizó una construcción, y de esta manera, reflexione respecto de cómo el respeto riguroso de los parámetros del discurso de sobriedad, en este caso de las operaciones autenticantes características del documental, que incluyen tradicionalmente la voz en off de un narrador desde afuera, extradieгético, la ocularización cero, en términos de Jost, el uso expresivo del color, para resaltar aquellas imágenes actuales de las que provienen de archivo, el uso de la música, que por momentos crea un clima pedagógico, de explicación científica y seriedad, y la introducción de especialistas que opinan sobre el fenómeno, contribuyen a dar algún tipo de respuesta a dicho interrogante, para que el espectador pueda “completar el sentido”.

A modo de cierre

En el análisis de los films *La era del Ñandú* y *Una Verdad Incómoda* pudimos dar cuenta de las operaciones autenticantes que legitiman ambos discursos, operaciones que enmarcan los discursos en lo que Nichols denomina discursos de sobriedad. Entre ellas, pueden mencionarse la voz en off, ya que esta tiene un halo de autenticidad, la narración de una situación por parte de los actores que la han vivido

⁷ Trabajo práctico realizado por Bonadeo, Inés; Brandan, Florencia; Juan Ramón, Patricia; López, Gabriel; Scucchiero, Fiorella.

⁸ Trabajo Práctico realizado por Giadas Belén, Herman Paula, Stekar Eliana y Rodríguez Alba.

y/o la aparición de un comentarista documental que suele invitarnos a aceptar como verdadero aquello que los sujetos narran como verdaderamente ocurrido.

Hay que destacar el funcionamiento del testimonio. La apelación al mismo, según Berverly, se caracteriza por la denuncia de un hecho, es decir que aquel que testimonia da fe de algo, y esto supone que lo ha vivido o lo ha presenciado. Asimismo, el testimonio cumple una función ejemplarizante en una determinada comunidad (Klein: 2007:106). En ambos films se trata de demostrar y representar un nexo indicativo entre imagen y referente histórico. En relación a *Una Verdad Incómoda*, las pruebas técnicas y extratélicas tienen la misma preponderancia. En el caso de *La Era del Nandú*, el nexo sigue estando entre la imagen y algo que ocurrió frente a la cámara, pero lo que ocurrió, ocurrió para “otro tipo de cámara”. Tiene el *status* de un suceso imaginario, por muy firmemente basado que parezca estar en un hecho histórico. En todo caso es fundamental señalar cómo se naturalizan los mecanismos a través de los cuales los discursos son construidos.

Bibliografía de Referencia

- ✚ Bettetini, Gianfranco: “El cuerpo del sujeto enunciador” y “La conversación textual”, en *La conversación audiovisual Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, Cátedra, Madrid, 1986.
- ✚ Casetti, Francesco. “La figura del espectador”. En “*El film y su espectador*”. Madrid, Cátedra, 1989.
- ✚ Fontanille, J., *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ✚ Fontanille, J., “Quand le corps témoigne : une approche sémiotique au reportage” en *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.
- ✚ Hamburger, K., *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- ✚ Jost, François. “Televisión: medios antiguos, nuevos objetos”. En *signoeseña*. Número 12. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A, abril de 2001
- ✚ Jost, Francois: “El ojo-cámara”, en *El ojo-cámara Entre film y novela*, Catálogos, Buenos Aires, 2002.
- ✚ Klein, I. *La Narración*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- ✚ Nichols, Bill. “*La representación de la realidad*”, capítulos I y II. Barcelona, Paidós, 1997.
- ✚ Ricouer, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 1995.
- ✚ Steinberg, L. -Varela, G. Ponencia Congreso AAS, Recorridos autenticantes de los cuerpos en programas periodísticos. Algunas operaciones de la liga y argentinos por su nombre, Rosario, 2007.
- ✚ Varela, G., “Identidades puestas en cuerpos. Modos de representación de identidades, cuerpos y sujetos sociales en discursos televisivos veristas” en *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, General Roca, 2003.
- ✚ Verón, Eliseo, “Semiosis de lo ideológico y del poder”. En “*Semiosis de lo ideológico y del poder*”. La mediatización, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., Buenos Aires, 1995.