

# **Narrativas de no ficción audiovisual desde el espacio universitario**

**Audiovisual narrative non -fiction from the university area**

**Mgr. Mariela Lucrecia PARISI**

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)  
[marielaparisi@gmail.com](mailto:marielaparisi@gmail.com)

**Esp. Vanina RAMÉ**

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)  
[vaninaramé@gmail.com](mailto:vaninaramé@gmail.com)

**Dra. Ximena CABRAL**

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)  
[ximena.cabral@yahoo.com](mailto:ximena.cabral@yahoo.com)

## **Resumen**

Este trabajo presenta reflexiones arribadas en el marco del proyecto de investigación "*Representaciones de lo real: la no ficción audiovisual desde el espacio universitario*", en el que analizamos las formas de representación de la realidad que surgen a partir de las narrativas audiovisuales de *no ficción* realizadas desde el espacio universitario de la Escuela de Ciencias de la Información (UNC) durante la última década (2001-2011) por estudiantes y egresados. Así, observamos que en la cultura contemporánea, una de sus funciones más importantes en la sociedad es la 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, por ello en este estudio focalizamos en los documentales como construcciones sociales que representan la realidad, como un modo particular de mirar el mundo y de interpretarlo en una época histórica determinada. 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 social. En esta oportunidad hacemos referencia a producciones audiovisuales realizadas por egresados de la ECI como parte de su trayecto en el campo profesional de la comunicación audiovisual.

Asimismo, el análisis fílmico de estos documentales está abordado desde el nivel enunciativo y narrativo. Analizamos la connotación fílmica y la construcción de la significación según categorías tales como el punto de vista en el relato, el uso de recursos técnicos y la elección de un tratamiento estético determinado; y complementamos con la identificación de la focalización adoptada por el narrador. Asimismo, trazamos las tópicos presentes en las producciones que integran el corpus estudiado a fin de establecer algunas recurrencias que hablan de los intereses y perspectivas elaboradas desde el espacio universitario. El proyecto se encuentra en estado avanzado de desarrollo.

### ***Abstract***

This paper presents reflections arrived in the framework of the research project "Representations of reality: non audiovisual fiction from the university space", in which we analyze the forms of representation of reality arising from audiovisual narrative nonfiction made from the university area of ECI in the last decade (2001-2011) for students and graduates. Thus we see that in contemporary culture, one of its most important functions in society is the ability to produce meaning. This production of meaning is given in the emergence and circulation of speeches, composed of a plurality of significant matters, so in this study we focus on documentaries as social constructs that represent reality, as a particular way of seeing the world and interpret in a certain historical period. Hence the discursive reflection on this phenomenon that we returned socially significant, was articulated from the perspective of semiotics theory of social discourses of Eliseo Verón. Theoretical and analytical approach allows us to think the social construction of reality in the network of social semiosis. This time we refer to audiovisual productions made by graduates of the ECI as part of their journey in the professional field of audiovisual communication.

Also, the film analysis of these documentaries is approached from the limited and narrative level. We analyze the film connotation and construction of meaning categories such as point of view in the story, the use of technical resources and the choice of a particular aesthetic treatment; and complement it with the identification of targeting adopted by the narrator. Also

present in trace topical productions that make up the corpus studied to establish some recurrences that speak of the interests and perspectives drawn from the university area. The project is at an advanced stage of development.

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

**Key Words:** audiovisual narrative, production of meaning, representations.

## 1. Introducción

Esta exposición nace como el resultado de las indagaciones realizadas por docentes, egresados y estudiantes que participan en diferentes espacios curriculares atravesados por la producción y la investigación audiovisual, conformando así un grupo más o menos heterogéneo con diversos tipos y grados de formación y actuación académica/profesional. La fortaleza de las diversas miradas sobre el tema abordado radica en la relación estrecha que cada uno establece con el dispositivo audiovisual, que abarca diferentes fases del fenómeno de estudio: investigación, producción, realización, docencia y extensión.

Motivados por el contexto de la cultura contemporánea, en donde la comunicación aparece como nervio y motor de nuestra cotidianeidad conformando un escenario donde las tecnologías de la información adquieren gran dimensión y protagonismo, advertimos que los medios audiovisuales van modelando un amplio abanico de subjetividades y que, en tanto dispositivo y lenguaje-, constituyen un elemento esencial en la configuración de relaciones e identidades sociales. 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. 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 pasan a “existir” cuando son mediatizados y cobran visibilidad sobretudo en las “pantallas”.

Con la intención de aportar a la reflexión sobre las características que asume el 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 surgieron a partir de las producciones audiovisuales realizadas desde el espacio universitario por actores vinculados a la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba en el período 2001/2011.

En este sentido, realizamos una nutrida investigación de campo a partir de la cual se constituyó e interpeló el corpus en torno a su relación con diferentes prácticas sociales tales como la información, la política, la educación y la cultura, lo que nos permitió analizar la significación y su construcción de mundo(s) desde categorías textuales y discursivas involucradas en el tejido del relato, tales como el punto de vista, la propuesta enunciativa, los recursos y el tratamiento narrativo, los medios técnicos y los lenguajes implicados, como así también la elección temática y la propuesta estética, entre otras.

## **2. Opciones metodológicas y recorte del corpus**

Interesados en indagar cómo a partir de determinadas prácticas discursivas nos vinculamos con el mundo, la historia y la ideología, nuestra primera aproximación al fenómeno de la producción audiovisual local, como ya dijimos, tomó como objeto las obras realizadas por actores involucrados con la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC –docentes, alumnos y egresados- durante el período 2001-2011. Asimismo, una de las principales razones que nos motivaron a abordar esta problemática fue que, como documento histórico, los relatos audiovisuales son dispositivos en los que se representan y visualizan las actividades políticas, sociales, científicas y culturales de época, de manera que se erigen como verdadero documento social.

Dentro de las consideraciones metodológicas que exponemos en este apartado, cabe aclarar que el corpus se conformó con un diseño exploratorio-descriptivo recuperando aquellas producciones que se adecuan al universo documental, pudiendo conllevar trazas clásicas, institucionales o periodísticas. A partir de un arduo trabajo de rastreo, visualización y sistematización logramos ubicar un total de 65 trabajos finales de grado realizados por estudiantes, 22 audiovisuales en concepto de trabajo de extensión o posgrado y otros 31 documentales a cargo de egresados o docentes de la ECI, que como producción profesional fueron difundidos en distintos medios de comunicación.

Corresponde señalar el incremento de producciones anuales a medida que avanza la década estudiada. Por ejemplo, mientras que en 2002 aparece el primer documental realizado por estudiantes de la ECI, al promediar el 2010 las producciones se elevaron a 17. Consideramos que éste no es un hecho azaroso, sino que está relacionado con el fenómeno del resurgimiento del audiovisual local en este mismo período, en que los filmes toman prevalencia como productos culturales y medios para interpretar la realidad. Este incremento cuantitativo puede deberse a la accesibilidad que propone el nuevo entorno tecnológico de la época, la visibilidad

creciente que adquiere la discusión sobre una nueva legislación que regule la comunicación audiovisual y democratice los contenidos, así como la influencia dada por el fomento a la actividad desde las políticas públicas.

Para su análisis apelamos a una perspectiva semiótico-discursiva dado que nuestro objetivo principal es captar las formas en las que construye significativamente la realidad en este momento histórico particular y los posibles efectos de sentido que se generan a partir de ellas. Esta propuesta teórica y analítica nos permite pensar la construcción social de lo real en la red de la semiosis social. Aquello que puede ser pensado -y aquello que no puede ser pensado-, está determinado por una comunidad histórica 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).

En este aspecto, hemos recuperado los aportes de diferentes autores que nos aproximaron al análisis de los discursos sociales en general y de los textos audiovisuales en particular. En una búsqueda mayor por pensar las maneras en las que ciertos textos fílmicos se invisten de la capacidad de interpelar políticamente a los sujetos en determinados contextos históricos, reflexionamos sobre qué conjunción de elementos se ponen en juego en el documental contemporáneo y son capaces de producir construcciones de sentido acerca de la realidad, como así también de identidades politizadas reconstruidas constantemente.

Nos aproximamos al discurso documental como una configuración espacio-temporal de sentido que alberga a una gran multitud de sujetos e imaginarios. Un espacio, una forma de interacción discursiva conflictiva, donde la sociedad se representa a sí misma para batallar por la imposición (ideológica) del sentido en la arena de las luchas sociales (Bajtín, 1982). En este camino, intentamos desmontar los procedimientos culturales en cuyas interacciones se constituyen las subjetividades y se modelan los elementos que van conformando la(s) realidad(es) y algunas de sus representaciones posibles.

En la medida que el documental es un relato con sentido que participa de la producción de lo social, de las formas del recuerdo y de los dispositivos de subjetivación, nuestros interrogantes se orientan a pensar qué formas de lo real tendientes a la transformación de lo existente promueven las producciones indagadas; cómo se representa a los sujetos sociales, mediante qué imágenes y narrativas audiovisuales.

### 3. Puntos de partida

#### 3.1 La construcción de la representación en el relato documental

En primer lugar, la interpelación en este corpus específico nos llevó a reflexionar sobre las características que adquiere la representación en el relato de no ficción como parte de los discursos de la Verdad. La pregunta por el límite entre realidad y ficción en los relatos del cine documental ha sido objeto de estudio y discusión en décadas anteriores quedando casi perimida. Así, durante años el cine documental se atribuyó cierto halo de superioridad respecto al cine de ficción, por la supuesta condición de ser el género que desarrolla un discurso “verdadero”, hoy diríamos con pretensión -o efectos- de verdad.

Actualizando esta idea, sabemos que el documental se basa en la representación de lo real a través de la mediación mecánica de la cámara. Su antigua aspiración se ha ido resquebrajando al advertir que se sostiene sobre una narrativa construida de acuerdo a diferentes elecciones del realizador, tal como ocurre en toda narración audiovisual. Por tanto, coincidimos con la idea de 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). Es entonces que en la narración documental lo verdadero puede ser considerado sólo una construcción retórica verosímil, condición indispensable para que pueda ser interpretado.

De esta manera, el relato audiovisual vuelve irreal aquello que narra por la intervención de estrategias técnico-discursivas propias de su lenguaje. Esto es posible visualizarlo, por ejemplo, en los recursos narrativos utilizados en el documental *Sr. presidente*<sup>1</sup> donde las dramatizaciones funcionan para recrear la situación real vivida por los empleados de la morgue judicial de Córdoba en los enterramientos clandestinos que sucedieron durante los primeros años de la dictadura militar. Así, el relato siempre es ficcional aunque se refiera a hechos o registros de la vida real. En su estructura, 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 esta razón “el documental ha dejado de ser el refugio de la verdad para convertirse en un relato verdadero, que contiene certezas relativas tratadas según estrategias retóricas, narrativas y estéticas que le aportan verosimilitud a lo narrado” (Parisi, 2015:81). Por ejemplo, podemos observar en el audiovisual *¿Qué haces, cabeza? Neurociencias en Córdoba*, la

---

<sup>1</sup> Ver en referencias audiovisuales.

presencia de un personaje que funciona como narrador y protagoniza situaciones cotidianas para poner a prueba y explicar hipótesis desde las neurociencias. Aquí la mixtura del *reality* y la comedia afloran en este sujeto que actúa de sí mismo -es un joven científico también en la vida real. No obstante, la verosimilitud es la condición necesaria para que la historia que se cuenta sea creíble. Es por ello que 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. Pero en ese caso, la representación paradigmática de la ficción implica que el espectador percibe el relato como una invención, sin perder la conciencia de representación. Entonces podemos decir que los recursos del lenguaje audiovisual generan y articulan una mayor sensación de real o de ficción según el género del que trate la producción. Este efecto se articula en la misma estructura narrativa del film como representación.

La noción de verdad en el documental se presenta, entonces, como una construcción manipulada. El dispositivo de articulación del relato no deja de ser ficcional. Sabemos que lo real en sí es inabarcable, disperso, complejo y múltiple, por tanto, su representación es apenas lo real mirado, es la toma de posición de un sujeto frente a lo real. El enfoque particular del narrador nos indica qué aspectos le ha interesado indagar. La narración documental implica el cruce de un objeto preexistente y de una mirada, que actúa como una suerte de ficción de lo real.

Desde esta perspectiva, la relación entre imagen y realidad social está indefectiblemente mediada por 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, los recursos narrativos, la representación del espacio y el tiempo, la técnica de montaje. De acuerdo a 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 y puede ser de cuatro formas diferentes: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Alguno de estos modos prevalece en el tipo de representación documental, pero también pueden combinarse y alterarse al interior de un mismo relato, yuxtaponiendo rasgos de uno y otro.

### **3.2 Focalización del enunciador y el punto de vista del en el relato**

François Jost (1995), a partir de los trabajos ya clásicos 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 consciencias; 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.

Por ejemplo, si focalizamos en la instancia enunciativa del documental *Sr. Presidente*, distinguimos el uso de una cámara objetiva, que presenta un sistema de igualdad entre el yo enunciator y el tú enunciatario. De este modo, nos damos con un tipo de enunciación que podemos llamar implícita, dado que se borran las marcas subjetivas de la misma y el relato aparece casi transparente. Vemos lo que sucede sin que se evidencie una mirada, sin que se exponga de manifiesto la enunciación. El enunciator (quien cuenta esta historia) es múltiple, dado que un mismo hecho es reconocido y presentado desde diversos actores que conllevan diferentes puntos de vista. Sin embargo, uno de los personajes enunciatarios actúa como disparador de la trama, dado que el punto de vista del empleado de la morgue -quien escribe la



carta en primera persona denunciando lo que sucede- será la perspectiva que mueve a la acción y moviliza los flashback a los que nos referíamos antes. Aquí nos encontramos ante una focalización interna fija. Luego el relato avanza con los testimonios y entrevistas realizadas a familiares de personas desaparecidas, la fiscal que atendió la causa, empleados del cementerio, y sobre todo los recuerdos de Caro, uno de los empleados que redactó la epístola y que asistió a los enterramientos clandestinos. En estas instancias el enunciador se vuelve extradiegético, tanto como los agentes narrativos que ofrecen información y asumen como focalizadores del relato.

#### 4. Discursos de la realidad como prácticas de resistencia

En este apartado, elegimos hacer un recorrido analítico por las siguientes producciones audiovisuales con carácter de trabajo profesional, que han sido difundidas al público por algún medio de comunicación, 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 Araya y Eugenia Monti (2006), *MicroCordobazo* (2010) producido por las docentes Corina Ilardo, Gisella Rodríguez y Laura Valdemarca; *¿Qué haces cabeza? Neurociencias en Córdoba* (2011) y *Sendas de Lucha* (2004), de Corina Ilardo y María Noel Tabera.

En tal sentido, el análisis discursivo de estos trabajos nos permite pensarlos como ‘prácticas emergentes’ que, en tanto productores de subjetividades, generan (posibles) ‘prácticas de resistencia’ a las diferentes formas de poder<sup>2</sup>. Así, los materiales indagados presentan una fuerte recuperación y producción de identidades diversas, de voces y miradas con un intenso valor testimonial.

En *Sr. Presidente*, la línea argumental se desarrolla en Argentina, durante la última dictadura militar (1976-1983), cuando 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 al lugar para ser enterrados. Esta carta -que describe las circunstancias en que desempeñaban sus tareas en 1976- se convierte en el disparador de la historia; pero a la vez, esta carta existió y, años después, fue una las

---

<sup>2</sup> La resistencia, de acuerdo a Foucault, sería una resistencia activa, creativa, cuya principal herramienta estaría en prácticas que permitan «desprenderse» de uno mismo, liberarse de la actual subjetividad para construir una nueva y diferente. A estas últimas, Foucault las denomina «prácticas de sí», y consistirían en pequeñas modificaciones en torno a prácticas convencionales y culturalmente establecidas con el fin de generar nuevas prácticas y por ende, nuevas formas de subjetivación. De esta manera, Foucault asume la posibilidad de acción (entendida como resistencia potencial) de todos los individuos para modificar el statu quo. Ver Foucault, M. (1996).

principales pruebas de los enterramientos clandestinos en el cementerio San Vicente en Córdoba.

Éste es un documental clásico, enmarcado en una modalidad de representación expositiva por la manera de hacer uso de los recursos narrativos, sin embargo también tiene un fuerte componente reflexivo, dado el tratamiento de la línea argumental. La película hace uso de los dos modos posibles de transmitir informaciones narrativas: en forma de narración o sea a través del testimonio proferido por los entrevistados; y por la modalidad de mostración, apelando al rodaje de escenas y situaciones actuadas por personajes que reviven el aquí y ahora de los hechos de la historia de referencia. La organización del relato se estructura en base a un montaje tradicional que mixtura testimonios, entrevistas, imágenes de archivo (fotografías, audiovisuales, gráfica y periódicos de la época) y el uso de recreaciones dramáticas. Por ejemplo, el de Adolfo Caro, quien trabajó como sepulturero y firmó junto a sus colegas esta insólita nota. También toma la palabra la hija 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. También son imprescindibles las declaraciones de la fiscal federal Graciela López de Filoñuk y de Rodolfo Novillo, uno de los sobrevivientes de la Perla.

Lo novedoso de este trabajo es el tratamiento del tiempo y el espacio. En este sentido, reconocemos que el film nos sitúa en las coordenadas espacio-temporales apelando a lo indicial<sup>3</sup> al utilizar como escenario de las recreaciones las mismas locaciones que otrora fueron los lugares que albergaron el horror de la inhumanidad narrada: registro actual de La Perla, de campo de la Rivera, del cementerio San Vicente, de la morgue judicial.

En la representación del tiempo se definen las relaciones entre el relato y la historia. Aquí, el manejo del tiempo nos permite advertir un juego entre dos temporalidades: la de la historia narrada y la del relato fílmico. El grado cero del relato es el tiempo presente (año 2004) cuando los testimonios de familiares, ex presos e involucrados en la causa narran los hechos que han sucedido en el pasado y a través de ellos accedemos a la información histórica. Pero el tiempo se altera con una *analepsis interna*<sup>4</sup> que nos retrotrae al funcionamiento que tuvieron los enterramientos clandestinos desde el punto de vista de los empleados de la morgue y el cementerio durante aquella época. En esta instancia el relato en *flashback* vuelve hacia atrás en el tiempo recreando al empleado de la morgue quien escribe una carta a máquina mientras

---

<sup>3</sup> El signo indicial tiene una relación de contigüidad existencial, material, con su objeto, por ejemplo es el caso de la fotografía que sería un signo icónico-indicial.

<sup>4</sup> En tendemos por *analepsis* a la alteración del orden cronológico de la historia llevando el tiempo hacia atrás, operación conocida en cine como *flashback*.

la deletrea en voz alta. Esta carta se presenta como un objeto que desencadenará los trasfondos de la trama. Una violenta ráfaga de pasado que nos permite la reconstrucción del genocidio en el presente. A partir de la epístola, se procede a la materialización del tiempo pretérito. Es el Percepto del que habla Charles S. Peirce, es el mundo que entra y nos abofetea, ese objeto que nos intercepta y nos acerca una rebanada de lo real, un fragmento. La carta funciona como un signo inserto en el tiempo-espacio. Los efectos de sentido producidos develan un pasado clausurado y revelan nuevos aspectos del mismo, lo que abre un canal para (re)conocernos en ese recuerdo.

En cuanto a la propuesta estética articula y dinamiza la historia mediante el uso de recursos de ficción como recreaciones de escenarios, ambientes y contextos de época que otorgan dramatismo y suspense a la trama. En estos segmentos que ficcionalizan determinadas situaciones se reconoce un acercamiento estético a la novela policial negra, que puede evidenciarse en el tratamiento del color, la iluminación, el arte de la fotografía, la cuidada composición de la imagen y la banda sonora del film, la cual destaca el sonido original de los discursos de los dictadores Videla o Menéndez.

Como sedimento de la película, nos queda la intención o el propósito que subyace en este documental de poner en valor el trabajo del equipo de Antropología Forense de la provincia de Córdoba en las fosas comunes del cementerio de Barrio San Vicente y dar 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.

Por otro lado, volvemos a encontrar en la revisión histórica como método recurrente en *Micro cordobazo* (2010). Éste, es un micro documental histórico de estilo clásico desarrollado en 6 minutos, que aborda el tema del Cordobazo, ocurrido el 29 de mayo de 1969, hecho que marcó un hito en la lucha obrero estudiantil contra la dictadura del General Onganía. El hilo conductor está dado por el relato de Nereo Concari, obrero de Ika Renault, quien fue protagonista del hecho; su testimonio evoca el devenir de lo sucedido aquel día. Nereo le habla a un entrevistador tácito -que no aparece en cámara-, y su discurso se ilustra con el inserto de la portada del titular del diario, tapas de las revistas masivas de la época *Siete Días* o *Gente* y con fotografías, que retratan el lugar y el momento de los acontecimientos aludidos en forma cronológica. Aquí advertimos que la enunciación asume una focalización interna fija a través de este personaje. Además, intervienen como agentes narrativos secundarios, varios actores sociales que cuentan detalles sobre el mismo acontecimiento, como el historiador Dardo Alzogaray; de modo que se da simultáneamente una focalización subjetiva múltiple.

En la composición del tiempo narrativo *Micro cordobazo* hace uso del *flashback* que se combina entre el presente (referenciado con la imagen a color y el audio del narrador en *off*) y el pasado (evocado en blanco y negro con fotografías de la época, artículos periodísticos y 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.

El documental recurre a estrategias estéticas y narrativas a tono con el perfil pedagógico que ostenta el trabajo en su carácter expositivo, dado que las imágenes cumplen una función probatoria de las argumentaciones esgrimidas en los testimonios. El desarrollo de la trama se apoya en imágenes de archivo, entrevistas y pequeños fragmentos dramatizados. La sobreimpresión de zócalos con texto informativo de contexto y otros con función poética, funcionan como anclaje de las imágenes expuestas ofreciendo datos que la complementan. A veces la sobreimpresión de palabras clave resalta el sentido principal del discurso articulado por los entrevistados. El sonido de las teclas de una máquina de escribir, construye el efecto sonoro de una crónica que se vuelve a narrar desde el pasado, durante aquel 29 de mayo. Este recurso funciona como separador que marca las transiciones entre una escena y otra. La música aparece como protagonista acompañada por imágenes que la ilustran, recuperando temas populares y referenciales a la época, como por ejemplo "Cielo del 69" de Los Olimareños. 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 montaje general responde también a una estética clásica, con transiciones visibles, división de la pantalla con imágenes en paralelo, fundidos y corte directo. Finalmente, podemos decir que el trabajo responde al valor de la memoria y de los archivos periodísticos como patrimonio cultural para contar la historia.

*Sendas de la Lucha* (2004) es un documental social de 30 minutos realizado con el apoyo de una beca de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNC, 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.

Finalmente, *¿Qué haces, cabeza? Neurociencias en Córdoba* (2011) cuenta el desarrollo de este campo científico en Córdoba y cómo las neurociencias buscan encontrar explicaciones a un gran número de fenómenos cerebrales y mentales que ocurren en la vida cotidiana. Con una puesta que propone recursos narrativos y estéticos más osados, el film pertenece al género que conocemos como docu-ficción, dado que incorpora estrategias discursivas y dispositivos propios del lenguaje ficcional tales como recreaciones de situaciones puestas en escena, que incluyen diálogos e intervenciones guionadas. La trama se desarrolla de la mano de Franco, un joven científico que asume el papel protagónico y es el narrador de la historia. Él habla a cámara, apela al destinatario usando un lenguaje coloquial, y también actúa de entrevistador en las instancias en que la narración requiere el testimonio y los aportes de expertos para explicar cuestiones específicas de su ámbito de estudio; por ejemplo, cuando recorriendo los pasillos del Museo de Anatomía asevera: "*En Córdoba hay gente que hace mucho que trabaja en esto. Aquí, en el Hospital de Clínicas, en el Museo de Anatomía vamos a hablar con el Dr. Pedro Aranega ...*". En éste como en tantos otros pasajes de la historia narrada se advierte el propósito de poner en valor la labor científica y el estado del arte en las investigaciones sobre neurociencias desarrolladas por personalidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Así, este personaje principal es un científico que actúa como narrador e interpela directamente al destinatario hablándole a cámara en primera persona, explicándole, cuáles son las causas científicas que provocan determinados efectos en las circunstancias que acaba de experimentar. En estos momentos la narración establece una focalización interna fija, como

ocurre durante el desarrollo de la etapa introductoria de la historia, cuando el protagonista se presenta a cámara y dice: "*Franco, neurocientífico cordobés. Mucho gusto*". Las imágenes del cielo, el despertador, el encender un fósforo, metafóricamente evocan acciones representativas de la vida cotidiana y la reacción del cerebro ante determinados estímulos. Cuando enciende un fósforo, el presentador dice "*el cerebro... se enciende*", a la vez que se muestra la cajita de cerillas con la frase "*buen día*", ubicando temporalmente al espectador ya que el tiempo de la historia coincide con el de la narración.

Como ya expresamos, en el audiovisual se utilizan recursos ficcionales para representar el funcionamiento del cerebro durante el desempeño de acciones comunes en la vida cotidiana; aquí la puesta de dramatizaciones y animaciones anexa elementos propios de la ficción, sin embargo, en la intención del relato, el espectador ve la representación como la realidad misma y se pierde la conciencia de representación por el uso de entrevistas directas, en las cuales por momentos la focalización del narrador se vuelve interna y múltiple. En las escenas donde toman la palabra los expertos, ellos se dirigen a Franco, quien no aparece en cuadro pero se advierte su presencia. En estas instancias tenemos acceso a la información sobre el surgimiento y el estado actual de los estudios en el área científica especializada, a través de las intervenciones de los investigadores quienes se desplazan en ámbitos de trabajo o en espacios urbanos reconocidos.

En la estética del documental destacan los recorridos visuales y sonoros por los espacios de la ciudad, como un guiño que recupera también la identidad regional de edificios públicos y obras de arte urbanas como el Hospital de Clínicas, las fuentes, la Iglesia de los Capuchinos, el parque Sarmiento, esculturas y monumentos históricos. La música tiene una función secundaria, de acompañamiento y para crear climax; transmite fuerza, energía, cambios de emociones.

## **5. Algunas reflexiones finales**

Advertimos que sólo es posible entender el mundo representándolo, volviéndolo un objeto, y tal como postula Eliseo Verón las obras de no ficción realizadas desde este espacio y durante este período, aparecen como signos que implican una interpretación del objeto cruzado por sus condiciones de producción en tanto discursos sociales situados, atravesados por las coordenadas del tiempo y del espacio.

En este sentido, 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 del mismo), por lo que asume una referencia al mundo histórico, pero sin dejar de ser una construcción simbólica.

Los audiovisuales estudiados sin duda se constituyen en discursos que ponen en tensión la interpretación y la realidad de la que dan cuenta. Estas obras se imponen como una línea de choque que pugna por hacer visible lo diverso, lo clausurado en el relato de la historia. Por ejemplo a través de poner en cuadro la lucha y las voces de los movimientos campesinos del norte cordobés; repensar nuestro entorno desde el marco que nos proponen las neurociencias; polemizar sobre la lectura de la historia reciente en hechos como el Cordobazo; o batallar contra el olvido y fortalecer la memoria histórica en Sr. presidente. Estos relatos de la realidad son casi contemporáneos a los acontecimientos socio-culturales, políticos o históricos a los que remiten y que configuran las condiciones de producción de estos discursos.

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 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. Como veíamos en los ya clásicos textos de Nichols, "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). Por tanto, 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 que funcionan como mostración y prueba que ilustra los argumentos sostenidos en el relato. Estos elementos imbricados garantizan un acceso rápido y más directo a lo que se quiere contar. El énfasis está puesto en otorgarle autoridad a lo dicho a través del testimonio de los actores sociales que participan en las acciones, quienes comentan y ofrecen su testimonio legitimante que 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 y los zócalos con información gráfica, 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 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. El fragmento de entrevistas se

recorta como prueba de la argumentación. Por todo lo expuesto, el documental clásico es puesto en escena, y aunque está atravesado por los mismos mecanismos de manipulación que cualquier representación audiovisual, esconde su condición. La puesta en escena siempre implica una construcción que tiene como objetivo legitimar un saber.

Por otra parte, en este recorrido nos planteamos algunos interrogantes tales como la posible contribución creativa de contenidos sociales y culturales en las producciones de no ficción surgidas desde el ámbito universitario. Al respecto, advertimos que la línea de creación de estos ‘discursos de la realidad’ marca intereses y problemáticas concretas de la sociedad en general que exceden significativamente a una práctica académica. Cada obra audiovisual estudiada, con su propuesta discursiva, estilística, narrativa y técnica es formulada a partir de un acercamiento a la realidad, poniendo en discusión la legitimación e inclusión de lo diverso y diferente; buscan hacer visible la disputa por la legitimación de un determinado orden como en Sr. presidente o Micro cordobazo; o evidenciar la tensión social generada por la lucha por el reconocimiento del derecho a la tierra a partir de la transformación política de las minorías como es el caso en Sendas de lucha.

Asimismo, en todas estas obras es posible identificar recorridos que nos llevan a la construcción de una identidad cultural regional o cordobesa.

Estamos frente a filmes que tiene su centro en el enfrentamiento de fuerzas contrarias, unas que buscan la conservación de un determinado orden o -historia oficial- que se ha mantenido por años en nuestra sociedad, y otras que proponen el cambio de ese orden expresado en la trama del relato.

Podemos pensar entonces que estas producciones revisten el poder de las prácticas de resistencia que llevan a cabo actores culturales como una manera distinta de mirar la realidad, y un espacio de reconocimiento que les permita interactuar en el intercambio simbólico, la negociación y la construcción de significados más acordes a la inclusión.

## **6. Bibliografía**

Bajtín, M. (1982). El problema de los géneros discursivos, en *Estética de la creación verbal*, México: Editorial Siglo XXI.

Baudrillard, J. (1984) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Foucault, M. (1996). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Ibérica S.A.ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona: Paidós.



Jost, F. y Guadreault, A. (1995). El punto de vista, en Jost, F. y Guadreault, A. en *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Jost, F. (2002). El ojo-cámara, en *El ojo-cámara Entre film y novela*, Buenos Aires: Catálogos.

Kristeva, J. (1969) *Semiótica 1*. Madrid: Ed. Espiral/Ensayo.

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

Parisi, M. (2015). *Nuevas miradas en la pantalla. Consolidación del Documental desde el espacio universitario. (Córdoba, 2001-2011)*. Argentina, Córdoba: Ferreyra Editor.

Peirce, Charles S. (1987) *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.

(1988) *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*. Barcelona: Crítica.

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.

## **Referencias Audiovisuales**

*Sr. Presidente* (2006). Dirección y Guión: Liliana Araya y Eugenia Monti. Género Documental - Duración: 55 minutos.

*Sendas de la Lucha* (2004). Producción general: Corina Ilardo y Maria Noel Tabera. Género: Documental - Duración: 30,18 minutos

*Micro cordobazo* (2010). Producido por las docentes Corina Ilardo, GisellaRodriguez y Laura Valdemarka. Género documental. Duración: 6 minutos.

*¿Qué hacés, cabeza? Neurociencias en Córdoba* (2011). Producción, Guión y Montaje: Eliana Piemonte - Diego Julio Ludueña. Género: Documental-ficcional. - Duración: 18,60 minutos.