

I Congreso De Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales

I Post Congreso ICQI

(International Congress of Qualitative Inquiry)

Córdoba, Argentina, 2 y 3 de Octubre 2014

Línea Temática 2: Prácticas creativas

Título de la Ponencia: **Aproximaciones a la construcción de la significación en la narrativa audiovisual.**

Autor: Mariela Lucrecia Parisi.

Pertenencia Académica: Centro de Investigaciones Jurídicas y Sociales (CIJS). Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. UNC.

E-mail: marielaparis@gmail.com

Autor: Vanina Ramé.

Pertenencia Académica: Centro de Investigaciones Jurídicas y Sociales (CIJS). Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. UNC.

E-mail: vaninaram@gmail.com

Resumen:

Este artículo presenta parte del desarrollo de la investigación surgida del análisis de producciones audiovisuales de “no ficción”, que pertenecen a realizadores vinculados al ámbito universitario de la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC.

Motivados por descubrir que las narrativas fílmicas constituyen también un espacio de construcción de memorias, de disputas sociales por su legitimidad y su pretensión de verdad, trabajamos en el reconocimiento de las particularidades en el proceso de producción del relato fílmico que coloca una historia en la pantalla, como un recorrido posible, como la resultante de encuentros y (des) encuentros con lo real.

De esta manera, el film como representación supone una instancia narrativa interna al relato, asumida por el enunciador y a su vez, apela a un “receptor imaginario” que construye su lugar y su saber en el mismo.

En este sentido, se constituyó e interpeló el corpus en torno a su relación con diferentes prácticas sociales como la información, la política, la educación y la cultura, lo que nos permitió analizar la construcción de la significación desde categorías involucradas en el entramado del relato, tales como el punto de vista asumido, la propuesta enunciativa, los agentes y recursos narrativos escogidos, los dispositivos para dialogar con lo real, lo visible y lo audible en el plano de la historia y la particular forma de contarla; desde ese encuadre nos aproximamos a la identidad de época que tiñe los acontecimientos, hechos y personajes representados. Consideramos que estos tópicos emergen como instancia fundamental para abordar la comprensión de los procesos de constitución de lo real en el documental de no ficción contemporáneo.

Nuestro trabajo se ajusta a un estudio exploratorio con utilización de métodos y técnicas cualitativas como el análisis de discurso y la investigación participativa. Asimismo, se respalda en métodos complementarios de búsqueda y selección de información; procedimientos de rastreo, análisis crítico, revisión y sistematización de material teórico y bibliográfico.

Palabras Clave: *narrativa audiovisual, producción de sentido, representaciones.*

Introducción

Las reflexiones que presentamos en este artículo nacen como el resultado de las indagaciones realizadas por docentes, egresados y estudiantes que participan en diferentes espacios curriculares atravesados por la producción e investigación audiovisual, y que integran el equipo de investigación a cargo del proyecto “*Nuevas miradas en investigación y producción de contenidos en la pantalla*”.¹ Inspirados por el contexto actual, en el que la comunicación aparece como nervio y motor conformando un escenario donde las tecnologías de la información adquieren gran dimensión y protagonismo, vimos cómo los

¹ El proyecto de investigación está dirigido por la Mgr. Mariela Parisi, y fue avalado y financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica (SECyT) de la UNC, durante el período 2012-2013.

medios audiovisuales, instalados en el centro de nuestra cotidianeidad, van modelando un amplio abanico de subjetividades. De este modo, en tanto dispositivo y lenguaje constituyen un elemento esencial en la configuración de relaciones e identidades sociales. De aquí que la reflexión discursiva sobre este fenómeno que se nos volvió socialmente significativo, fue articulada según la perspectiva sociosemiótica de la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón. Propuesta teórica y analítica que nos permite pensar la construcción social de lo real en la red de la semiosis. Aquello que puede ser pensado -y aquello que no puede ser pensado-, está determinado por una comunidad histórica y situada. Es decir, es real no por el pensamiento de una persona particular o de un grupo particular de personas, sino que lo real/la verdad reposa en cierta universalidad del pensamiento y no sobre su independencia en relación con el pensamiento (VERÓN, 1987: 110).

Este punto de partida, nos permitió considerar a las producciones audiovisuales como construcciones sociales que representan lo real, como un modo particular de mirar el mundo y de interpretarlo en una época histórica determinada. En este sentido, se nos hizo evidente que los medios de comunicación producen cada vez más lo que entendemos por realidad y que los acontecimientos, como tales, pasan a existir cuando son mediatizados. Así, observamos que en la cultura contemporánea, una de las funciones más importantes en la sociedad es su capacidad de producir sentido. Esa producción de sentido está dada en la emergencia y circulación de los discursos, compuestos de una pluralidad de materias significantes.

Con la intención de aportar a la reflexión sobre las características que asume el (re)surgimiento y la incipiente consolidación del audiovisual cordobés durante la última década, focalizamos en el análisis de las formas de representación de lo real que emergen a partir de las producciones audiovisuales realizadas desde el espacio universitario por actores vinculados a la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC en el período 2001/2011. Dentro del vasto campo que constituye el audiovisual, abordamos únicamente las realizaciones caracterizadas como de “no ficción” debido a que se trata de una categoría que posibilita incluir tanto formatos documentales clásicos como informes periodísticos, trabajos de archivo, testimoniales o educativos.

La construcción de la representación en el relato de no ficción

La pregunta por el límite entre realidad y ficción en los relatos del cine documental ha sido objeto de estudio y discusión en diversos trabajos científicos. Durante años, el cine documental se atribuyó cierta superioridad respecto al cine de ficción por la condición de ser soporte de un discurso con pretensión de verdad. De ahí que la base del documental es la representación de lo real mediante la mediación mecánica de la cámara.

Sin embargo, esta pretensión de verdad se ha ido resquebrajando al advertir que el documental se sostiene sobre una narrativa construida de acuerdo a diferentes elecciones del realizador. Así, podemos pensar que “el documental nunca es el reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes –ya sean del pasado o del presente– conforman un discurso narrativo con un significado determinado” (ROSENSTONE, 1997:35). En este sentido, Bill Nichols propone que “los documentales, no difieren de las ficciones en su *construcción* como textos sino en las *representaciones* que hacen”. (NICHOLS, 1997:153). El documental construye un *argumento* acerca del mundo histórico, pero aborda el *mundo en el que vivimos* y no mundos imaginarios o que imaginamos vivir. Tiene, entonces, una pretensión auténtica de *representar* el mundo (no como reproducción sino como argumentación), asume una referencia al mundo histórico, pero no deja de ser una construcción. Recuperando la teoría del simulacro de Baudrillard, podemos decir que lo real se ha espectacularizado y por ende se debilitan las fronteras entre lo verdadero y lo falso, lo que supone una sustitución de lo real por su representación. Así, la verdad de la narración documental pasa a ser una construcción retórica verosímil.

De esta manera, el relato documental (no ficción) vuelve irreal aquello que narra. El relato siempre es ficcional aunque se refiera a hechos o registros de la vida real. Lo real se diluye, se desdibuja, queda escondido tras una red semiótica, se trata de una "suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo" (BAUDRILLARD, 1984: 11). Por tanto, el documental deja de ser el refugio de la verdad para convertirse en un relato que contiene verdades relativas tratadas según estrategias retóricas, narrativas y estéticas que le aportan verosimilitud a lo narrado. La verosimilitud es la condición necesaria para que la historia que se cuenta sea creíble. La verdad se presenta, entonces, como una construcción manipulada. En el

documental el dispositivo de articulación del relato es ficcional. Lo real es disperso, complejo, múltiple. La representación es lo real mirado, es la toma de posición frente a lo real. La particular posición del enunciador nos indica qué le ha interesado indagar de lo real. La narración documental implica el cruce de un objeto preexistente y de una mirada, que actúa como una suerte de ficción de lo real.

Modalidades de representación de lo real

Desde estas perspectivas, la relación entre imagen y realidad social está indefectiblemente mediada por la forma que toma el modo (o las modalidades) de representación. Es decir, por las formas de organizar textos en relación con ciertos rasgos, como el estilo de filmación, la técnica de montaje; así como las que se establecen con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado.

De acuerdo a Bill Nichols, los documentales pueden analizarse a partir de distintas modalidades de representación, entendidas como formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto. Estas modalidades de representación pueden ser de cuatro formas diferentes: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Alguna de estas modalidades aparece prevalente en el tipo de representación documental, pero también pueden combinarse y alterarse al interior de un mismo relato, yuxtaponiendo rasgos de una y otra.

Asimismo, en el *documental* audiovisual la representación paradigmática que construye el espectador le permite ver la representación -el film- como si fuera la realidad misma. En la construcción narrativa de una película ficcional también se dialoga con lo real. Por lo contrario, la representación paradigmática de la *ficción* implica que el espectador ve el relato como un cuento, y no pierde la conciencia de representación. Los recursos del lenguaje audiovisual generan y articulan una mayor sensación de real y ficción. Podemos reconocer en el momento de la recepción, entonces, una sensación de real y una sensación de ficción dependiendo ésta del género audiovisual de que se trate.

Instancias en la Narrativa audiovisual

Como veíamos, en el origen de la narración fílmica está el sujeto de la enunciación que siempre incorpora sus huellas en el significante. Este sujeto es el aparato organizador de la producción de sentido. En este punto podemos acudir a las tres instancias que se reconocen en la conformación de un texto audiovisual: la *narración*, la *historia* y el *relato*.

La *Narración* es el acto de producción de un relato fílmico para poner en pantalla una historia. El Narrador/enunciador tiene la función de seleccionar procedimientos para la conducción del relato. El film como representación supone una instancia narrativa interna al relato asumida por un/os personaje/s o en “grado 0” (disimulada). Este enunciador apela a un “receptor imaginario” que construye su lugar y su saber al interior del relato. En el cine, Aumont prefiere hablar de *instancia narrativa*, ya que la obra es resultado del trabajo en equipo y no de un autor individual; considera a ésta como "el lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia" (AUNONT, J., 2005: 111), o sea, donde se definen los parámetros de producción del relato fílmico.

Por otro lado, la *Historia* es el mundo ficcional o real que muestra el texto fílmico. Es la historia contada, lo que podemos reconocer como el contenido narrativo. La historia comprende los elementos mostrados y también los sugeridos o presupuestos a lo largo del relato. La diégesis es el mundo ficticio construido por la historia. Pueden existir muchos y diversos relatos de la misma historia. “... El término *diégesis*, de origen griego, se usa para designar a ese universo de la historia, es decir, a ese mundo de personajes y acciones recreado a través de las palabras o las imágenes de un enunciado narrativo” (BETTENDORFF, E. y PRESTIGIACOMO, R., 1998:101). El universo diegético abarca tanto las acciones como el entorno y el ambiente del relato. La historia es el hilo conductor del relato; la historia es cronológica y lineal aunque ello sea alterado en el curso del relato. La historia es la garantía de comprensión del relato.

Por último, la instancia del *Relato* puede definirse como el enunciado o discurso que materializa la historia. Es la representación de la historia que puede entenderse como un objeto que cuenta con un inicio y un final, determinados por la duración total del film, que puede variar de acuerdo al formato de que se trate. Es un texto cerrado que cuenta la historia -conformada por la relación entre la banda de Imágenes y la banda de sonidos- en un orden dado. Es lo visible y lo audible. La historia y la forma de contarla. Es el discurso

material del film, producido por un enunciador para un enunciatario. Es una cadena de acontecimientos que deben relacionarse entre sí según parámetros de Causalidad/ Espacio y Tiempo.

Focalización del enunciador y el punto de vista del en el relato

François Jost, a partir de los trabajos de Gérard Genette, estableció la diferencia entre la focalización (saber) y la ocularización (mirar) para los discursos audiovisuales, separándose así de una tradición que había aplicado los estudios de la teoría literaria al discurso fílmico. En el relato es posible identificar el punto de vista particular asumido en la narración, esto nos lleva a diferenciar *autor* de *narrador*, ya que el autor, como dijimos, utiliza diversos recursos para trasladar al lector las ideas o visiones de mundo que le interesa transmitir. Así, el 'narrador' se refiere al portavoz de la historia que es solamente uno de los elementos creados por el autor. Gerard Genette (1989) en Figuras III elabora una distinción entre Modo (distancia y perspectiva) y Voz (tiempo, persona y nivel). El *Modo* corresponde a los diversos aspectos de la visión, es quién ve y la *Voz* es quién habla; es decir, se distingue el narrador, si es personaje o no, y se distingue cómo se ven las cosas y por quién.

Es posible distinguir entre:

1. Focalización 0 u omnisciente, cuando no hay una focalización precisa.
2. Focalización Interna, a través de la consciencia de un personaje; cuente quien lo cuente (voz), que a su vez se divide:
 - a) Fija. Saber de un mismo personaje. b) Variable. Saber de varios personajes correspondientes a diversas partes de la novela, fija para cada parte y el conjunto como suma. c) Múltiple. Un mismo hecho es conocido desde diversos puntos de vista. Se parece mucho a la focalización 0 porque se acumulan todos los aspectos.
3. Focalización externa, que no penetra en ninguna de las conciencias; el relato es visto desde fuera.

Por tanto, el film en cuanto representación nos impone una instancia *narrativa ficticia*, interna al relato, que puede ser asumida por uno o varios personajes, o bien puede estar disimulada, tras una aparente objetividad o "grado cero" narrativo.

El relato testigo

Entre el vasto corpus estudiado, en este caso, elegimos hacer un recorrido analítico por las siguientes producciones audiovisuales con carácter de trabajo profesional, que han sido difundidas al público receptor por algún canal masivo, y cuyos realizadores son actores de la ECI (UNC) que previamente se han constituido en egresados y/o docentes de la institución educativa. Hablamos de los documentales: *Sr. Presidente* de Liliana Arraya y Eugenia Monti (2006), *Sueñero* de Pablo Baur (2012), *Cosquin, el festival del pueblo* de Guillermo Iparraguirre y Pepe Tobal (2009), *MicroCordobazo* (2010) producido por las docentes Corina Ilardo, Gisella Rodriguez y Laura Valdemarca; y *Sendas de Lucha* (2004), de Corina Ilardo y Maria Noel Tabera.

Sr Presidente es un documental clásico, enmarcado en una modalidad de representación expositiva, basado en testimonios e imágenes de archivo para la narración de la historia que cuenta. También utiliza recursos de ficción como recreaciones de situaciones en contexto de época, para dar realismo y estructurar el nudo del relato.

En plena dictadura militar, los empleados de la morgue judicial de Córdoba le envían una carta al presidente de facto, Jorge Rafael Videla, reclamando "por las malas condiciones laborales" y "la gran cantidad de cadáveres" que llegaban para enterrar. Esta carta -donde describen las circunstancias en que desempeñaban sus tareas en 1976- se convirtió, años después, en una de las principales pruebas de los enterramientos clandestinos en el cementerio San Vicente y es el hilo conductor de este documental.

Entre las historias se reconoce la de Adolfo Caro, quien trabaja como sepulturero en esa institución y firmó junto a sus colegas esta insólita carta. También el caso de Liliana Sofía Castro, cuyo cadáver fue uno de los cientos que se encontraron en las fosas comunes, y pudo ser identificado y restituido a sus familiares.

El documental destaca el trabajo del equipo de Antropología Forense de la provincia de Córdoba en las fosas comunes del cementerio de Barrio San Vicente y da cuenta del modo en que la historia de la última dictadura militar en argentina quedó silenciada, hasta que de a poco, las condiciones políticas y sociales fueron propiciando que el pasado comenzara a relucir como verdad testimonial.

Sueñero (2012) es un documental unitario de 26 minutos financiado por el INCAA. Se ocupa de relucir las obras de ingeniería del Dique de los Altos de Córdoba, el cual hoy está bajo las aguas, cuyo mentor es presentado en el film como “la búsqueda de un fantasma” y propone entender las tramas del poder de la época y su relación con el presente. La imagen impresa en la memoria de Joan Biale Massé se obtura con cámara subjetiva entre imágenes a contra luz y espacios oscuros. El documental destaca por el tratamiento estético en la fotografía y la banda sonora original.

Los sonidos ambientales y la particular musicalización puesta en escena se presentan de modo sombrío, lúgubre y melancólico procurando desterrar recuerdos y develar misterios. Para evocar el pasado se utilizan las imágenes fotográficas de antaño viradas al color sepia montadas a los registros de archivo. Estas producciones proponen reconstruir modalidades de enunciación en torno al uso del pasado para, de algún modo, reconstruir parte de la génesis de la identidad nacional.

El documental *Cosquin, el festival del pueblo* cuenta cómo surge el festival de folclore de Cosquín (Córdoba). A través del relato de los personajes se construye la historia del festival, sus inicios y en lo que hoy se ha convertido. El recurso fílmico utilizado es el de focalización interna múltiple combinada con historias de vida narradas por sus protagonistas desde una focalización interna fija. Las muestras de fotografías y de notas periodísticas audiovisuales de la época permiten una retrospectiva y un estímulo a la comparación entre el pasado y el presente.

Micro cordobazo (2010) de 6 minutos de duración, es un documental histórico clásico acerca del Cordobazo. El hilo conductor está dado por el relato de Nereo Concari, obrero de Ika Renault, quien fue protagonista del hecho (focalización interna fija). Además, intervienen como agentes narrativos secundarios otros actores que cuentan detalles sobre el mismo hecho, como Dardo Alzogaray, el historiador; de modo que se da simultáneamente una focalización subjetiva múltiple. La narración objetiva se apoya en imágenes de archivo, entrevistas y zócalos con información complementaria. El montaje de imágenes responde también a una estética clásica, con transiciones visibles, división en pantalla con imágenes en paralelo, fundidos y corte directo. El tiempo *flashback* se combina entre el presente (imagen a color y audio del relator) y el pasado (fotografías de la época, en blanco y negro,

artículos periodísticos, filmaciones emitidas por los noticieros de esos años). Nuevamente encontramos que prevalece el modo expositivo de representación de la realidad con influencias del estilo televisivo que puede reconocerse en los informes periodísticos. Como cierre del trabajo, a modo de video clip con música de Lila Down, se compone un montaje de fotos urbanas de Córdoba en 1969 en fundido con fotos fijas actuales del mismo sitio. El trabajo responde al valor de la memoria como insumo educativo y de los archivos periodísticos para contar la historia. La revalorización de la palabra y la búsqueda de ideales en la reconstrucción de los hechos históricos.

Finalmente, *Sendas de la Lucha* (2004) es un documental de 30 minutos realizado con el apoyo de una beca de la SEU, que registra la organización del 3er. Campamento Latinoamericano de Jóvenes en Serrezuela, localidad situada en el norte cordobés. Éste evento es el espacio de encuentro de distintas organizaciones campesinas con la finalidad de construir colectivamente la memoria de los pueblos originarios y reflexionar sobre las relaciones que establecen con diferentes sectores de la sociedad. La obra es un documental clásico que utiliza como recursos narrativos los testimonios de actores involucrados en la historia, el registro directo y fotografías del evento, la voz en off y los zócalos que ofrecen información objetiva para anclar lo que van a mostrar las imágenes. El uso de fotografías in situ, la dimensión in del sonido ambiente, grandes planos generales, la dimensión off del relato de los informantes, música autóctona, imágenes de la flora y fauna del lugar, placas y zócalos orientan temporalmente al espectador en una narración tipo objetiva cuya modalidad de representación es netamente expositiva con rasgos de informe periodístico. La historia se relata desde el punto de vista del grupo de campesinos que organizan la actividad, poniendo en su voz los ideales que persiguen en su lucha: justicia, tierra y trabajo. La focalización es de tipo subjetiva múltiple, ya que varios personajes (representantes de organizaciones barriales y campesinas) describen el mismo hecho desde su propia perspectiva. Los actores sociales que prestan su testimonio, aparecen en plano medio, lo hacen sin mirar a cámara, y dirigen su mirada (le "hablan") a un entrevistador tácito, que se supone fuera de cuadro. Apela a recursos estéticos también clásicos y simples como la edición a través del corte directo, los fundidos y la división de pantalla con imágenes en paralelo. La musicalización está permanentemente presente en la narración, a través de temas reconocidos del folklore argentino. Mediante estas elecciones el

documental procura que el espectador se ponga en contacto con el contexto socio-ambiental en que vivían los pueblos originarios del norte de la provincia de Córdoba, se revalorizan la vida del campesino, las organizaciones de base, el trabajo comunitario y cooperativo.

Algunas conclusiones

Los trabajos documentales estudiados, por su propia naturaleza de género, aluden al mundo real e histórico, sin embargo es posible identificar las decisiones tomadas por los autores y que hacen al tratamiento particular del tema asumido en la obra realizativa. Así, aparecen elementos narrativos que se corresponden al tipo de modalidad del documental expositivo haciendo hincapié en las imágenes de testimonio. "El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos, o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico (...) Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto" (NICHOLS, 1997:69). Podemos identificar una prevalencia de la estructura narrativa clásica del documental que legitima un saber a través de recursos como la voz en off, las entrevistas y el material fílmico o de archivo. Estos elementos imbricados garantizan un acceso rápido y más directo a lo que se quiere contar. En el transcurso del relato, el énfasis está puesto en otorgarle autoridad a lo dicho a través del testimonio de los actores sociales involucrados en las acciones, quienes comentan y ofrecen su argumento que legitima y sirve de anclaje a lo que muestran las imágenes.

El relato clásico también se caracteriza por estar desarrollado en 3 actos (introducción/nudo/desenlace); la voz en off o los zócalos con información, el material de archivo y las entrevistas funcionan como agentes narrativos principales. Por ejemplo, en este tipo de modalidad la voz en *off* es la dominante textual, organiza la estructura y otorga información. Lo dinámico de la voz se construye con elementos de retórica poniendo en tensión el *decir* y *no decir* para que funcione en la estructura. Así, la *voz en off* no es sólo dar información, sino la manera de conseguir que haya una tensión hacia adelante, otorgando una argumentación sobre el mundo. Las imágenes y testimonios funcionan como prueba de la argumentación; Ilustran lo que la voz dice, casi literalmente a lo que dice la voz. El fragmento de entrevistas se recorta como prueba de la argumentación.

Por todo lo expuesto, consideramos que el documental clásico es puesta en escena, y aunque está atravesado por los mismos mecanismos de manipulación que cualquier representación audiovisual, pero esconde su condición. La puesta en escena siempre es una construcción para legitimar un saber.

Bibliografía

AUMONT, Jacques (2005) *Estética del Cine*, Paidós, Bs As.

BAUDRILLARD, J. (1984) *Cultura y simulacro*. Barcelona, Ed. Kairós.

BERGER, J. (2000) *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

BETTENDORFF, E. y PRESTIGIACOMO, R. (1998) *La ventana discreta*. Bs As, Ed. Atuel.

JOST, F. y GUADREULT, A. (1995) "El punto de vista" en JOST, F. y GUADREULT, A. en *El relato cinematográfico*. Barcelona, Ed. Paidós.

NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

ROSENSTONE, R. (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel Historia.

VERÓN, E. (1987). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.