

Reflexiones sobre la credibilidad en los discursos de lo real. Entre el género y las representaciones

Carolina A. Bravi

Universidad Nacional del Litoral–UNL

Universidad Autónoma de Entre Ríos–UADER

Resumen

El cine documental y los noticieros televisivos comparten una forma de mirar la realidad marcada por una particular relación con lo real. Ambos pertenecen a géneros caracterizados por presentar hechos, personajes, lugares, etc. que forman parte del mundo histórico. Este artículo reflexiona sobre las relaciones que se establecen entre estos discursos (instaurados como verosímiles) y sus representaciones, y las creencias e ideas previas de los espectadores. Para ello se toma la perspectiva teórica de Eliseo Verón, a la que se suman aportes provenientes de la Psicología Social respecto de la identidad social y la construcción y el funcionamiento del pensamiento social. Para ejemplificar esto se analiza un conjunto de audiovisuales argentinos (noticieros y filmes documentales) tomando como ejes tres conceptos (el género, las imágenes técnicas, y el vínculo entre representaciones individuales y sociales) que se entienden como instan-

Palabras clave:

credibilidad, cine documental, noticieros de televisión, representaciones.

cias teóricas y operativas para el desarrollo del análisis y la reflexión.

Abstract

Reflections on the credibility of discourses of the real. Gender and representations

Documentary cinema and television news programs share a way of looking at the world characterized by a particular relation with reality. Both belong to genres known by presenting facts, characters, places, etc. which belong to the historical world. This article reflects on the relations established between these discourses (established as credible) and their representations, and the beliefs and previous ideas of the spectators. We focus on the theoretical perspective of Eliseo Verón, added to the contributions of Social Psychology in respect to social identity, and the construction and functioning of social thought. To exemplify these concepts, a set of Argentine audiovisuals are analyzed taking into consideration three concepts (genre, technical images and the link between individual and social representations) that are understood as theoretical and operative instances for the development of analysis and reflection.

Keywords:

credibility, documentary cinema, television news, representations.

Resumo

Noticiários de televisão e documentários compartilham uma maneira de olhar a realidade marcada por uma particular relação com o real. Ambos pertencem a gêneros caracterizados por fatos presentes, personagens, lugares, etc. que fazem parte do mundo histórico. Este artigo reflete sobre as relações estabelecidas entre esses discursos (instituídos como verossímeis) e suas representações, com as crenças e preconceitos dos espectadores. Para isso, é tomada a perspectiva teórica de Eliseo Verón, levando-se em conta as contribuições da psicologia social sobre a identidade social e a construção e operação do

Palavras-chave:

credibilidade, representações, noticiários de televisão, documentários.

pensamento social. Para exemplificar os conceitos desenvolvidos, analisam-se um conjunto de audiovisuais argentinos (noticiários e documentários), utilizando como eixos três conceitos (de gênero, técnicas de imagem, a ligação entre as representações individuais e sociais) que são entendidos como corpos teóricos e operacionais para o desenvolvimento da análise e a reflexão.

Introducción

El cine documental y los noticieros televisivos comparten una forma de mirar la realidad marcada por la particular relación que establecen con lo real. A diferencia de la ficción, que propone al espectador universos imaginarios, estos discursos hablan de sucesos que forman parte del «mundo histórico»,¹ es decir, del mundo en que vivimos y en el cual compartimos nuestras experiencias, y por lo tanto pertenecen a géneros reconocidos socialmente por su rol de comunicadores de hechos de la realidad. Asimismo, establecen una relación indicativa con lo que ocurre frente a la cámara, con lo que adquieren una valoración social vinculada a conceptos como la objetividad y la

veracidad. Por otra parte, ambos utilizan imágenes en movimiento generadas por medios técnicos y presentan relaciones de préstamos e intercambios en cuanto al tratamiento de los materiales, por ejemplo, los procedimientos técnicos de edición o el uso de la voz *over*, entre otros. Esto implica que, si bien desarrollan lenguajes propios, pueden ser considerados como un conjunto de producciones sobre el cual elaborar reflexiones compartidas.² Este artículo reflexiona sobre las relaciones que se establecen entre estos discursos audiovisuales (y las representaciones de los fenómenos, las personas, los acontecimientos, etc., que proponen) y las creencias e ideas previas de los espectadores con el fin de indagar

¹ Con esta expresión Nichols (1997) se refiere a las situaciones o sucesos que son parte de la esfera de experiencias compartidas que hacen que las imágenes se constituyan en una prueba del mundo y que se legitime su utilización como fuente de conocimiento.

² El abordaje conjunto de noticieros televisivos y cine documental tiene como antecedentes el trabajo de Irene Marrone: *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, donde la autora analiza estas «imágenes de lo real» entendidas como una forma de presentar y representar el tiempo presente, tomando en cuenta la capacidad que tienen para construir visiones de la realidad y proveer de modelos interpretativos.

en los factores que inciden en el proceso social de instauración de estos discursos como verosímiles, teniendo en cuenta que ese proceso también participa de una dimensión individual y subjetiva que se pone en juego en la aceptación o creencia por parte de los espectadores. Para desarrollar este trabajo se tomó una serie de audiovisuales argentinos que fueron seleccionados en función de ejemplificar los conceptos desarrollados. En este sentido, el presente artículo no busca presentar una reflexión en torno a la veracidad (o no) de los géneros documentales, ni busca discutir sobre la autenticidad de las imágenes. Se entiende que toda imagen audiovisual es una construcción, una puesta en escena que se despliega desde el momento en que parece la cámara y se pone en relación con los sujetos (Comolli, 2009a). Al mismo tiempo, se reconoce que la imagen audiovisual es la constatación de una presencia, es decir, que da cuenta que lo ocurrido frente a ella efectivamente tuvo lugar (ya sea un registro de mundo histórico, una puesta en escena ficcional, una reconstrucción, etc.) (Barthes, 2006). La asignación del estatus de «verdad» se entiende que es un proceso subjetivo e individual del espectador que se encuentra atravesado por una dimensión social que es puesta en juego cada lectura. Esa dimensión social es sobre lo que este trabajo reflexiona desde una perspectiva interdisciplinaria que integra los aportes de la sociosemiótica

de Eliseo Verón, tomando los conceptos de condiciones de producción y de reconocimiento, el contrato de lectura, los niveles de funcionamiento del discurso (enunciado y enunciación) y dispositivo de enunciación (Verón, 1983, 1985, 1987, 2004, 2013); de la Psicología Social, las nociones de identidad social (Tajfel, 1984) y la dimensión evaluativa del pensamiento social (Páez, 1987); y de la Sociología con los desarrollos de Goffman (2006) respecto de los marcos (*frames*).

Esta propuesta metodológica basada en la integración de distintas disciplinas se fundamenta con el planteo de Bal (2010) en cuanto al «análisis cultural». La autora propone recuperar el potencial teórico y metodológico de los conceptos como herramientas para la indagar la realidad superando los límites disciplinares. Considera que los mismos no son solamente categorías clasificatorias sino mecanismos que facilitan la comprensión de los fenómenos. Para estudiar la credibilidad de los discursos audiovisuales se tomaron en cuenta tres ejes conceptuales: los géneros informativos y documentales, la utilización de imágenes generadas técnicamente, y el vínculo entre las representaciones individuales de cada sujeto con las propuestas por los medios. Asimismo, se reconoce que estas categorías de análisis son algunas posibles y que las reflexiones en torno a esta temática pueden ser ampliadas y profundizadas en trabajos posteriores.

Noticiero y cine documental: diferencias y similitudes

El cine documental y los noticieros televisivos trabajan con registros audiovisuales de la realidad que describen e interpretan el mundo histórico. En este sentido, Jost (2012) entiende que, si bien noticieros y documentales refieren o remiten a lo real, introducir la problemática de la «verdad» en estos discursos implica desarrollar reflexiones que ponen la atención en los procesos subjetivos puestos en juego en la recepción del mensaje y no solo en la construcción o la lectura social de los mismos.

Por otra parte, ambos materiales establecen con el público una relación articulada en torno a una diferencia de saberes y a un deseo de conocer. El realizador de un documental o un informativo posee conocimiento respecto de los sucesos que ocurren en el mundo y lo comunica a los espectadores que lo desconocen y desean saberlo. En este caso, las diferencias están dadas por los roles sociales de cada uno. El noticiero de televisión es un producto audiovisual orientado a la comunicación de información actual y relevante según los criterios de noticiabilidad (sorpresa, originalidad, inmediatez, proximidad geográfica, evolución posterior, magnitud y jerarquía —Martini, 2000—), por lo tanto, se caracteriza por abordar problemáticas del momento, cercanas y significativas para la comunidad a la que se dirige, priorizando la claridad y la precisión ya que su objetivo es dar cuenta

de lo que está sucediendo. En cambio, el cine documental no siempre está condicionado por la urgencia del trabajo diario propio del noticiero, ni por los tiempos acotados de la televisión, ya sea para su producción, realización o visualización. Como explica Comolli (2009a), el cine presenta un asincronismo entre el tiempo de elaboración del filme y el acontecimiento que le da origen, y entre los distintos momentos en que sea visualizado por los espectadores. Por consiguiente, puede desarrollar investigaciones profundas y amplias sobre una gran variedad de temas, proponer miradas reflexivas que van más allá de la presentación de información, y realizar búsquedas estéticas e interpretaciones más elaboradas y comprensivas de los fenómenos.

Otra diferencia está dada por la posibilidad del ámbito cinematográfico de realizar exploraciones formales, que en el noticiero se encuentran restringidas por la necesidad de respetar rutinas, espacios, tiempos y modos característicos del formato. Estas posibilidades expresivas a veces se relacionan con la presencia de un punto de vista autoral desde el cual se mira la realidad, que en el ámbito informativo (y en particular en el caso del noticiero) se encuentra identificada con la perspectiva propia del medio de comunicación (González Requena, 1992). Así, es posible afirmar que, si bien ambos discursos describen e interpretan el mundo histórico, el cine documental

tiene mayor libertad y puede hacerlo de manera «creativa», tal como lo expresó John Grierson; mientras que el noticiero televisivo es un género que, debido a sus condiciones de producción (emisiones diarias, la urgencia por la primicia, el reporte de hechos sucedidos (casi) en tiempo real a la emisión) necesita de una estructura más estable que garantice cierta unidad, que organice los contenidos, que ordene el trabajo periodístico y que facilite la lectura por parte del espectador.³

Para contar la realidad, los noticieros y los documentales elaboran representaciones de sucesos, personajes, acontecimientos, etc., a partir de marcos, esquemas mentales o modelos interpretativos compartidos por los realizadores y la audiencia. Tomando los aportes de Goffman (2006), se entiende que los marcos son esquemas de organización y de interpretación de las situaciones que guían las acciones de las personas producto de sus experiencias previas en la interacción con el contexto. En su análisis de los medios de comunicación, Sádaba (2007:35) los define como «formas transmitidas y compartidas por la sociedad a

través de las cuales se mira la realidad». Respecto de los discursos audiovisuales, serían las ideas centrales que organizan los contenidos, aportan un contexto o sugieren cuál es el tema tratado.⁴

El documental puede enmarcar los fenómenos a partir de los esquemas propuestos por el orden establecido, discutirlos u oponerse a este. Como destaca Marrone (2011), el cine documental es un ámbito en el que se manifiestan las disputas por la asignación de sentidos a la realidad que se hace más evidente en los momentos de crisis. En la televisión, en cambio, es más difícil encontrar modelos contrastantes ya que, como sostiene Ferrés (1996:192): «Más que espejo de la realidad o espejo de la sociedad, la televisión es espejo de la ideología dominante. La refleja, la impone, la legitima, la expande». Por otra parte, el noticiero como programa generado por la empresa informativa tiene un alcance territorial (nacional o regional) y es la voz del canal emisor, por lo tanto es un producto institucional y no personal (González Requena, 1992; Verón, 1983). En cambio, el cine documental tiene la posibilidad de llegar a públicos distantes,

³ En este sentido, Comolli (2009a) señala la existencia de dos lógicas diferentes, la del cine, vinculada con las posibilidades expresivas a la que vincula con la medida, la contención, la sustracción; y la lógica informativa basada en la acumulación, el sensacionalismo y la espectacularidad.

⁴ Por ejemplo el resultado de una competencia deportiva puede ser descrito como un triunfo o como una derrota. Cualquiera sea el marco elegido, esto supone un recorte en el plano de los contenidos temáticos (en términos de Verón, del enunciado), y a la vez una selección de estrategias de enunciación.

generar filmes basados en experiencias y motivaciones individuales que no necesariamente necesitan ser legitimados por las instituciones hegemónicas, y circular por canales alternativos.⁵

Estas diferencias pueden observarse en el filme *La crisis causó dos nuevas muertes* (Escobar y Finvarb, 2006). Esta película indaga sobre el modo en que fue presentada por los medios de comunicación la denominada «Masacre de Avellaneda» (el asesinato por parte de fuerzas policiales de dos manifestantes en junio de 2002) y reflexiona sobre el valor documental de las imágenes y la relación entre los medios de comunicación y el gobierno. Para ello comienza por reconstruir los acontecimientos: hubo una marcha de protesta, los periodistas fueron a cubrirla y se desencadenó la represión policial. Se suman testimonios que dan cuenta de la posibilidad de que ese fuera un operativo policial diferente de los anteriores, y de la búsqueda expresa por parte de las fuerzas del orden de algún hecho que permitiera llevar adelante la represión. Con la ayuda de las imágenes de archivo, se explica cómo se desencadenó el conflicto, la dispersión de los manifestantes y su huida hacia la localidad de Avellaneda, y cómo se produjeron los asesinatos de los jóvenes a manos de la policía.

Ese día, los noticieros y los periódicos presentaron los acontecimientos sin aludir a la responsabilidad oficial en las muertes, como un enfrentamiento entre manifestantes o como una consecuencia de «la crisis». A partir de esta lectura, el filme explica cómo, por las inquietudes de algunos periodistas y la presión de las organizaciones que participaron de la marcha, se logró reconstruir los hechos con mayor precisión y proponer otra interpretación más cercana a lo sucedido, poniendo en evidencia que el marco empleado para presentar los acontecimientos no coincidía con lo que efectivamente había acontecido. La existencia de pruebas documentales (imágenes), sumada a las declaraciones de los testigos y a la demanda social por el esclarecimiento, obligaron a los medios de prensa a cambiar su posición. Es así que, en los días sucesivos, se publicaron las secuencias de imágenes completas, se identificaron a los agresores y se reconstruyó el accionar de cada uno. En ambas representaciones del hecho, las iniciales y las posteriores, puede observarse la relación existente entre el recorte en el plano de los contenidos (enunciado) y la elección de estrategias de enunciación. Por ejemplo, al comienzo los medios mostraron a los manifestantes como una masa, centraron la atención

⁵ Como ejemplo de ello podemos citar las experiencias del Cine de la Base durante la década del '70 en Argentina (para ampliar: Grupo Rev(b)elando Imágenes (2016), *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT-ERP*).

en el desplazamiento de los grupos, en los cortes de calles y el accionar policial, incluyendo muy pocos testimonios de los participantes, mientras que, luego del giro de la representación, se sumaron sus testimonios, se contaron las historias de vida de las víctimas y se produjo cierto acercamiento hacia las problemáticas sociales que originaron los reclamos.

Como se puede ver en este filme, la posición de los documentalistas, a diferencia del trabajo de los periodistas, está marcada por la distancia histórica y por cierta distancia también respecto de los agentes involucrados: no son parte de los medios ni son manifestantes y miran la realidad como observadores externos. Pero esto no quiere decir que sean imparciales, ya que su punto de vista queda plasmado en la elección del tema, de los entrevistados, en la edición y en la selección de testimonios, poniendo en evidencia un claro acercamiento hacia las víctimas. Desde este lugar, entonces, se cuestionan las representaciones de los medios y las afirmaciones de los entrevistados, se reconstruye el proceso de elaboración de la noticia y se develan las relaciones con el poder político, manifestando claramente lo que expresaba Ferrés en cuanto a los vínculos entre los informativos y la ideología dominante.

La realización de este filme, que cuestiona al poder (del gobierno y de los medios), al manejo de la información pública, al ocultamiento de pruebas, a la

idea de «imparcialidad de la prensa», fue posible porque no contó con el apoyo económico, ni de otro tipo, de ninguna institución del Estado ni de las empresas de comunicación (diarios, canales, radios, etc.) y fue producido de manera autónoma. Esta posibilidad que tiene el cine de generar sus obras de forma independiente de los poderes establecidos es lo que le permite presentar miradas sobre la realidad que no siempre coinciden con las posiciones instauradas por el orden dominante. En tanto, también facilita el desarrollo de la voz autoral, de miradas personales, de enfoques particulares, cuestiones que, en los medios informativos, quedan subordinadas a aspectos como la línea editorial, el consenso y la relevancia social, o la experiencia colectiva del presente.

Representaciones individuales y sociales

El reconocimiento de un discurso como documental o informativo no implica que el espectador automáticamente lo acepte como cierto. Para que se produzca la credibilidad es necesario que, además, se establezca un vínculo de identificación entre las representaciones o marcos propuestos por el medio y los marcos individuales de cada sujeto (Verón, 1987). Para desarrollar este argumento, Verón sostiene que, ante la imposibilidad de participar y o presenciar de forma directa los hechos, los espectadores no pueden

apelar a sus propias percepciones para determinar la veracidad, por lo tanto otorgan credibilidad a los discursos que les resultan familiares, que les despiertan confianza, o que pueden integrar dentro de los marcos que ya poseen y utilizan para la comprensión del entorno.

Siguiendo lo planteado por este autor, las representaciones elaboradas por los medios de comunicación serán tomadas como ciertas si son semejantes a las que los espectadores habrían efectuado de haber podido tener la experiencia directa.⁶ Es decir que las descripciones mediáticas más próximas a las propias del sujeto son las que generan mayor aceptación. Esto explica, por ejemplo, por qué un mismo discurso informativo presenta diferentes niveles de adhesión por parte distintos espectadores.

En el mismo sentido de lo planteado por Verón, Luhmann (1996) sostiene que la confianza en una persona o en un relato se produce a partir de las experiencias previas, que proveen de una base de certezas desde la cual interpretar y ordenar el mundo, y de la familiaridad, esto es, de la cercanía que presenta con las representaciones propias del sujeto. Respecto de los medios de comunicación, el autor reconoce que en su funcionamiento hay una fuerte carga de confianza por la cual las elecciones de un individuo (periodista,

realizador, etc.) resultan aceptadas por los otros (el público, la audiencia).

Tomando en cuenta estos aspectos, desde los medios se generan y se hacen circular representaciones que son construidas a partir de las competencias, los marcos y los saberes previos de sus espectadores a fin de favorecer esta relación de identificación, de credibilidad y de confianza. Si este vínculo se logra, las representaciones propuestas serán internalizadas por los sujetos, quienes luego podrán darle nueva vida en las interacciones de su vida cotidiana. Es decir que, para construir un discurso creíble, el canal emisor, el periodista o el documentalista, han de poder generar un texto que tome en cuenta los saberes, los esquemas mentales y las prácticas de lectura de la audiencia para anticiparse a sus estrategias interpretativas y producir así la adhesión.

Esto puede observarse claramente en el caso noticiero *Nuevediarario* (1984–1997) (Canal 9, Buenos Aires). Su principal característica fue el sensacionalismo, logrado mediante títulos espectaculares, la musicalización de las notas, el uso de la cámara al hombro y los relatos altamente expresivos. Los temas policiales y extravagantes, como la aparición de ovnis, fantasmas y extraterrestres, fueron funcionales a esta propuesta que trataba

⁶ En el mismo sentido que Verón, Goffman (2006) sostiene que para interpretar una situación las personas organizan y dan sentido a lo percibido, según sea su rol social y sus intereses.

de conmocionar al espectador apelando a recursos lindantes con la ficción, por lo que Landi (1987) lo describe como un producto intermedio entre el reportaje y el melodrama. También se caracterizó por cubrir temas sociales vinculados a los sectores más humildes, que el resto de los noticieros no atendían. Se daba así pantalla y micrófono para que los entrevistados relataran sus problemas, recuperando tradiciones de la cultura popular basadas en el relato oral, y con ello se incorporaba a estos sectores y sus prácticas como parte de su propuesta televisiva (Landi, 1987). La credibilidad de este noticiero, entonces, se articuló a partir del vínculo que estableció con formas narrativas, gestuales y performativas de sectores no hegemónicos. En este sentido, *Nuevediarario* tomó en cuenta las representaciones, creencias y tradiciones de sus telespectadores a fin de crear un discurso que pudiera vincularse con este universo simbólico para favorecer la identificación y la credibilidad.

Los informes del periodista José de Zer en su búsqueda de ovnis, fantasmas o personajes de leyendas, en los que claramente se introducían elementos ficcionales, basaban su credibilidad en varios factores. Entre ellos, la personalidad del presentador: serio, con un tono de voz monocorde y empleando términos técnicos, creaba relatos que combinaban esta distancia con momentos de fuerte carga emotiva (exclamaciones, movimientos

bruscos de la cámara, etc.). Por otra parte, muchos televidentes creían en estas historias porque se estructuraban en torno a relatos ya conocidos, fundados en tradiciones y cuentos populares, y también porque se presentaban pruebas de lo dicho: marcas en el piso, sonidos espectrales, luces en movimiento, etc., que anclaban estas narraciones ficcionales con elementos concretos de la realidad. Pero, sin lugar a dudas, el elemento central que legitimaba de algún modo estos informes era su inclusión en un noticiero, es decir, dentro un formato audiovisual orientado a comunicar la actualidad, los hechos del mundo histórico, del mundo de las experiencias compartidas.

Todo esto permite plantear que la credibilidad de los géneros documentales es una construcción conjunta que se genera como producto de la interacción entre los discursos, los realizadores y el público en el marco de una situación comunicativa particular en la que intervienen tanto factores de orden cognitivo (relaciones de causa y efecto, concordancia entre los hechos y lo expresado por el audiovisual, etc.) como de orden emotivo (familiaridad, confianza, etc.). Desde la Psicología Social se ha demostrado mediante estudios empíricos (Tajfel, 1984; Paéz, 1987; Forgas, 2001) que, ante un nuevo conocimiento o una nueva situación, los sujetos primeramente ponen en juego la dimensión afectiva, que está marcada por lo que a cada persona le despierta

deseo, miedo o emociones, y luego se desarrolla la instancia cognitiva, donde se abordan las explicaciones causales, la interpretación de pruebas, etc. (Ferrés, 1996). Por lo tanto, la atracción o el rechazo ocurre antes del desarrollo de los contenidos y puede mantenerse aun si las cogniciones del objeto cambian (Páez, 1987). Siguiendo lo planteado por Páez, es posible afirmar que el espectador, antes de satisfacer su necesidad de informarse o de comprender la realidad, prioriza la necesidad de evaluar la situación y de establecer defensas ante las posibles sanciones, cuestionamientos o críticas sobre su persona. Esta dimensión evaluativa del pensamiento social se asocia a los componentes afectivos que predisponen a la aceptación de argumentos donde se asignan responsabilidades y se sancionan a individuos, grupos o prácticas por fuera de la construcción identitaria del televidente. Es decir que, al momento de incorporar nuevos conocimientos, los sujetos en un principio van a establecer una posición desde donde mirarán la realidad presentada, constituyéndose a sí mismos en espectadores desde la interacción que establecen con el contexto y el producto audiovisual. Por ejemplo, frente a la noticia del descubrimiento de una vacuna contra el Sida, las personas de la audiencia se posicionarán como receptores del

mensaje reconociendo cierto desconocimiento respecto del tema y cierto deseo de informarse. Dentro de este marco general, irán variando sus posiciones en función de sus saberes previos (no será la misma la mirada de un médico que la de una persona que no completó los estudios primarios), y de su relación con el tema (la lectura de un enfermo de Sida no será la misma que la de un trabajador de la salud, o la de una persona no vinculada con estas problemáticas). La determinación de estos diferentes puntos de vista conlleva, asimismo, una carga valorativa: la falta de instrucción y la enfermedad son entendidas socialmente como negativas, mientras que la posesión de saber y la salud son consideradas positivas. Por eso, en términos generales, podría pensarse que si el audiovisual se dirige a los espectadores como si todos pertenecieran a categorías valoradas, es decir, como si todos fueran personas instruidas y no infectadas (más allá de que muchos no lo sean), podría suscitar mayor adhesión (y con ello mayor credibilidad) que si se les hablara a los televidentes como si todos fueran ignorantes o enfermos. Esto se sostiene tomando en cuenta el planteo de Tajfel (1984) en cuanto a la tendencia de los sujetos a la construcción de una autoestima positiva elaborada con relación a los demás grupos sociales.⁷

7 El autor sostiene que ante una categorización negativa, los sujetos experimentan un estado de insatisfacción que tratan de contrarrestar generando acciones que le adjudiquen una identidad positiva. →

Para explicar estos últimos conceptos, se tomará el caso del noticiero *Telenoche* (Canal 13 Buenos Aires) en su versión de la década del '90. Este informativo produjo una innovación en el modo de contar las noticias conforme a la manera de autoconstruirse en «la voz de la gente» y con la edición de las notas, que Carlón (2004) describe como un *bricolage*. Se trabajaba con imágenes grabadas acompañadas de operaciones de edición visuales o sonoras (como la incorporación de gráficos, textos, música, etc.) que se caracterizaban por integrar elementos provenientes de ámbitos ajenos al noticiero, como imágenes fijas, historietas, cine de ficción, etc., creando efectos dramáticos, satíricos, irónicos. De esta manera se articulaban discursos de ficción y de no ficción, poniendo en evidencia, con la edición, el punto de vista desde el cual se abordaba el tema.

Respecto de la construcción del lugar de enunciación, Zullo (2002:56) sostiene que mediante una «ilusión de totalidad» (toda noticia esconde un trasfondo que también es noticia) y un «efecto de redundancia» (todo se repite), se constituía un enunciador que se convertía a

sí mismo y al destinatario en noticia, y que se ubicaba por encima del público con una mirada globalizadora que lo sabe todo. Como explica la autora, esto producía un desplazamiento del lugar del saber al lugar del poder que se expresaba también en otras prácticas típicas de este informativo, como en el acto de ceder o no la palabra, o al decirle a sus receptores cuáles son sus deseos, sus necesidades y sus aspiraciones.

En tanto, Da Porta (2004:214) agrega que en la construcción de este dispositivo de enunciación⁸ del noticiero, y en particular de los informes denominados «Telenoche investiga», se ubicaba a los excluidos y los políticos como los «otros», es decir, como sujetos del enunciado, «mientras que en el orden de la enunciación, los sujetos activos, los interlocutores, son los periodistas y televidentes». Esta delimitación entre dos grupos, uno de pertenencia y otro externo, es funcional a la necesidad social descrita por Páez (1987) de evaluar, defenderse y sancionar. A partir de este ordenamiento, los telespectadores se identificaban con el medio de comunicación y con su mirada sobre la realidad, y así se colocaban en un lugar

Para ello recurren a dos caminos, o bien tratan de asimilarse a los miembros de los grupos socialmente valorados (por ejemplo a las clases superiores), o bien desarrollan estrategias, junto a las demás personas de su grupo de pertenencia, que le permitan ser valorados positivamente.

⁸ Verón (1985) define el «dispositivo de enunciación» como una construcción propia de las modalidades del decir y se compone de la imagen de quién habla y a quién se dirige, y la relación entre ambos a través del discurso.

desde el cual podían juzgar y no ser juzgados, quedando al margen de cualquier posible crítica o categorización negativa sobre su persona. Siguiendo lo planteado por el autor, el público toma esta posición previamente a la presentación de los argumentos y las pruebas, antes de conocer los contenidos de los informes, las noticias o los comentarios, ya que su rol (identificado con la mirada del noticiero y la credibilidad de sus dichos) ha sido determinado por esta particular estrategia comunicativa y no por los contenidos el enunciado. Por lo tanto, la credibilidad del informativo sienta sus bases ya no en la familiaridad de los marcos, como el caso de *Nuevediarario*, sino en la promoción, desde el dispositivo de enunciación (Verón, 2004), de la identificación entre las representaciones individuales de los sujetos (su propia mirada) y las representaciones sociales propuestas por el medio (la mirada del noticiero).

Imágenes técnicas

Los filmes documentales y los noticieros de televisión utilizan registros audiovisuales generados por dispositivos técnicos que tienen como antecedente la cámara fotográfica. La aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX y los desarrollos que siguieron produjeron un cambio radical en la concepción de las

imágenes, que pasaron de ser una elaboración personal y subjetiva (tal como sucedía con la pintura o el grabado) a ser el producto de un artefacto operado casi sin intervención de la mano del hombre. Esto permitió que la imagen técnica fuera considerada como el resultado de un proceso mecánico imposible de tergiversar y como una prueba de existencia con garantías de «objetividad» (Dubois, 1986).

Desde una perspectiva foucaultiana, Tagg (2005) explica que el poder de evidencia y la capacidad de persuasión de la imagen fotográfica (y puede extenderse al cine y el video) no dependen solo de los mecanismos técnicos empleados para producir esa nueva realidad, sino también de la legitimación social de los medios técnicos capaces de producirla y de su consideración como imparciales. Para sostener este argumento, el autor afirma que el uso de la fotografía como prueba judicial comenzó juntamente con el nacimiento de las nuevas instituciones del Estado en el último cuarto del siglo XIX. Y agrega que lo que le permitió convertirse en un documento portador de verdad fue el poder asignado a los aparatos del Estado que hacían uso de ella, como los hospitales, cárceles, escuelas y policía.

Por otra parte, la credibilidad de estas imágenes también proviene de la semejanza⁹ que poseen con respecto a las

⁹ En el presente trabajo se sostiene, siguiendo a Gombrich (2002) que la semejanza como base del reconocimiento de las imágenes es producto de una convención, de un aprendizaje.

percepciones del ojo humano: las mismas formas, contornos, escalas, volúmenes, etc.; todos ellos son representados casi idénticamente al modo en que se percibe. Pero este parecido es solo aparente y es parte de una construcción social. Las imágenes son planas (no tridimensionales), el mundo filmado o fotografiado se presenta encuadrado, recortado, fragmentado y, en el caso del cine, existen cortes, saltos y uniones entre las tomas. Incluso la lectura e interpretación de un filme (el lenguaje cinematográfico) o una fotografía no son procedimientos automáticos y naturales sino que son mecanismos aprendidos, basados en convenciones culturales. Por lo tanto, la similitud entre las imágenes y sonidos del audiovisual y la percepción humana no solo no son garantía de veracidad sino que tampoco tienen la capacidad de establecer solo por sí mismas la credibilidad.

La imagen generada técnicamente, debido a las características del dispositivo, produce un documento que pone en evidencia que algo ha tenido lugar. Como sostiene Barthes (2006), toda foto es un certificado de presencia porque repite de manera mecánica lo que nunca más podrá repetirse existencialmente, y así expresa que «esto –ha – sido». Si bien esta fuerza constativa es uno de los factores que contribuyen a la consideración social o del sentido común, como un documento «objetivo», nada dice respecto de la veracidad o autenticidad. Primero,

porque la imagen necesita de una historia que informe al espectador respecto del contexto, la situación, los personajes, etc. (Tagg, 2005); y por otra parte porque, como sostiene Vilches (1983:44), «no es la imagen sino el lector quien realiza la integración de la problemática de la verdad en el discurso visual», lo que explica, por ejemplo, por qué una misma imagen puede ser utilizada para comunicar contenidos opuestos o divergentes. De la misma manera, Comolli (2009a) sostiene que la operación cinematográfica no es un reflejo de la realidad ni una ventana abierta al mundo ya que la misma traduce y transforma el mundo visible en otro tipo de visibilidad filmada en la cual los sujetos actúan sus propios roles; por lo tanto, el documento cinematográfico solo documenta su propio proceso de realización, solo documenta, como expresa Barthes, que algo ha tenido lugar.

El cine, por su parte, despliega un dispositivo cinematográfico que pone en juego aspectos técnicos (las condiciones de producción, visualización y circulación) y formales (organización interna del filme). El espacio de la sala, la ubicación del espectador frente a la pantalla, la oscuridad, la concentración visual, etc., generan condiciones semejantes al mecanismo del espejo que describe Lacan por, por el cual el niño crea su propio «yo» como formación imaginaria. Este dispositivo de construcción y visualización del filme también oculta las condiciones de

su producción, suprime las referencias al enunciador y reproduce esta fase de la formación del «yo» situando al espectador como alguien que organiza su mundo a partir de sí mismo cuando, en realidad, estaría siendo inducido a aceptar la realidad creada por las imágenes. En este proceso, sostiene Dittus (2013:80–81):

el espectador entra en contacto directo con sus fantasías y con sus sueños (...). Se trata de un vínculo indisoluble que une la realidad objetiva con la visión subjetiva, reconociendo en el sujeto espectral el puente por medio del cual el cine se concreta en una simbiosis. Entran en contacto dos mundos aparentemente opuestos: el mundo exterior y la psiquis del espectador.

Estos conceptos presentan cierto correlato con lo planteado respecto de la correspondencia entre las representaciones individuales del sujeto y las propuestas por los audiovisuales. Esta identificación entre ambas visiones pone en evidencia la articulación existente entre una dimensión subjetiva y otra social presente en la lectura del filme, en la asignación de sentido y en la aceptación o credibilidad del mismo.

Por otra parte, el concepto de dispositivo cinematográfico muchas veces

se aplica en relación a la organización interna, y es entendido como «como un mecanismo de construcción de sentido que selecciona, ordena y jerarquiza los elementos de la realidad referenciada en la pantalla, con diversos criterios de valoración» (Dittus, 2013). Este planteo se aproxima a ciertos desarrollos que los estudios sobre medios de comunicación realizan en torno al concepto de género.¹⁰

El cine desde sus inicios se interesó en el registro testimonial, desde los hechos más cotidianos, como la salida de los obreros de una fábrica, hasta los más relevantes, como los enfrentamientos bélicos. En un primer momento, la posibilidad de captar el acontecimiento mientras transcurría otorgaba a la imagen un valor en sí misma como documento, aunque todavía no se explorara sobre su estética o sus posibilidades discursivas (Gubern, 1982). Del registro de imágenes en blanco y negro sin sonido se pasó al uso de intertítulos y luego a la utilización de la voz de un locutor (voz *over*). Posteriormente, con el desarrollo de equipos de filmación más livianos y con sonido sincronizado, fue posible incorporar las entrevistas y escuchar el testimonio de las personas desde un punto de vista más cercano. En las últimas décadas, el lenguaje documental ha experimentado una

¹⁰ El abordaje conjunto de cine documental y noticieros televisivos que presenta este trabajo, plantea la necesidad de sistematizar las categorías de análisis, por lo tanto las reflexiones relacionadas con estos temas serán trabajadas conjuntamente con el concepto de género.

renovación a partir de la incorporación de tecnologías digitales y del surgimiento de búsquedas estéticas asociadas a dimensiones subjetivas, poéticas y performativas.

Con relación a la televisión, algunos de los puntos de inflexión más significativos producidos por los desarrollos técnicos, fueron: la tecnología que permitió la videograbación, lo que implicó que se dejara de filmar con película de cine y se comenzara a trabajar con soporte de video, las conexiones satelitales, que permitieron la transmisión en vivo a puntos distantes, y la introducción de la tecnología digital. Estos cambios tecnológicos fueron transformando el trabajo de los periodistas, y también afectaron las maneras en que el tiempo y el espacio fueron percibidos por los televidentes.

Para reflexionar sobre la relación entre las imágenes generadas técnicamente y la credibilidad de los mensajes se tomará el caso del noticiero *60 minutos* (Argentina Televisora Color —ATC— Buenos Aires) emitido desde comienzos de la década del ochenta. Este informativo es significativo porque en él se plasman dos tendencias opuestas. La credibilidad de la imagen televisiva se vio favorecida por la incorporación de la tecnología del color que acercó la imagen a la percepción visual de los televidentes y por la multiplicación de móviles de exteriores para la transmisión en directo, que permitió acceder a los acontecimientos en tiempo real. Pero,

por otra parte, la censura y control de los contenidos llevados adelante por el gobierno militar fue alejando el discurso del noticiero de lo verosímil.

Esta situación se produjo a partir de la introducción de nueva tecnología destinada a la transmisión del Mundial de Fútbol de 1978, que fue acompañada por inversiones edilicias y en equipamiento que ampliaron su alcance territorial, por lo cual esta emisora se posicionó como el principal espacio comunicativo del régimen dictatorial, y su noticiero central, *60 minutos*, como su vocero oficial.

Los elementos centrales para estudiar la credibilidad (o no) de este noticiero están ciertamente vinculados con la situación del contexto histórico general, y en particular con la manera en que este gobierno de facto llevó adelante la comunicación con la audiencia a partir del control y la censura. Durante la cobertura de la Guerra de Malvinas en 1982, estas contradicciones se hicieron explícitas, generando una desconexión entre lo que se informaba y lo que efectivamente sucedía. Desde el comienzo del conflicto, el noticiero *60 minutos* se convirtió en el ámbito principal donde la población seguía los avatares de la guerra, ya que centralizaba la información proveniente de fuentes oficiales y contaba con enviados especiales en las islas. Con el paso de los días, y en vista de los sucesos acontecidos, la presentación de noticias favorables y el tono épico y triunfalista que imponía el programa fueron desmentidos

por los relatos de los combatientes y los eventos posteriores, lo cual provocó un quiebre en la confianza depositada en el noticiero y, consecuentemente, un importante debilitamiento del gobierno, que fue un punto de partida para comenzar a pensar en el retorno democrático. Esta situación es descrita por Landi (1992:54) de este modo:

En esos días dramáticos de mediados de 1982, la experimentada Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires fue escenario de un hecho inédito: una muchedumbre decepcionada, irritada y humillada, rodeó el camión de exteriores de Argentina Televisora Color y coreó estribillos contra la televisión y los locutores que durante la guerra habían creado un clima informativo triunfalista. Luego le tocó el turno a los periodistas de los medios gráficos y la radio allí presentes, que escucharon de la gente un repetido y tenso «digan la verdad».

A partir de esta suma de acontecimientos la credibilidad del noticiero, construida principalmente a partir de su rol de portavoz oficial del gobierno y acompañada por el uso de las nuevas tecnologías, se vio claramente disminuida dejando al descubierto la manipulación de la información efectuada desde Estado, y rompiendo definitivamente el pacto comunicativo sobre el que se asientan los géneros informativos. Este caso demuestra la centralidad de este acuerdo en la

construcción de un vínculo de confianza entre enunciador y la audiencia, en detrimento de la idea de la imagen técnica como prueba de los hechos. Es decir que, a pesar de que las imágenes emitidas por este noticiero eran más cercanas a la visión humana (por el uso del color) y en algunos casos se transmitían en tiempo real desde el lugar de los acontecimientos, no fueron suficientes para convencer a los espectadores de que el discurso en el que estaban insertas fuera cierto.

Un caso diferente fue el de los informes denominados *Telenoche investiga* y emitidos como una sección dentro de este noticiero a partir de 1994. Estos trabajos consistían en informes especiales organizados en capítulos y presentados con un título llamativo («Paraíso aeronarco», «Promesas durmientes», «Pare de sufrir», etc.), en los cuales se exponían los resultados de una investigación periodística sobre temas impactantes como las sectas, la corrupción, abusos infantiles, etc. La particularidad de los mismos estaba dada por la utilización de filmaciones de cámaras ocultas que se compaginaban junto a imágenes de archivo, placas con textos y números, mapas, gráficos, etc. El relato en off era realizado por uno de los periodistas que había trabajado en el informe y las imágenes acompañaban la historia y demostraban lo dicho. En los momentos clave, como las entrevistas encubiertas, la imagen y la voz registradas por estas cámaras tomaban protagonismo

convirtiéndose muchas veces en pruebas de la comisión de un delito.

Recuperando los conceptos de Tagg respecto de la legitimación que la fotografía obtuvo por parte de los organismos del Estado, puede pensarse que las cámaras ocultas y la importancia social asignada a estos registros (más allá de la importancia de las denuncias respecto de numerosos delitos) está vinculada con la valoración social que por entonces tenían las instituciones que las utilizaban, es decir los medios de comunicación. En este sentido, Sánchez (2002:129) caracteriza la situación de los medios durante la década del '90 como producto de dos tendencias, una de desvalorización de las instituciones democráticas, cuyos funcionarios (policiales, judiciales, congresistas, etc.) habían sido cuestionados por actos de corrupción, y la otra de instauración del periodismo como «quienes denuncian, investigan y muestran a la comunidad con un halo de «objetividad» las acciones no transparentes de los funcionarios públicos». La autora sostiene que por estos años un sector del periodismo, entre los que puede ubicarse «Telenoche», se autoasignó la función de vigilar el funcionamiento de las instituciones democráticas para garantizar que los derechos de los ciudadanos sean respetados. Los informes de *Telenoche investiga* pueden entenderse entonces como la demostración del valor de la imagen en sí misma como una prueba, y a la vez del valor que esta adquiere por haber

sido producida por un medio socialmente legitimado como garante de los derechos.

El concepto de género

Tiene origen en el campo de los estudios literarios. En *Estética de la creación verbal*, Bajtin (1998) lo define como el conjunto de enunciados estables que se elaboran en las distintas esferas del uso de la lengua y que presentan semejanzas entre sí, ya sea por su contenido, por su estilo o su estructuración. En su determinación, además de estas características, inciden también aspectos funcionales, como para qué y para quién se habla, el contexto histórico y el modo de mirar la realidad propio de cada época.

Altman (2000) sostiene que los estudios sobre cine incorporaron este concepto a partir de la década del sesenta cuando las teorizaciones vinculadas a la literatura fueron dejadas de lado en favor de abordajes específicos. Este autor lo entiende como un concepto complejo con múltiples definiciones entre las que se encuentran las ideas de: esquema básico o fórmula que precede y configura la producción de la industria, estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas, etiqueta o nombre de una categoría para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores, y como contrato o posición espectral que toda película exige a su público.

Estos cuatro conceptos básicos también son tenidos en cuenta por los estudios so-

bre comunicación social realizados en el contexto latinoamericano. Por ejemplo, Landi (1992:16) señala que los géneros televisivos, a pesar de ser inestables y fluidos, permiten al público reconocer los distintos programas: un noticiero, una novela, una comedia, etc. También afirma que «son convenciones culturales que se entablan entre los autores y su público». Y agrega que «son maneras de clasificar las obras según diversos criterios: (...) infantil, oficio religioso, periodístico, deportivo, comedia, entretenimiento, telenovela (...) etc.». Steimberg (1998), en tanto, lo define como un conjunto de textos que presentan características en común, que tienen cierta recurrencia histórica y que instituyen condiciones de previsibilidad. En el mismo sentido, Mazziotti (2001:182) agrega que se trata de un «conjunto de convenciones compartidas no solo con otros textos pertenecientes a un mismo género, sino entre textos y audiencia, textos y productores, productores y audiencias».

A partir de estas definiciones es posible reconocer puntos en común para el abordaje del concepto de género desde los estudios sobre cine y sobre televisión y sostener que el mismo se constituye en una categoría válida para pensar los

modos en que los discursos informativos y documentales se presentan como verídicos. También permite poner en relación al autor, al texto, al contexto y a los receptores estudiando las marcas o huellas¹¹ presentes en el material que indican al espectador frente a qué tipo de discurso se encuentra (ficción, documental, entretenimiento, etc.), y analizar cómo la inclusión de estas «pistas» pone en juego las competencias enunciativas y de lectura de emisores y destinatarios.

Para poder ser reconocidos socialmente como informativos, estos textos apelan al uso de rasgos característicos que tienen como objetivo describir el producto como «discursos de lo real» y así enfatizar la veracidad de los hechos, e indicar un modo de lectura. De este modo los espectadores pueden advertir de antemano que están frente a un relato documental y no ficcional. En el caso de los noticieros, las marcas de veridicción (Vilches, 1993) que indican al espectador que está en presencia de discurso informativo, son la mirada a la cámara de los conductores, las entrevistas, el uso de intertítulos y sobreimpresos, de la voz over en los informes, etc. Esta lectura se inscribe dentro de un vínculo o «pacto de comunicativo» que el espectador establece con el texto y

¹¹ Verón (2013:405) dice que «las huellas discursivas no tienen "naturaleza" propia, no remiten en sí mismas a tal o cual subsistema social, o a tal o cual tipo de sistema socioindividual, precisamente porque (...) son el producto de una interpretación (...) y dependen de la posición en que se coloca el observador y de las operaciones analíticas que realiza a partir de ellas».

que se basa en un acuerdo tácito entre el enunciador–televisivo y el enunciatario–audiencia respecto del rol asignado a cada uno, al tipo de vínculo que establecen y a los fines del encuentro (Casetti, 1988 en Vilches, 1993).

En tanto, Verón (1983) reconoce que la operación discursiva fundamental que define el dispositivo de enunciación del noticiero televisivo es la mirada a la cámara de los conductores, es decir el eje que une los ojos del periodista con los ojos del espectador. Con su mirada el conductor abre y cierra el contacto con el público, dirige la atención del televidente hacia otro punto (un entrevistado, un informe grabado, etc.) y así instaura una relación de confianza e identificación entre él y la audiencia que se construye a partir del reconocimiento, innato al ser humano, del sentido que tienen las expresiones de un rostro. Esta capacidad, que proviene de las propias experiencias de vida, es una condición necesaria para el establecimiento de un vínculo empático con el espectador, es decir, para que el televidente acepte tomar la mirada del conductor como la suya.¹²

Para explicar estos conceptos se tomará el caso del noticiero *Telemoche* (canal 13, Buenos Aires) durante la década del '60.

Este programa estaba conducido por una pareja de jóvenes (Mónica Cahen d'Anvers y Andrés Percivale) que, con un tono desacartonado, acortó las distancias respecto de los programas de entretenimiento. Al igual que en el caso anterior, las marcas del género estaban dadas por la posición de los periodistas, sentados detrás de un escritorio mirando a la cámara y por la incorporación de informes grabados. Las diferencias estaban en el modo en que los mismos se presentaban: los conductores no leían, hablaban a la cámara y conversaban entre sí; los informes se organizaban con un ritmo de montaje más rápido, incluyendo notas de color. Otra novedad consistía en que estos jóvenes eran agentes activos que salían a la calle a buscar las noticias, preguntaban, indagaban y regresaban al estudio para compartir con el espectador la información obtenida. Con esta modalidad, la imagen de los periodistas cobraba mayor relevancia y les permitía generar un vínculo afectivo con la audiencia.

La confianza se asentaba en la familiaridad con la que los conductores se dirigían al público (en su tono de voz, gestos, las actitudes y movimientos). Es decir, ellos miraban y hablaban a la cámara y así hacían partícipes a la audiencia de sus

¹² En este sentido, Gombrich (1991) dice que el rostro y la mirada son los principales elementos que otorgan expresividad y que establecen el vínculo empático con el espectador. Asimismo, Verón (2013, 1983) explica esta capacidad de interpretación del rostro mediante lo que él llama un «cuerpo significativo», y agrega que es una condición necesaria para que se pueda producir el intercambio y la comunicación.

comentarios, desplegando una serie de recursos ante los cuales los espectadores tendían a responder con la aceptación. La identificación también funcionaba en otro plano, Mónica y Andrés no se presentaban como especialistas sino que preguntaban tal como lo haría cualquier espectador. Se mostraban como unos más del público, por lo tanto su credibilidad no estaba en la autoridad de su palabra sino en sus puntos de vista a los cercanos a los de su audiencia.

En el campo de los estudios sobre cine, muchas de las reflexiones en torno al género documental se encuentran vinculadas con la dicotomía entre documental y ficción. Comolli (2009b) sostiene que ambas modalidades juegan en la pantalla con lo verdadero y lo falso, y que las diferencias planteadas son carácter convencional. Las mismas, serían para el autor, producto de condicionantes propios de los circuitos de programación y distribución, y no debidas a las características intrínsecas de los productos. Aun así, reconoce la existencia de diferentes códigos iniciales (marcas del género) que permiten la identificación de los filmes por parte de los espectadores («esto es un documental», «esto es una ficción»).

Por su parte, Nichols (1997:151) afirma que «el documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra». Con lo cual señala que no es un reflejo de la realidad sino una construcción intencionada, tal como el cine de ficción, pero presenta particularidades y características propias que lo distinguen. Las diferencias estarían dadas por las relaciones que cada uno mantiene con lo real. En la ficción, el director conoce previamente el desarrollo de la historia que se cuenta, mientras que en el documental los acontecimientos están sucediendo al momento que son registrados. A partir de esto, explica que el documental presenta una relación metonímica con la realidad (los sonidos e imágenes tienen relación de parte respecto del conjunto más amplio de la realidad percibida) mientras que la ficción establece una relación metafórica (imágenes y sonidos operan en un plano separado, semejante al mundo histórico).¹³ En tanto, agrega que en el documental no se produce una identificación prolongada con los personajes, como ocurre en la ficción, sino que se intenta generar un compromiso intelectual con el tema, o el problema planteado.

Algunos de los rasgos comunes que permiten a los espectadores reconocer frente

¹³ Igualmente, Joly (2010) plantea esta diferencia en estos términos. La «creencia», a partir de la impresión de verosimilitud que se crea en la ficción, y la «credibilidad», o la impresión de verdad como en el documental (las noticias, reportajes, filmes educativos, etc.). En el primer caso, la imagen se percibe como un mundo y en el segundo como un discurso sobre el mundo. Por su parte, Jost (2012) lo explica afirmando que el documental mantiene una relación indicial con la realidad y la ficción, icónica.

a qué tipo de material se encuentran y que caracterizan al género documental son: el uso de una lógica informativa en torno a la resolución de problemas, el montaje probatorio (la continuidad temporal y espacial está subordinada a al desarrollo del planteo), la relevancia de la voz por sobre la imagen para llevar adelante argumentación, las entrevistas, el uso del archivo, las imágenes de observación, etc.^{14,15} Mediante estos recursos, y manteniendo las convenciones del realismo (los sujetos, espacios y acontecimientos presentados son semejantes a los reales, el respeto por la temporalidad, etc.) los realizadores conducen a los espectadores a una lectura basada en el reconocimiento de que lo mostrado en la pantalla es un discurso sobre el mundo histórico.

Un caso interesante para reflexionar en torno a las lecturas de las marcas del género en el cine es *La era del Ñandú* (Sorín, 1987). Este es un (falso) documental para televisión, emitido en un programa de divulgación científica, contaba una historia ficticia con las estrategias características de los discursos documentales: el uso de una voz over, de imágenes de archivo (televisivas, de la prensa, etc.), de entrevistas a especialistas, entre otras.

El filme presentaba una serie de hechos ocurridos en Argentina durante la década del sesenta, a partir del descubrimiento de una droga, la biok2, que se obtenía del ñandú y servía para alargar la vida humana. A partir de ello, el documental cuenta como las informaciones sobre este producto comenzaron a esparcirse como un rumor y se convirtieron en noticia sin tener en ningún momento confirmación oficial de parte de organismos del Estado o de instituciones científicas.

Con esta historia se aludía a los fenómenos ocurridos en Argentina durante la década del ochenta en torno a la crotolina, una droga que supuestamente curaría el cáncer, y que estaba siendo probada en pacientes sin seguir los protocolos médicos establecidos. Planteando un paralelo con este caso, el filme reflexiona sobre el rol de los medios y sus efectos en el colectivo social, y en este diálogo entre la ficción y la realidad construye su sentido. La historia inventada y el uso de recursos cercanos a la ficción, como la exageración, la ironía, el absurdo, le permiten al realizador profundizar la mirada crítica sobre los fenómenos sociales, y sobre actitudes y comportamientos que, en el caso de un documental tradicional,

14 Las estrategias mencionadas no son exclusivas del cine documental, también se utilizan en los informes televisivos, pero condicionado por las modalidades y los tiempos propios del género (de los programas, de los bloques, de los informes, etc.) y por la necesidad de otorgar precisión y claridad al mensaje.

15 Nichols agrupa y describe estas prácticas en lo que denomina «modalidades de representación» (1997:65) expositiva, de observación, interactiva, reflexiva y performativa.

estarían atravesados por cuestiones éticas respecto de la mirada del realizador sobre los sujetos involucrados. Asimismo, posibilitan la reflexión y el cuestionamiento de la capacidad de las marcas del género para conducir la lectura orientándola hacia la «credibilidad» (Joly, 2003).

Por otro lado, la presentación del material (en un programa de divulgación científica), respetando las características propias de los documentales, se enfrenta al desarrollo de contenidos inverosímiles (como la afirmación respecto de que la visita de Rockefeller a la Argentina fue con motivo de realizar negociaciones para adquirir esta droga), y a una serie de marcas como la aparición de actores conocidos en el rol de especialistas, la inclusión en los títulos de «escenografía y vestuario», o la leyenda final afirmando que los hechos presentados no son verídicos, que ponen en crisis la mirada documental y ubican la interpretación en un territorio que se encuentra «entre» el documental y la ficción.

En este territorio ambiguo, el filme intenta volver la mirada del espectador hacia sus propias prácticas de lectura y hacia los procesos que se ponen en marcha al asignar credibilidad a los discursos, abordándolos desde dos planos: el del discurso de los medios tal como lo cuenta la historia del filme (como el rumor se esparce y es creído por miles de personas sin que existieran datos certeros) y el del discurso del filme (la credibilidad asignada

al relato por presentar características del género documental). De este modo *La era del ñandú* se convierte en un mecanismo para reflexionar sobre la credibilidad como producto de la lectura de las marcas del género (y las posibilidades y limitaciones que esto presenta), y como un ejemplo de la importancia de los factores emotivos en la asignación de veracidad sin que medie en ello ninguna instancia cognitiva. Tal como el filme lo plantea, en el nacimiento del rumor, en su conversión en noticia, y en la expansión del mismo en el medio social no hay testimonios de los directos involucrados (los médicos que administran la droga) y tampoco hay argumentaciones basadas en las reglas del método científico y sus saberes establecidos como formas de validación y corroboración de las afirmaciones. La propagación de las informaciones se realiza entonces sobre la base de las creencias previas de la audiencia, sustentadas en sus propias esperanzas y deseos, y no en conocimientos de orden lógico o racional. Con lo cual queda en evidencia la importancia que presentan los aspectos afectivos al momento de aceptar un discurso como cierto.

En síntesis

A partir de este estudio, y tomando los aportes de la Psicología Social, es posible plantear la existencia de dos instancias de análisis en relación a la credibilidad de los discursos audiovisuales analizados: el

reconocimiento o recepción del mensaje, por un lado, y la aceptación, por el otro (Morales, 2007). En el caso de recepción, la credibilidad puede ser abordada como un producto del pacto comunicativo por el cual el realizador se compromete a mostrar acontecimientos del mundo histórico (y que se manifiesta en la aplicación de las modalidades de representación, normas del género, huellas o marcas discursivas). En este marco, el concepto de género tiene un rol central, estableciendo el tipo de filme o programa, orientando la lectura y determinando el lugar del enunciador y el destinatario. Es decir que, al visualizar el material el espectador puede identificarlo como un discurso de lo real, reconocer su entramado formal y el tipo de relación que establece con el mundo histórico, y así producir una lectura documentalizable asignando un estatus de real a lo visto en la pantalla (Joly, 2003).

Asimismo, en este proceso también intervienen otros factores exteriores al producto audiovisual como, por ejemplo, el contexto de emisión y recepción, y las motivaciones y necesidades de enunciadores y destinatarios. Los elementos contextuales como el canal emisor, el horario, la sala, el circuito de exhibición, etc. proveen al espectador información respecto del audiovisual, crean expectativas y preparan para determinado tipo de experiencia tendiente a generar una lectura basada en la creencia de que los

hechos presentados son parte del mundo histórico.

La otra instancia de análisis de la credibilidad, la aceptación, se relaciona con la semejanza entre los marcos propuestos por el audiovisual, y los individuales de cada sujeto. Esto lleva a pensar en la recepción como un momento de asignación de sentido donde se ponen en juego los conocimientos previos para comprender e integrar los nuevos contenidos dentro de esquemas familiares. La credibilidad, producto de la identificación entre la mirada propuesta por el audiovisual y las de los espectadores puede ser favorecida, potenciada o atenuada por el dispositivo de enunciación, es decir por el lugar asignado al emisor y al destinatario, y por el tipo de relación que se plantea entre ambos. Para ello los medios y los documentalistas tienden a construir una imagen propia basada no solo en la posesión de un saber sino también en su legitimación como enunciadores presentándose de distintas formas (ya sea como voceros de la audiencia, como realizadores independientes, como emisores oficiales, etc.) y construyendo un lugar específico asignado al destinatario (que puede ser todo el público, quienes descreen de los medios, quienes adhieren al discurso oficial, etc.).

Los espectadores, en tanto, en el contacto con los audiovisuales así como en las interacciones sociales, buscan construir su propio lugar de receptores estableciendo

una identidad social positiva. En este proceso evalúan lo presentado por el audiovisual y la situación en la cual ellos se encuentran en relación al contexto social del cual participan, y procuran tomar decisiones (entre ellas aceptar como cierto o rechazar los marcos propuestos) que no produzcan categorizaciones negativas sobre su persona. En este caso entonces para estudiar la aceptación (o no) del mensaje, es preciso atender por un lado, a la dimensión subjetiva e individual indagando en las creencias previas de cada sujeto, y en su posición en campo social.

Siguiendo con lo planteado, entonces es posible afirmar que la credibilidad de un discurso audiovisual de carácter documental o informativo se sostiene a partir de condiciones internas y propias del texto audiovisual y de condiciones contextuales o externas a éste. Respecto de las características intrínsecas que intervienen en este proceso se pueden mencionar, en una primera aproximación, la presencia de marcas típicas del género que permiten el reconocimiento del tipo de material (documental, ficción, noticiero, programa de entretenimiento), y profundizando el análisis, es posible sostener que la aceptación como cierto de un discurso audiovisual descansa mayormente en las características del dispositivo de enunciación. El rol central asignado a esta construcción proviene de su capacidad de articular aspectos internos y externos a partir de la asignación roles del emisor

y del destinatario (mediante la aplicación de determinadas estrategias discursivas) y de la habilitación de un espacio de diálogo con las representaciones individuales de los espectadores.

Por otra parte, inciden en este proceso factores contextuales como la situación de emisión y visualización, la valoración y el reconocimiento social del producto audiovisual y las relaciones que el mismo establece con acontecimientos históricos o fenómenos sociales de orden más general. También intervienen aspectos subjetivos que los destinatarios ponen en juego al momento de evaluar la situación, establecer su lugar en el campo social y asignar credibilidad a un discurso. Por lo tanto la construcción – asignación de credibilidad es un fenómeno complejo que entrelaza dimensiones sociales e individuales, y condiciones textuales y contextuales, y que se produce a partir de la interacción entre el texto, los individuos y el contexto social.

Los ejemplos y las reflexiones presentados intentan mostrar que es posible desarrollar un análisis de materiales audiovisuales superando las barreras disciplinares e integrando aportes de distintas áreas; y destacar algunos conceptos a partir de los cuales los procesos de recepción, de asignación de sentido y de aceptación de los mensajes pueden ser estudiados y profundizados, entendiendo que los discursos sobre lo real son a la vez discursos sobre los otros y sobre nosotros mismos.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- BAJTIN, M. (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- BARTHES, R. (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- CAMPO, J. (2012). *Cine documental: entre el arte, la cultura, la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- CARLÓN, M. (2004). *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía.
- COMOLLI, J. (2009a). Malas compañías: documento y espectáculo. *Cuadernos de Cine Documental*, (3), 78–89. Santa Fe: Ediciones UNL.
- ——— (2009b). Abordar el mundo I. Para una historia del cine bajo influencia documental. *Cuadernos de Cine Documental*, (3), 91–98. Santa Fe: Ediciones UNL.
- DA PORTA, E. (2004). Acontecimientos políticos, efectos discursivos. En Antoneli, M. (Coord.). *Cartografías de la argentina de los noventa. Cultura mediática, política y sociedad* (pp. 201–217). Córdoba: Ferreyra Editor.
- DITTUS, R. (2013). El dispositivo–cine como constructor de sentido. *Cuadernos.info*. 33, (77–87).
- DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- FORGAS, J. (Ed.) (2001). *Feeling and thinking. The rol of affect in social cognition*. Cambridge: University of Cambridge.
- FREUND, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E. (1991). *La Imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- González Requena, J. (1992). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- GRUPO REV(B)ELANDO IMÁGENES (2016). *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT–ERP*. Paraná: La Hendija.

- GUBERN, R. (1982). *Historia del cine*. Vol. 1 y 2. Barcelona: Lumen.
- JOLY, M. (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- JOST, F. (2012). ¿Qué significa hablar de «realidad» en televisión? *Toma Uno*, (1), 115–128.
- LANDI, O. (1987). Mirando las noticias. En AA. VV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.
- ——— (1992). *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.
- LUHMANN, N. (1996). *Confianza*. Barcelona: Anthropos, México: Universidad Iberoamericana.
- MARRONE, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- MARRONE, I. y MOYANO WALKER, M. (2011). *Disrupción social y boom documental cinematográfico*. Buenos Aires: Biblos.
- MARTINI, S. (2000). *Periodismo, noticia, noticiabilidad*. Bogotá: Norma.
- MAZZIOTTI N. (2001). Narrativa: los géneros de la televisión pública. En Rincón, O. (Comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano* (pp. 179– 208). Bogotá: Convenio Andrés Bello y Fundación Friedrich Ebert Stiftung.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- PÁEZ, D. (1987). Características, funciones y proceso de formación de las representaciones sociales. En Páez, D. (et al.). *Pensamiento, individuo y sociedad* (pp. 297–317). Madrid: Fundamentos.
- SÁDABA, T. (2008). *Framing: el encuadre de las noticias. El binomio terrorismo – medios*. Buenos Aires: La Crujía.
- SÁNCHEZ, K. (2002). Políticos y periodistas. Roles discursivos en competencia. En Raiter, A. *Representaciones sociales* (pp. 63–74). Buenos Aires: Eudeba.
- STEIMBERG, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografía e historias*, Barcelona: Gustavo Gili.
- TAJFEL, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder.
- VERÓN, E. (1983). Está ahí lo veo me habla. *Comunicativa*, (38). Enonciation et cinéma, París: Seuil.
- ——— (1985). El análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media. *Les media: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP.
- ——— (1987). *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente de la central nuclear Three Mile Island*. Barcelona: Gedisa.
- ——— (2013). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- ——— (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- ——— (2013). *La semiosis social 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- VILCHES, L. (1983). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- ——— (1989). *Manipulación de la información televisiva*. Barcelona: Paidós.
- ZULLO, J. (2002). Estrategias de la prensa actual: información, publicidad, metadiscurso. En Raiter, A. *Representaciones sociales* (pp. 47–62). Buenos Aires: Eudeba.