Universidad de
SanAndrés

Departamento de Ciencias Sociales
Trabajo de Licenciatura en Comunicación

Título: *La era del ñandú*: ¿Cómo es posible tal "manipulación"?

Alumna: Agustina Yasmín El Idd
Legajo: 20081
Mentor: Eliseo Verón

Victoria, Mayo 2012

Agradecimientos

A mis padres, por apoyarme y confiar en mis decisiones y estimularme siempre a querer ir por más.

A *mi hermano*, por escuchar mis avances durante todo el proceso y aconsejarme ante mis dudas sin importar de qué se tratasen.

A todos los profesores de comunicación que con sus clases lograron despertar mis ganas por aprender y me formaron durante la carrera.

A Eliseo Verón, por tomar proyectos de alumnos a pesar de encontrarse en sabático para poder llevar a cabo los suyos.

A Belén Igarzábal y a Marcos Gorbán por inspirarme con el tema, guiarme y por su excelente predisposición para ayudarme a realizar el trabajo de campo.

A Silvia Ramírez Gelbes por su apoyo incondicional durante todo mi trabajo.

A mis compañeros de carrera que formaron parte de una etapa muy importante y en especial a aquellos con quienes mantuve charlas eternas, y a los que amablemente escucharon mis ideas, mis quejas, y mis delirios pero que siempre estuvieron para ayudarme y alegrarme.

Universidad de
SanAndrés

Abstract

Este trabajo de graduación se propuso analizar como caso de estudio al mediometraje *La era del ñandú* de Carlos Sorín (1987) para dar cuenta de los rasgos del subgénero falso documental y explicar cómo es que a través de éstos pueden producirse efectos de verosimilitud o realidad en recepción, sin importar el contexto y que el contenido que se presente sea ficticio. Se seleccionó a la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón como marco teórico para la investigación y por ende fue necesario realizar un análisis del discurso en producción y en recepción.

Si bien *La era del ñandú* fue realizada en condiciones de producción particulares y el contexto jugó un papel fundamental para las condiciones de producción, esta tesis intentó a partir de un análisis en recepción, investigar qué sucedería ante una posible re-contextualización del discurso. Así se abordó una "situación experimental" en un contexto universitario, para evaluar en los alumnos las diferentes lecturas y el nivel de descubrimiento de huellas que podían dar cuenta de la intertextualidad del film. De este modo pudimos dar evidencia de un análisis en recepción del mismo discurso, en un nuevo contexto y fue evidente que en su mayoría, los alumnos tomaron al falso documental como una obra que retrató un hecho real social de la historia argentina. Es decir, se reprodujeron efectos de verosimilitud en sus análisis y faltaron lecturas que den cuenta de relaciones inter-discursivas o paródicas, más allá del nivel del contenido.

Universidad de SanAndrés

Palabras clave

Teoría de los Discursos Sociales- Géneros- Documental- Falso Documental- Condiciones de producción- Análisis en Recepción- Huellas inter-discursivas - Verosimilitud- Construcción de Realidad- Contrato de Lectura- Reflexividad- Ficción- Discurso factual-

Nota

Se sugiere ver *La Era del Ñandú antes* de leer este trabajo de graduación.

Tabla de Contenidos

AGRADECIMIENTOS **2**

ABSTRACT **3**

INTRODUCCIÓN **5**

La era del ñandú 6

Problema de investigación 7

Hipótesis de Trabajo 8

Metodología 9

Estructura 10

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO **10**

Hacia una teoría de producción de sentido- influencia de Saussure y Peirce en la teoría de Eliseo Verón 11

La teoría de los Discursos Sociales 12

SEGUNDA PARTE: CUESTIONES DE GÉNERO **16**

Géneros 16

Género Documental 19

Subgénero Mock-Documentary (o falso documental) 25

Variantes de grado en Falsos Documentales *28*

Investigaciones y estado de la cuestión sobre falsos documentales *30*

Revisión de casos de falsos documentales relevantes o de importancia histórica *32*

TERCERA PARTE: ANÁLISIS EN PRODUCCIÓN **35**

La era del ñandú como objeto de Estudio 35

La era del ñandú en el marco de la Teoría de los Discursos Sociales *36*

Condiciones de Producción 36

El contexto: El Caso Crotoxina *37*

Concientización luego de una respuesta mediática *40*

La televisión Argentina en 1987 y el Canal 13 ..... *41*

CUARTA PARTE: EL TEXTO **45**

Trama 45

La era del ñandú como falso documental 46

Herramientas no documentales: guión cerrado y actores profesionales *49*

Herramientas Documentales *55*

QUINTA PARTE: ANÁLISIS EN RECEPCIÓN **60**

Metodología y justificación 61

Condiciones de la situación experimental 65

Explicación y Resultados 66

SEXTA PARTE: CONSIDERACIONES FINALES **71**

CONCLUSIONES **75**

BIBLIOGRAFÍA **78**

ANEXOS **82**

Anexo I: Repercusiones de la Crotoxina y comparación con la Bio K-2 82

Anexo II: Imágenes del film 86

Anexo III: Análisis en Recepción 89

Anexo IV: Entrevista a Cristian Pauls 104

"Of course, documentary has never been free from question, … but it has come the closest to convincing us that camera never lies." (Hight & Roscoe, 2001)

Introducción

La elección de un tema para el trabajo de graduación no es una tarea fácil. De algún modo, durante los cuatro años de carrera, uno como alumno va internalizando conceptos y teorías que van formando su modo de ver y evaluar la ciencia de la comunicación. Al ser una carrera que atraviesa tantas disciplinas, el abanico de opciones es amplio, y realizar la elección de un objeto de estudio acotado implica un proceso de revisión de contenidos y el foco de la mirada en aquellos tópicos que a uno le resultaron más significativos.

Hubo muchas materias que dejaron huellas en mi formación como estudiante y que han desarrollado interrogantes que me motivaron a seguir investigando fuera del plan de estudios. En particular, mi mayor interés estuvo siempre vinculado a aquellas materias que proponían ejes y cuestiones centrales alrededor de las teorías de la comunicación, los fundamentos de dicha ciencia, las prácticas más frecuentes y sus diversas miradas.

Revisando los contenidos de cada materia, una conclusión que me llevó a reducir mi abanico de opciones a la hora de elegir un tema fue la creencia de que las discusiones que giran en torno a la construcción de realidad serán siempre relevantes a la hora de hablar de los fenómenos de la comunicación ya que parecen ser atemporales. Fundamentalmente a lo largo de la historia, en diferentes medios, bajo diferentes géneros y estilos y con la utilización de diferentes recursos, la construcción de la realidad parece haber sido un hecho recurrente, algo así como si estuviese en el ADN de los medios.

Sumado a esto, un disparador motivante para la investigación surgió en la materia de Televisión. Fue en una clase de dicha materia que a partir de la reproducción del falso documental (género que hasta el momento desconocía), *La era del ñandú*, dirigido por Carlos Sorín[1] y con guión de Alan Pauls[2], me surgió el interés

[1] Carlos Sorín es director y guionista de cine argentino nacido en Buenos Aires en el año de 1944. Ha dirigido films como La película del rey (1985), La Era del Ñandú (1986), "Eterna Sonrisa de New

de indagar de manera más profunda en temas centrales como la construcción de la realidad por parte de los medios masivos de comunicación ya que como se mencionó anteriormente, ha sido un gran tema e hilo conductor durante toda la carrera de grado.

La era del ñandú

De acuerdo al repertorio de falsos documentales existentes, *La era del ñandú* resulta un caso único, novedoso y particular. En primer lugar, su realización se encuentra estrechamente vinculada a los discursos circulantes contemporáneos a la época de la producción del documental. Específicamente, parodia el caso de la difusión del rumor de la creación y venta de la Crotoxina en Argentina, una droga que aparentemente podía curar el cáncer. Dicho caso fue de índole grave ya que tomó gran relevancia mediática en poco tiempo y logró mantenerse como tema de agenda durante meses. El veredicto final acerca de dicha droga tildó el caso de falso, reveló una mentira mediática y la desilusión de toda una población.

Así fue que asumiendo la responsabilidad de la divulgación de un rumor, la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación solicitó la elaboración de un ciclo educativo televisivo con el fin de reflexionar acerca de la temática en conjunto con la población. El producto final fue *La era del ñandú*: un documental acerca del misterioso caso del doctor Kurz y su descubrimiento de la droga Bio K-2, proveniente del ñandú, que haría vivir a la población por más de 100 años. Durante el relato puede observarse la reacción de los medios hacia la noticia así como también la exigencia de la población hacia las autoridades para que distribuyan dicha droga. Finalmente, se observa como el caso resulta ser una mentira o leyenda mediática, al igual que lo sucedido con el caso de la Crotoxina.

Entonces, lo más llamativo de este falso documental es que más allá de ser una burla mediática, al estar tan ligado al contexto conlleva una carga superior en tanto mensaje emitido a la sociedad. Asimismo, juega con la falsificación sobre la falsificación: para la concientización social acerca de los medios, se toma una mentira mediática de alta repercusión y movilización social para parodiarlo con otro hecho de

---

Jersey" (1989) (inédita) Historias mínimas (2002), El perro (2004) y El camino de San Diego (2006). Por su trabajo ha recibido más de 20 premios nacionales e internacionales. Fuente: Wikipedia

[2] Alan Pauls (Buenos Aires, 22 de abril de 1959) es escritor, crítico literario y guionista argentino, ganador del Premio Herralde 2003. Fuente: Wikipedia

falsificación, en lugar de realizar un informe que contenga un mensaje o moraleja explícita y pedagógica.

De este modo, vemos como este discurso representa un acontecimiento social falso, a partir de la reconstrucción estratégica de un hecho verídico que se basó en la alteración de la información y el esparcimiento de un rumor que fue transmitido de irresponsablemente por los medios masivos de comunicación. Es gracias a los elementos del subgénero mencionado que se apela a un falso imaginario colectivo produciendo efectos de realidad. Por tanto, se retoma la cuestión de que los medios crean realidad social a partir de su actividad discursiva. Y en este caso particular, al tratarse de un tema tan específico e importante como la medicina y la ciencia manifestado en un género tan confiable como el documental, el efecto de verosimilitud resulta mayor.

Lo particular en dicho falso documental, solicitado específicamente por una entidad de gobierno, es que parecía estar apelando a la "desmemoria colectiva" de manera sumamente creíble. En términos más simples: presentaba un inventado, pero que al estar contado bajo el género y la estructura de un documental, se le hace muy difícil al espectador intentar cuestionarlo. Asimismo, al haber sido transmitido en un canal de aire serio, en el horario de mayor audiencia o *prime time*, la posibilidad de encontrarse frente a la fabricación de una mentira resultaba más difícil de creer.

Universidad de SanAndrés

Problema de investigación

A la hora de indagar en qué temas serán esenciales a la investigación, la pregunta que me surgió en un principio fue si *La era del ñandú* puede producir efectos de verosimilitud siendo re-contextualizada y reproducida bajo diferentes condiciones que en 1987. Para abordar el falso documental en tanto género y relacionarlo a tal cuestión, inevitablemente será necesario referirse a temas tales como los discursos circulantes en sociedad, los contratos de lectura, y los medios y los géneros como instituciones mediáticas. Las preguntas serán realizadas dentro del marco de la Teoría de los Discursos Sociales.

a. Para trabajar con la noción de géneros, comenzaré por preguntarme: ¿Qué son? ¿Qué generan? ¿En qué se parecen y en qué se diferencian

el documental y el falso documental? Y en dichos géneros, ¿con qué lenguaje audiovisual se construye un discurso artístico?

b. ¿En qué cambia el efecto del falso documental dependiendo del contexto? ¿Cuál es el medio que como institución genera más verosimilitud?
c. ¿Cómo es que las construcciones discursivas de los medios producen realidad social? ¿Qué características poseen los rumores que llegan a ser difundidos por los medios con falta de responsabilidad?
d. Centrándonos en *La era del ñandú*, ¿Cuáles fueron las condiciones de producción de dicho documental para generar un efecto en recepción de alta credibilidad? ¿Con qué fines fue elaborado y cuidadosamente pensado? ¿Qué rol jugaron los discursos circulantes en sociedad?
e. A la hora de producir efectos de verosimilitud, ¿*La era del ñandú* precisa de su contexto original o ese fenómeno está en las características inherentes del subgénero falso documental?

Hipótesis de Trabajo

a. El género documental es considerado el más "objetivo", sin embargo, como discurso artístico, siempre proporciona una mirada personal acerca de la realidad. Por lo tanto, a través de dicha afirmación, sería oportuno decir que tanto el documental como el falso documental como subgénero son constructores de realidad y que es imposible la existencia de un género "objetivo".
b. El falso documental al apropiarse del estilo de un género sumamente establecido como el documental y por utilizar las mismas operaciones semióticas que éste, producirá iguales efectos en recepción.
c. La televisión, exponiendo discursos pertenecientes a dichos géneros y por ser "EL" medio masivo por excelencia, producirá mayor efecto de verosimilitud en los espectadores que otras instituciones.
d. La reproducción de falsos documentales en otros medios no resultará tan efectiva en términos de verosimilitud y a la vez, reducirá la

QUAERERE VERUM
Universidad de San Andrés

efectividad en la construcción de realidad que apela a un falso imaginario.

e. Sólo es posible recuperar el sentido de *La era del ñandú*, reconstruyendo los discursos circulantes de la época.
f. El éxito en la construcción de verosimilitud por parte del falso documental estará estrictamente relacionado al contrato de lectura que el medio establezca con sus lectores.

Metodología

En líneas generales, el trabajo tendrá un doble propósito. Por un lado, y a través de la revisión de la teoría y fuentes secundarias, se procederá a la descripción exhaustiva de las teorías que darán apoyo como validez externa a las hipótesis de trabajo. Trabajaremos bajo el marco teórico de la Teoría de los Discursos Sociales así como también utilizaremos los supuestos de Nichols para el Documental y el trabajo de Hight y Roscoe para el falso documental. Adhiriendo a éstas, y para obtener datos sólidos y una idea clara de los discursos circulantes de la época de producción de nuestro discurso a analizar, se examinarán y expondrán los informes científicos y reportes mediáticos contemporáneos a éste para poder elaborar un corpus de datos que permitan puntualizar las condiciones de producción. Por ende, nuestra investigación será exclusivamente de tipo cualitativa.

Por otro lado, se interpretará la teoría para así intentar justificar por qué la elección del falso documental y la televisión como medio significó la opción más relevante para incentivar a la población a la reflexión acerca del poder de los medios de comunicación. Asimismo, y dado que uno de los propósitos del trabajo será demostrar la importancia de la elección de un medio a la hora de producir un discurso bajo un género determinado, se explicará la relevancia del caso único seleccionado.

Además, se intentará llevar a cabo la interpretación de los datos y validar las hipótesis a través de una entrevista a Cristian Pauls [3] como fuente primaria, quien

[3] Cristian Pauls nació en Buenos Aires en 1957. Estudió cine y escribió en la revista Cuadernos de cine. Es guionista, realizador y docente en la FUC, el CIC, la UNLP y el CCC de México, entre otras instituciones. Fue asistente de producción en *La era del ñandú* y dirigió documentales tales como Por la vuelta (2002) , Tal vez será su voz (2002), Imposible (2003) y Horla (2004).

pudo dar cuenta del fenómeno en dicha época así como también algunas de las motivaciones y objetivos en la realización del falso documental.

Por último se procederá a re-contextualizar *La era del ñandú* para realizar un análisis en recepción que de cuenta de diferentes gramáticas de reconocimiento posibles. Si bien es cierto que no podrá obtenerse el mismo efecto que si se proyectase por televisión en un canal de aire, o en 1987, será de gran valor analizar la confiabilidad de los espectadores en el género documental en un marco institucional como la Universidad.

Estructura

Nuestra tesis contará con una estructura de seis capítulos. El primero tendrá como objetivo sumergirnos en la Teoría de los Discursos Sociales y rescatar los conceptos claves que guiarán la investigación. El segundo capítulo dará cuenta de las definiciones del género documental y su poder de "objetividad". Así también se explicará el desarrollo del falso documental y el estado de la cuestión de investigaciones en torno a éste. Además se mencionarán algunos casos que puedan resultar relevantes para nuestra investigación.

El tercer capítulo presentará a *La era del ñandú* en tanto objeto de estudio así como también reconstruirá las condiciones de producción describiendo el contexto y el por qué de la realización.

El cuarto capítulo dará cuenta de las características formales del texto en tanto falso documental. Así se realizará un análisis del discurso en torno a la teoría del subgénero y se intentará buscar sus rasgos definitorios y sus huellas inter-discursivas.

El quinto capítulo describirá nuestro análisis en recepción: cómo se realizó, qué se buscó y qué se obtuvo a partir de la re-contextualización del discurso.

El sexto y último capítulo estará destinado a las posibles interpretaciones obtenidas a partir de los análisis anteriores y abrirá un tema de discusión a futuro.

Primera Parte: Marco Teórico

Universidad de San Andrés

Nuestro trabajo se centrará en la descripción de características formales de un género establecido en la esfera social que lograrán que en diferentes condiciones de producción, los efectos de sentido de un texto en recepción sean similares en términos de credibilidad.

Los términos y la metodología de análisis que utilizaremos a lo largo de nuestra investigación se desprenden de la Teoría de los Discursos Sociales elaborada por Eliseo Verón y por lo tanto daremos lugar a la explicación de los antecedentes así como también a la exposición de los pilares de dicha teoría.

A tales efectos, este capítulo presentará los conceptos que resultan más relevantes para la realización de un análisis de un discurso y que permiten llevar a cabo el estudio semiótico de un producto cultural. Así entonces podemos dar comienzo a la descripción de la teoría que enmarcará nuestra investigación.

Hacia una teoría de producción de sentido- influencia de Saussure y Peirce en la teoría de Eliseo Verón.

Para llegar a las bases de la teoría de los Discursos Sociales, primero será necesario aproximarse brevemente a las definiciones de signo elaboradas por Saussure y Peirce que forman los cimientos para el trabajo posterior de Eliseo Verón.

Ferdinand de Saussure como lingüista, definió una noción de signo vinculada estrictamente al terreno de la lengua. El signo lingüístico era representado como el resultado de una relación entre una imagen acústica (significante) con su concepto (significado) cuyo resultado asociativo se designaba "significación". Asimismo, la naturaleza de éste era puramente arbitraria o inmotivada debido a la interdependencia entre las dos caras de la "significación" ya que no existe razón alguna para que a determinado significado le corresponda determinado significante y viceversa. De esta manera el signo lingüístico por su carácter binario y la interdependencia entre sus dos "caras" queda caracterizado como biunívoco y cerrado. Por su parte, los signos tienen un valor o posición en el sistema al que pertenecen. El valor a su vez determina la significación, porque los valores de cada signo son puramente diferenciales, o sea definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema. En síntesis, el valor de un signo está dado por todo lo que no es (principio de valor diferencial) y lo único que se le pide a un signo es que no se lo confunda con los otros signos del sistema.

Universidad de San Andrés

Charles Sanders Peirce se preocupó por llegar a realizar una teoría que de cuenta del proceso de significación en cualquier lenguaje y no sólo de la lengua como la teoría de Saussure. "La semiótica de Peirce parte de la idea de no valorizar de un modo especial el lenguaje. Para Peirce la teoría del signo era una *semiótica*, un estudio de todos los tipos de signos, y no sólo una semiología, un estudio de los signos a partir del lenguaje verbal y humano" (Fabbri, 2000 : 27)

El modelo de signo que planteaba Peirce era de carácter ternario y se componía de tres elementos que a su vez eran signos. La tríada del signo se compone por el representamen (lo sensible del signo), el objeto (lo que el representamen designa) y el interpretante (lo que hace posible la relación entre el representamen y el objeto). "Un signo, o *representamen*, es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo más desarrollado." (Peirce, 1897 : 2.228) Asimismo, esta combinación de elementos resulta abierta ya que para el análisis de los signos no existe un recorte determinado. Lo que un individuo reconoce como objeto puede a su vez funcionar como interpretante para otro. "En la relación triádica que es un signo, es el signo el que determina los otros dos componente (el objeto y el interpretante)" (Verón, 1998 : 115) Así también se elimina la noción de "valor" en la definición del signo y se abre el camino a las múltiples interpretaciones y a la apertura de una red de incontables significados, lo que dará lugar al concepto de semiosis o sucesión de signos infinita que implica la cooperación entre los elementos de la triada.

> "Lo que aporta la semiótica de Peirce a una teoría de los discursos sociales es, por lo tanto, hacernos comprender que la actividad de lenguaje aparece, sin residuo, como del orden de la terceridad, a condición de abandonar la concepción ingenua del sujeto hablante. Esta concepción ingenua […]es inaceptable desde el punto de vista científico: nos impide a la vez comprender qué es la lengua y qué es la ciencia, es decir, nos impide comprender cómo se produce la lengua en tanto objeto de conocimiento."(Verón, 1998 : 227)

La teoría de los Discursos Sociales

Fue en la década de los sesenta que la posibilidad de explicar los procesos de significación se vio estancada y que por ende, la noción de signo elaborada bajo las corrientes estructuralistas entró en crisis. Fundamentalmente, el problema constaba en que al tomar los signos como unidades, a la hora de estudiar fenómenos sociales, era muy difícil abarcar su complejidad. Es decir, los discursos no se concebían dentro de una red de significación global. "El modelo binario del signo traduce, en el dominio traslinguístico del sentido, la percepción "ingenua" o espontánea de la actividad de lenguaje: ya sea que se vaya del significado al significante (en emisión) o del significante al significado (en recepción), se permanece en un espacio lineal en que la significación sólo puede remitir a la conciencia individual de un sujeto hablante." (Verón, 1998 : 226)

Así entonces, Eliseo Verón comenzó la elaboración de su teoría a partir de la noción de "discurso" que reemplazaría la definición de "signo", médula de las teorías anteriores. La teoría del autor mencionado se basa en un conjunto de postulados sobre los modos de funcionamiento de la semiosis social y principalmente, ésta reposa sobre una doble hipótesis:

1. *"Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significante sin explicar sus condiciones sociales productivas.*
2. *Todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido" (Verón, 1987 : 125).*

Cualquiera sea el tipo de discurso que tomemos, ya sea una teoría científica, un programa televisivo o un texto periodístico, éste indefectiblemente cumplirá las cláusulas mencionadas anteriormente en la doble hipótesis. Es decir, en tanto fenómeno social, un discurso será un proceso de producción de sentido, y a la vez, esa producción de sentido será necesariamente social.

Todo texto en tanto objeto de estudio puede ser sustraído de la red infinita de la semiosis social por el analista. "Por semiosis social entiendo la dimensión significante de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de *producción de sentido*" (Verón, 1998 : 125) Ahora bien, respetando la doble hipótesis, un fragmento nunca podrá ser estudiado de manera aislada sino en el tiempo, o sea en relación a otros discursos dentro de una red también compuesta de otros discursos. La distinción entre texto y discurso no es empírica sino que es de carácter teórico: el texto se convierte en discurso cuando es

tomado como objeto de estudio por el analista. El texto en sí sería el material en bruto, aquello que todavía no está en situación de análisis o la sustancia material corpórea que tomamos como referencia de un discurso. La pregunta que el analista elija para su investigación será lo que le dará carácter de discurso a un texto y lo insertará en el mundo de los procesos de producción de sentido de los discursos sociales.

Es a través de la hipótesis planteada por el analista que la investigación comenzará por las marcas relevantes que puedan devenir de los discursos. A medida que el analista encuentra respuestas, las marcas se convierten en huellas de las condiciones de producción o de reconocimiento de un discurso dado.

Entonces, siguiendo el recorrido propuesto por Eliseo Verón para analizar un discurso, es a través de la identificación de marcas que se llega a las huellas que describen y listan las reglas que refieren a un discurso. Todas aquellas reglas conforman lo que Verón llama "gramáticas", es decir, las cualidades o propiedades de un discurso particular. Luego, ese conjunto de propiedades se pone en relación con otros textos, algunos semejantes y otros diferentes y esa puesta en relación nos conduce al principio más importante: el de la diferencia. El sentido está justamente en la relación que mantiene el discurso con sus relaciones. Por tanto, en una investigación el corpus nunca involucrará un solo texto sino que implicará el estudio un conjunto de textos para poder reconstruir las gramáticas y así llegar a la producción de sentido.

En tanto a las características inherentes a los discursos, éstos se componen de dos instancias sumamente relacionadas entre sí pero indefectiblemente diferentes: de producción y otra de reconocimiento.

Dado un conjunto significante, y en base al principio de la diferencia, las condiciones de producción nunca son las mismas que las de reconocimiento. Verón sostiene que aunque fuésemos capaces de realizar una descripción completa de las reglas de generación de un discurso mediante la construcción de sus condiciones específicas de producción, únicamente en base a dicha descripción, no podríamos inferir un efecto de sentido completamente determinado en el nivel de recepción. Así introduce el concepto de circulación que indica de manera precisa el proceso a través del cual el sistema de relaciones entre las condiciones de producción y las de recepción es producido a su vez socialmente.

Universidad de San Andrés

La circulación de sentido en la teoría de los discursos sociales es de carácter no lineal. Por ende, un estudio de un discurso no podrá reducirse al análisis de su reglas de producción únicamente.

> "El punto de partida de una descripción de las operaciones discursivas se encuentra siempre del lado de la recepción [...]. En relación con un conjunto textual dado, y para un nivel determinado de pertinencia, siempre existen dos lecturas posibles: la del proceso de producción del discurso y la del consumo, de la recepción del mismo discurso" (Verón, 1987) .

Por último, y rechazando el concepto de "sujeto" que estaba estrechamente vinculado a la noción antigua de "signo" y a la visión empirista, Verón explica que uno al estudiar y observar un proceso de significación toma el rol de analista con el fin de descubrir al sujeto de la enunciación. Así se descarta la presencia de un actor en el estudio de los discursos y se da lugar al proceso de producción de sentido en sí, a través de las condiciones de producción y reconocimiento y no de las individualidades involucradas. Por ende, la intención de un sujeto al transmitir un mensaje queda descartada al estudiar la producción de sentido. "El sujeto significante no es la fuente del sentido, sino punto de pasaje necesario, relé en la circulación de sentido." (Verón, 1998 : 149) "…es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social. […] El análisis de los discursos sociales abre camino, de esa manera, al estudio de la *construcción social de lo real."* (Verón, 1998 : 126)

Universidad de SanAndrés

Segunda Parte: Cuestiones de género

Como fue planteado en la introducción, nuestra tesis se centrará en un caso de estudio particular que contribuirá con un aporte al corpus de falsos documentales analizados bajo una determinada teoría. La teoría del subgénero, así como el análisis de nuestro objeto de estudio se encuentran poco desarrollados y conocidos a nivel nacional. Para llegar a cumplir nuestros objetivos, primero será necesario recorrer el camino de la teoría que moldeará nuestra investigación y favorecerá la obtención de resultados concretos. En este capítulo expondremos los conceptos y definiciones seleccionados para trabajar nuestras hipótesis que incluirán el desarrollo de los géneros en general, el documental como género e institución, el subgénero falso documental, sus variantes y algunos ejemplos. Así quedará marcado el camino para proceder con al análisis de nuestro caso de estudio.

Géneros

Para hablar de géneros, será esencial precisar con qué definición trabajaremos ya que a lo largo de la historia esta palabra varió su significado al ser tomada bajo diferentes autores. Resulta fundamental comenzar diciendo que los géneros han moldeado nuestro sistema discursivo y así, la cultura. Quizás conviene entablar la cuestión a través de la aproximación de Mikhail Bajtín quien proponía un estudio y clasificación para los géneros discursivos. Según dicho autor, aquella construcción de los formatos que llamamos géneros es de carácter comunitario y su cualidad principal es que funcionan como "horizontes de expectativas". "Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir unos tipo temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables." (Bajtín, 1982 : 252) En base a su definición y a la versión extendida de autores que siguieron su línea de pensamiento es que nuevas versiones y variantes de significado surgieron y precisamente éstas serán oportunas para nuestra investigación. Además Bajtín sostenía fuertemente que los diversos modos de actuar de los humanos, se encuentran estrechamente vinculados a los diferentes géneros discursivos existentes. Y es por eso entonces que "…los cambios

históricos en los estilos de la lengua están indisolublemente vinculados a los cambios de los géneros discursivos."(Bajtín, 1982 : 253) O sea, cualquier cambio en los modos de actuar sociales se ve reflejado en un cambio en los géneros discursivos. "Todo género discursivo en cada esfera de la comunicación discursiva posee su propia concepción del destinatario, lo cual le determina como tal."(Bajtín, 1982 : 285)

Los géneros más allá de operar como clasificaciones discursivas, funcionan como clasificaciones sociales que necesariamente son construidas, conocidas y utilizadas socialmente. Así también diremos que "Dentro de una sociedad se institucionaliza el constante recurrir de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación a la norma que constituye esta codificación. Un género, […] no es otra cosa que esta codificación de las propiedades discursivas." (Todorov, 1996 : 52) Por eso es que de algún modo pensamos restringidamente y encasillamos nuestros discursos en géneros. Es que éstos actúan como instituciones implícitamente presentes en el modo de pensar y producir social y por ende es necesario que un analista reconozca y describa a la hora de realizar análisis del discurso. En fin, lo que nos permiten los géneros al ser analizados es construir relaciones inter-discursivas.

Así podemos llegar a una primera y más amplia aproximación de género siguiendo los parámetros que propone Oscar Steimberg. Los géneros funcionan como "clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social." (Steimberg, 1998 : 41)

El analista en su rol trata de encontrar las tipologías que la misma sociedad arma, desarma, ignora, y destruye, porque como sostiene el autor citado, "los géneros nacen, se desarrollan y mueren" en torno a las necesidades de la comunidad. Todos los que vivimos en una cultura ineludiblemente compartimos los géneros y esto permite que la comunicación sea más económica y eficaz y a su vez, produzcan previsibilidad social.

Los géneros también funcionan como instituciones relativamente estables que están relacionadas de manera directa con un medio y/o con un área de prácticas sociales. "Relativamente estables" porque si bien los géneros se asientan como instituciones, a lo largo de la historia van variando aunque en menor medida que los estilos. Además se restringen a un "soporte perceptual o campo de lenguaje (géneros

pictóricos, musicales, etc.)" (Steimberg en Altamirano, 2002 : 103) así como también poseen un carácter especificativo y acotado en un área de intercambios sociales.

Entonces, "Genre is a cultural practice that attempts to structure some order into the wide range of texts and meanings that circulate in our culture for the convenience of both producers and audiences." (Fiske, 1987 : 109) Por eso, si como analistas queremos dar cuenta de una práctica cultural en particular, o realizar un análisis descriptivo de un género, "…diferenciándolo de otros, es necesario circunscribir sus rasgos de tipo retórico, temático y enunciativo." (Soto, 1996 : 19) Dichos rasgos excluyentes en la descripción de un género son también los que construyen la previsibilidad social de que mencionamos.

Los rasgos retóricos principalmente involucran "todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen de una combinatoria de sus rasgos." (Steimberg, 1998 : 44) Constituyen una dimensión esencial presente en todo discurso y no comprenden el adorno, o lo que sobra de un discurso sino que describen mecanismos de estructuración de un discurso o conjunto discursivo.

Por otro lado, los rasgos temáticos no se refieren al contenido. Incluyen las "…acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto." (Steimberg, 1998 : 44) Éstos dan cuenta de acciones y situaciones, conceptos e ideas y representaciones sociales que son históricamente elaborados y por lo tanto son previos y externos al discurso que nos propusiésemos estudiar. "Así entonces, los temas … solo pueden ser definidos a partir del conocimiento de la totalidad textual, sin que se los pueda localizar en un sitio determinado de la misma." (Segre, 1985 : 364).

Por último, los rasgos enunciativos de un género involucran el "efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico." (Steimberg, 1998 : 44) El efecto de sentido es generado por operaciones discursivas. "En general, el análisis enunciativo… se presenta como lógicamente posterior al retórico y temático." (Steimberg, 1998 : 45) Es decir, el análisis retórico y temático contribuyen a informar al enunciativo pero a la vez, pueden ser diferenciados entre sí.

Recordando que los géneros son instituciones relativamente estables, cabrá destacar para nuestro posterior análisis la noción de "*antigéneros*". Éstos son aquellos discursos que están producidos de tal manera que quiebran los rasgos retóricos,

enunciativos y temáticos de un género en particular. A veces, y en la medida en que se multiplique su construcción en sociedad, pueden dar orígenes a nuevos géneros. Será importante tener en cuenta para más adelante que la parodia sería un tipo de quiebre en los géneros convencionales y que por tanto, un subgénero como el falso documental (que desarrollaremos más adelante) podría ser considerado como *antigénero.* "Las obras *antigénero* pueden definirse como género a partir de la estabilización de sus mecanismos metadiscursivos, cuando ingresan en una circulación establecida y socialmente previsible.*"(*Steimberg, 1998 : 80)

Otro criterio a tener en cuenta para definir un género será diferenciarlo de la noción de estilo. Los estilos son clasificaciones de discursos que dan cuenta de los modos de hacer. Un discurso es atravesado por marcas que nos remiten a tipologías de géneros y marcas que nos remiten a tipos de estilos**.** Del lado de la permanencia nos paramos del lado del género. Del lado del cambio, del estilo. Al atravesar los géneros, los estilos son trans-semióticos. Es decir, un mismo estilo puede ser utilizado en diferentes géneros. Por eso "no se circunscriben a ningún lenguaje, practica o materia significante" (Steimberg, 1998 : 61) Los rasgos de un estilo se expanden, abarcan diferentes campos de desempeño semiótico y diferentes áreas de intercambio discursivo. El estilo segmenta, pero la desventaja que se le presenta al analista es la inestabilidad para definir uno de ellos cuando está vigente. Por eso, el sistema de estilos en sincronía que tiene que reconstruir el analista, sólo podrá hacerlo en forma parcial. Un estilo cuando queda acotado a un campo de desempeño y se estabilizan sus metadiscursos (cuando el discurso se torna signo de su objeto y no interpreta), puede volverse género.

Género Documental

Siguiendo la definición de género planteada, y considerando que los géneros funcionan como instituciones relativamente estables que generan previsibilidad discursiva, rescataremos para nuestra investigación a uno de los géneros cinematográficos/televisivos más importantes. Como se explica en el texto de Marita Soto, "Pese a la variación de los medios materiales, dispositivos técnicos y formas de circulación, a través de la noción de género se puede explicar y describir la existencia de cierta expectativa social en torno de un determinado tipo de discurso." (Soto,

1996 : 17) Por eso procederemos a dar cuenta de la descripción del género madre que guiará nuestra investigación: El film documental.

Dicho género ha logrado establecerse en el tiempo y así adquirió un status institucional de extrema importancia y preponderancia en tanto credibilidad frente a otros géneros cinematográficos/televisivos. Para describir sus características, nos insertaremos dentro del marco teórico de Bill Nichols que manifiesta que los documentales nunca tendrán un carácter "objetivo" como los lectores de los media suelen creer que tiene. También se discutirá la fortaleza discursiva de las características formales del género principalmente a raíz de la falsa creencia mencionada.

Para remontarse un poco en la historia y entender el objetivo del género en cuestión, los documentales se vinculan fuertemente al proyecto de la ilustración, movimiento intelectual de fines del siglo XVII en donde predominaban las corrientes racionalistas y empiristas en pos de la búsqueda de la verdad. "Documentary is a product of the Enlightment in which the discourses of Science were married with a liberal-humanist view of the world and were propelled by a desire for social change and progress." (Hight & Roscoe, 2001 : 9) Es decir, el documental funciona siguiendo el modelo del método científico ya que el documentador adopta el rol de científico tomando un problema social como hipótesis para luego narrarlo desde una perspectiva argumental. "The data collected, … various pieces of evidence and facts, are then objectively scrutinised and presented within the text (experimental process), yielding insights (results) which lead to a textual closure in the form of a solution to the problem." (Silverstone, 1985 en Hight & Roscoe, 2001 : 11) Así entonces el documental ya adquiere un status de credibilidad superior por vincularse de algún modo a la ciencia o la búsqueda de la verdad, además de estar ligado a la creencia de que todo lo que capta el ojo de la cámara para la realización del experimento fue "cierto" y "espontáneo".

Con el pasar del tiempo, el documental se estableció como un clásico de los géneros cinematográficos alrededor del mundo, generando diferentes movimientos, estilos y variantes de formato. Más adelante también se convirtió en un clásico de los canales de televisión y hasta comenzaron a crecer las cadenas televisivas a nivel mundial que incluían a los documentales como únicas piezas de programación, como por ejemplo Discovery Channel, The History Channel y National Geographic, entre otras.

Universidad de San Andrés

Hoy quizás la idea más consensuada culturalmente acerca del propósito de los documentales sigue estando vinculada a aquella búsqueda de la verdad: el querer absorber la realidad de la manera más "veraz" o "real" posible durante el proceso de captación de la imagen. O sea, el documental es considerado fuente de conocimiento social y científica del mundo histórico y un individuo que quiere informarse sobre un tema en particular, recurre a dicho género. Asimismo, los documentales funcionan como "elementos de referencia fundamentales dentro de la construcción de memorias colectivas en las sociedades contemporáneas." (Aprea, 2009 : 10) Y ante esa expectativa de la gente es que reside su complicación más grave ya que posee el mandato de archivar la historia "representando la realidad" objetivamente a través del ojo de la cámara y esto no resulta del todo posible.

Es que es justamente en el proceso de captación del objeto real que la "realidad" de éste se pierde, ya que el sujeto que documenta construye una narrativa alrededor del objeto. "For the real to appear in a film it must first be subjectively apprehended. This means that "it" exists as the term of a relation, the real only becoming so if a spectator decides to engage in the process." (Burnett, 2008).

Ahora bien, a pesar de dichas características y considerando que sus especificidades técnicas y discursivas suelen abordar "lo real" (la cotidianidad de las acciones humanas), el documental ha sido caracterizado siempre como un discurso sobrio. Según Bill Nichols, los discursos sobrios son aquellos que se presentan ante la sociedad como "objetivos", que teorizan sobre lo real independientemente del involucramiento del sujeto en el proceso de captación y construcción de la imagen. "Discourses of sobriety are sobering because they regard their relation to the real as direct, immediate, transparent […] Through them, things are made to happen. They are vehicles of domination and conscience, power and knowledge, desire and will." (Nichols, 1991 : 4) Como sugiere Nichols, entre estos tipos de discursos podemos identificar a aquellos que asumen tener poder instrumental como por ejemplo la ciencia, la economía, la política y la religión, entre otras. Sin embargo, a pesar de su estrecha vinculación a los discursos sobrios, "Documentary, …, has never been accepted as a full equal. " (Nichols, 1991 : 4)

Para rechazar la "sobriedad" del discurso documental, es esencial establecer que aquel que realiza un film, lo hace con un propósito y sostiene una tesis antes de comenzar su investigación y así, impone una mirada particular del mundo. "Documentary cinema, then, is often marked by strong personal visions and a sense

Universidad de San Andrés

of professional autonomy. " (Hight & Roscoe, 2001 : 25). Por ello es necesario reiterar que la objetividad no es una característica del género documental. Una investigación en un documental suele estar centrada alrededor de una interpretación del mundo histórico y de las características de la esfera social. Tal como menciona Nichols: "Documentary suggests fullness and completion, knowledge and fact, explanations of the social world and its motivating mechanisms" (Nichols, 1993 : 174)

Justamente, por el status que se le da al documental como género, al ver proyectadas las imágenes, el espectador cree necesariamente que lo que está viendo pasó frente a la cámara tal cual está siendo reproducido. Para describir el funcionamiento de la remisión de imágenes los documentales Nichols explica que:

> "Cues within the text and assumptions based on past experience prompt us to infer that the images we see (and may sound we hear) had their origin in the historical world. Technically, this means that the projected sequence of images, what occurred in front of the camera (the profilmic event), and the historical referent are taken to be congruent with one another." (Nichols, 1991 : 25)

Siguiendo el modelo ternario de Peirce brevemente explicado anteriormente, el documental funciona a través de su narratividad como un tercero o "reenvío significante de naturaleza indicial" y así nos presenta un vínculo existencial "El orden indicial funciona […] siempre por contigüidad; es por esto que podemos llamarlo, también, el orden de los fenómenos metonímicos." (Verón, 2001 : 17). Un documentalista toma un hecho, lo analiza desde su visión y lo capta bajo ésta ante el ojo de la cámara como un testigo. Pero ese testigo no es omnisciente: "The image is the referent projected on to a screen. In documentary we often begin by assuming that the intermediary stage- that which occurred in front of the camera- remains identical to the actual event that we could have ourselves witnessed in the historical world." (Nichols, 1991 : 25)

Como podemos observar, el género documental está caracterizado por tener un status diferente frente a otros géneros audiovisuales, en especial frente a los géneros pertenecientes al plano de la ficción. "The most fundamental difference between expectations prompted by narrative fiction and by documentary lies in the status of the text in relation to the historical world." (Nichols, 1991 : 25) En base a

esto, resulta evidente por qué los documentales suelen ser inmediatamente relacionados a la categoría de textos de "no-ficción" que tienen como fin revelar una visión del mundo histórico menos filtrada y reconstruida que en un texto que presenta hechos ficticios o simulados. Para Nichols, la realidad en un documental por más que lo parezca no es factual porque es a través de las elecciones del director, que un nuevo punto de vista se construye y una manera artística y personal de representar el mundo se moldea. "Despite the tendency of public broadcasters to talk about 'balance' and 'objectivity', documentaries have always been a means of presenting strong and often personal points of view. Point of view is not necessarily synonymous with bias, however." (Thomas, 2003 : 141)

Así entonces, ingresando en la delineación del plano de la representación de la realidad y llegando hacia la definición de documental que vamos a utilizar diremos que:

> "Documentaries are fictions with plots, characters, situations, and events like any other. They offer introductory lacks, challenges, or dilemmas; they build heightened tensions and dramatically rising conflicts, and they terminate with resolution and closure. They do all this with reference to a "reality" that is a construct, the product of signifying systems, like the documentary film itself."(Nichols, 1991)

Por otro lado, y dejando de lado la definición del documental en tanto institución, resulta posible también definirlo teniendo en cuenta la relación de éste con sus lectores. El contrato de lectura entre el discurso y sus lectores, suele caracterizarse por ser una relación de complementariedad. Aquel que emite el mensaje en un documental, el enunciador o "documentador" construye su rol como poseedor de la información de los hechos narrados. Es el enunciador, postulando sus enunciados como factuales, quien da a conocer la información.

> "The bottom line in documentary which has allowed it to maintain its claim of a direct relationship to the real world and therefore to the 'truth', is the unwritten pact which exists between audience and film-maker…In return for the documentary-maker promising professional integrity the audience accepts that, whilst some 'construction' in the form of selection, editing, etc. takes place, what they are seeing is genuine and pretty much 'as it happened'." (Thomas, 2003 : 141)

Universidad de San Andrés

Precisamente, es a partir del rol de un enunciador profesional y más informado que sus lectores que se construye el rol del enunciatario, a quien se busca convencer de que la información que se le trasmite sobre los hechos es veraz.

Así entonces comenzamos a distinguir dos niveles en el funcionamiento de cualquier discurso: el *enunciado* y la *enunciación*. Un discurso, a partir del nivel de la enunciación permite la construcción de aquel que habla (o sea el enunciador), "una cierta imagen de aquél a quien se habla (el destinatario) y en consecuencia un nexo entre estos lugares". (Verón, 1985) Un mismo contenido puede ser tomado a cargo por estructuras enunciativas muy diferentes: en cada una de estas estructuras enunciativas, el que habla (el enunciador) se construye un "lugar" para sí mismo, "posiciona" de una cierta manera al destinatario, y establece así una relación entre estos dos lugares. En el caso del documental, el discurso se encuentra "necesariamente tomado a cargo por una o múltiples estructuras enunciativas" El conjunto de estas estructuras enunciativas que caracterizan al género, constituyen a su vez "el contrato de lectura que el soporte propone a su lector". (Verón, 1985) "We, as viewers of documentary texts, share a number of assumptions about documentary and what it can offer. These assumptions serve to frame our reception of such texts, and as such may be described as a 'documentary mode of engagement'."(Nichols, 1991: 25) Y ese modo de comprometernos con el discurso del género documental, nos resulta como espectadores, asimétrico.

Teniendo en cuenta este último propósito, es que se utilizan diversos recursos estilísticos propios del género para lograr las estructuras enunciativas que generan en los lectores una sensación mayor de verosimilitud o de representación de la realidad. Ahora bien, hablando en líneas generales, y para describir algunas de las estructuras enunciativas, pasaremos a delimitar los rasgos definitorios del género documental.

En cuanto a los rasgos retóricos, mencionaremos aquellos que tienen que ver con la utilización de técnicas constantes propias del modo de hacer documental. En diferentes variantes y combinaciones, es probable que uno siempre encuentre o que uno reconozca un discurso del género documental debido a la utilización de las siguientes herramientas: material de archivo, voz en off, montajes, materiales mediáticos, entrevistas, testimonios, recursos de autoridad, posicionamiento de la cámara, remake. Así, según el estilo al que adhiera cada documental, variarán las utilizaciones de estas herramientas.

Universidad de San Andrés

En su libro *Representing reality* Nichols elaboró una tipología que incluye cuatro categorías o estilos a distinguir: *expositivo* (el foco central está puesto en lograr el máximo nivel de 'objetividad' y juico bien establecido a través de la voz de un narrador omnisciente y omnipresente), *de observación* (prioriza la no-intervención del documentador en el objeto de estudio), *interactivo* (el documentador interviene en el proceso de realización e interactúa con su objeto) y *reflexivo* (se centra en hacer referencia a las características inherentes del modo de hacer , "desmitifica" el proceso de documentar y cuestiona los límites del documental). Por ende y para finalizar con la explicación de este género,

> "Taking a text in isolation, there is nothing that absolutely or infallibly distinguishes documentary from fiction. The paradigmatic form; the invocation of a documentary logic; reliance on evidence, evidentiary editing, and the construction of an argument; the primacy of the soundtrack generally, commentary, testimony, and recountings specifically; and the historical nature and function of the different modes of documentary production can all be simulated within a narrative / fictional framework." (Nichols, 1991 : 24)

Estos últimos rasgos del documental mencionados por Nichols será conveniente tenerlos en cuenta para nuestro análisis *a posteriori*.

Universidad de SanAndrés

Subgénero Mock-Documentary (o falso documental)

Dentro del género documental, podemos encontrar un formato que respeta sus características genéricas pero que al mismo tiempo se diferencia en tanto status institucional. Consideraremos a los falsos documentales como un subgénero dentro de su género madre. "En los límites del documentalismo surge desde mediados de la década de 1970 un nuevo género, el *fake, mock documentary* o falso documental." (Aprea, 2009 : Nota al pie 14) Es a partir de la búsqueda de renovación del género documental a través de las variantes de formato que de a poco se va indagando con posturas más reflexivas y se juega con los híbridos recurrentemente. "The cultural status of the documentary form is effectively challenged by the development of the mock-documentary, which is itself symptomatic of the wider challenges to documentary…" (Hight & Roscoe, 2001 : 6)

El falso documental, documental apócrifo o *fake* más allá de ser un subgénero parecería ser también un metagénero. Es decir, un género que habla de otro género, y

que particularmente se burla del status de éste en sociedad pero a la vez, la única manera que tiene para hacerlo es mediante la apropiación de las *modalidades del decir de* su referente. Relacionado a lo mencionado, una característica importante que veremos más adelante es que por lo general se presentan como parodias. Y es por esto también que podríamos considerar al falso documental en el plano de los *antigéneros*. Es que todavía es limitado el número de espectadores que logran reconocer las características del *fake* ya que este subgénero no posee amplia difusión mediática. Pero, ante la multiplicación de creación de falsos documentales y sus respectivas reproducciones masivas, podría comenzar a generarse previsibilidad discursiva y así el falso documental podría convertirse en *antigénero*.

La primera aproximación hacia la teorización del subgénero fue realizada por Craig Hight y Jane Roscoe en el año 2001 y fueron ellos los primeros en establecer un marco teórico alrededor de la construcción de una definición y un nombre particular para el subgénero : *Mock-documentary* o *mockumentary*. En su libro *Mock-Documentary and the subversion of factuality*, los autores realizan una descripción acerca de los elementos y propiedades de los falsos documentales a través del análisis y la clasificación de un corpus de *mockumentaries*. Así inician un camino hacia la investigación de un subgénero que hasta el momento se encontraba poco indagado.

Comenzaremos explicando que el objeto de estudio de los autores mencionados incluye aquellos textos cinematográficos y televisivos que pertenecen al campo de la *ficción* y que en diferentes grados, se parecen más o menos al clásico documental. Es importante mencionar que para realizar dicho trabajo, desde un principio los autores toman como marco teórico el trabajo de Bill Nichols acerca de la representación de la realidad. Es en base a su definición del documental como ficción, que establecen que a Nichols lo que le faltó agregar en su tipología de documentales, fue aquellos formatos que toman características de la ficción y que se apropian de los rasgos definitorios del discurso factual presentándose como documentales. Algunos autores propusieron que los falsos documentales encajaban en la categoría de documentales reflexivos (aquellos que se cuestionan el modo de hacer documental). Sin embargo, Hight y Roscoe explican que los documentales reflexivos no utilizan la simulación para cuestionar la institucionalidad del género sino que lo hacen con diferentes herramientas documentales (o factuales) propias del género. O sea, no juegan con el híbrido entre ficción y no-ficción y si bien desmitifican los procesos del documentar, no postulan sus enunciados desde la ficcionalidad.

Asimismo, en línea al marco teórico de Bill Nichols y en oposición a las creencias populares, explican por qué el documental no es un género "objetivo": "Documentary does not provide an unmediated view of the world, nor can it live up to its claims to be a mirror on society. Rather, like any fictional text, it is constructed with a view to producing certain versions of the social world." (Hight & Roscoe, 2001 : 8)

Así entonces, estableciendo las fronteras de su investigación y explicando que la ficción y la no-ficción no son absolutos, sino que entre medio hay un *continuum* con diferentes mezclas y grados de uno u otro, Hight y Roscoe llegan a una primera y más simple aproximación hacia la definición de un falso documental: "A fictional text which looks and sounds like a documentary, and which is one of a number of increasingly popular screen forms that play with the assumed boundaries between 'fact' and 'fiction'." (Hight & Roscoe, 2001 : contra tapa)

Así como para Nichols negar al documental en el plano de los "discursos de sobriedad" implicaba un desafío, para Hight y Roscoe incluir al falso documental dentro de la tipología de documentales involucraba otro.

> "The challenge which mock-documentary represents is not just to documentary itself but perhaps also to the wider cultural adherence to these 'sober' discourses. Mock-documentary looks to 'mock' central tenets of classic documentary; in particular, the beliefs in science (and scientific experts) and in the essential integrity of the referential image." (Hight & Roscoe, 2001: 8).

Sintetizando, el falso documental se manifiesta como un híbrido entre ficción explícita y documental. Es decir, a través de apropiación estilística, dichos films se presentan al público institucionalmente como documentales. Sus referentes pueden ser hechos concretos del mundo extradiegético y la mayoría de los ejemplos existentes juegan en mayor medida con la simulación que con la falsificación. Normalmente, se construyen alrededor de hechos inventados vinculados a la realidad social contemporánea y eso hace que parezcan más verosímiles.

Ahora bien, todo esto resulta posible gracias al contrato de lectura propio de este subgénero que a simple vista, resulta idéntico al de su género madre. Es que el falso documental se apropia del estilo, las herramientas y las estrategias enunciativas del documental para aportar una sensación de verosimilitud y de ese modo es que genera un contrato de lectura similar al que reposa entre el género documental y sus

lectores cuando en realidad, el enunciatario, debería activar una "doble lectura". Profundizando en la función que estimula este subgénero, Jordi Sánchez-Navarro reflexiona: "El falso documental nos ayuda a interrogarnos sobre la institución y la semiosis lógica de lo documental, alerta a los públicos y nos alerta sobre los públicos, pone de manifiesto el código de lo verosímil y explicita que la historia, y la Historia, se visten con el mando del discurso." (Sánchez Navarro, 2005 : 86) Así entonces queda establecido el nivel enunciativo del falso documental.

Tomando en consideración los rasgos retóricos, veremos que el falso documental trabaja con los mismos recursos que el documental pero a diferencia, toma prestadas herramientas de la ficción tales como el guión cerrado y los actores profesionales.

En tanto rasgos temáticos, en la mayoría de los casos notaremos que los falsos documentales encierran críticas a aspectos puntuales de la cultura popular, críticas a los medios de comunicación y a la opinión pública y a la institucionalidad del género documental. Asimismo, el falso documental por lo general mantiene en su agenda parodiar las expectativas en recepción de las audiencias ante el discurso factual. Para profundizar en este tema daremos lugar a las variantes de *fake* distinguidas por los autores mencionados .

Universidad de San Andrés QUAERERE VERUM

Variantes de grado en Falsos Documentales

Siguiendo el marco teórico planteado por Hight y Roscoe acerca de los *mock-documentaries,* expondremos brevemente las características de cada variante de grado propuesta hacia una teoría de dicho subgénero. Es esencial explicar que no es que los autores plantean una división tajante de categorías dentro de los falsos documentales. En cambio, lo que sugieren es que en todo falso documental uno puede identificar un grado al menos, y también que figuren otros en menor o mayor medida. Es decir, los grados son rasgos que resaltan dependiendo de la intención del director del film y de la temática seleccionada por éste. Siguiendo estas definiciones procederemos luego a clasificar nuestro objeto de estudio bajo estas variantes.

a)Parodia

Esta primera clasificación o grado hace referencia a aquellos textos que buscan imitar a través de la burla y el humor algún aspecto en particular de la cultura popular y para eso utilizan como recurso la parodia. Por eso, en su mayoría, los hechos resultan desopilantes y explícitamente ficticios. "The humour in these texts, then, comes in part from the contrast between the rational and irrational, between a sober form and an absurd or comic subject." (Hight & Roscoe, 2001 : 68). La modalidad de parodia no tiene como objetivo particular elaborar un discurso reflexivo acerca del género documental como institución. "While the appropriation of documentary codes and conventions by these fictional texts are *inherently* reflexive, this is not an issue which the filmmakers themselves explicitly explore." (Hight & Roscoe, 2001 : 68)

b)Crítica

La variante de grado 2 pertenece al área de la crítica a través de la apropiación de los códigos y convenciones del género documental. El grado 2 se manifiesta particularmente realizando una crítica a los medios masivos de comunicación y a la relación de éstos con la opinión pública. Como explican Hight y Roscoe, "In other words, the manner in which media representations are themselves constructed also typically forms part of the subject matter of degree 2 mock-documentaries." (Hight & Roscoe, 2001 : 70)

Así es que a través de la crítica, la reflexividad inherente del subgénero se manifiesta en gran medida. "In this sense, these are mock-documentaries distinguished from degree 1 texts in that, to varying degrees, they begin to engage more explicitly with the mock-documentary form's latent reflexivity towards factual codes and conventions." (Hight & Roscoe, 2001 : 70) Asimismo, es en el grado 2 en el que encontramos un tipo de variante recurrente en muchas ocasiones en los falsos documentales: los *hoaxes* o engaños. En éstos, el modo de discursividad resulta producido para parecerse lo más posible al discurso factual y puede hacer que el lector no identifique que se encuentra delante de una pieza de ficción. "Audiences are initially encouraged, by the text itself and extra-textual events to adopt a factual mode of reading towards the text- the question of the ontological status of the text is left to the deliberation of the viewers." (Hight & Roscoe, 2001 : 72). Este tipo de "engaños" están fuertemente vinculados al medio por el cual se reproduzcan ya que para que el

lector se cuestione de manera tan profunda la realidad, debe existir un altísimo peso institucional del medio de reproducción.

C)Deconstrucción

En los falsos documentales que manifiestan un grado 3, el objetivo central es seguir en el plano de la crítica pero focalizar específicamente en la institución del género documental como objeto. "Their central distinguished characteristic is that even if they focus on other subjects their real intention is to engage in a sustained critique of the set of assumptions and expectations which support the classic modes of documentary. The documentary project itself, then, is ultimately their true subject." (Hight & Roscoe, 2001 : 72)

A continuación podemos ver la tabla elaborada por Hight y Roscoe para dejar en claro las características que distinguen y dan forma a cada grado.

Table 2 Degrees of mock-documentary

	Intentions of the filmmaker	*Construction of the* text	*Role constructed for the* audience
Degree 1 Parody	To parody, and implicitly reinforce, an aspect of popular culture	The 'benevolent' or 'innocent' appropriation of documentary aesthetics The Classic Objective Argument accepted as a signifier of rationality and objectivity	Appreciation of the parody of popular culture, and the reinforcement of popular myth Nostalgia for traditional forms of documentary The more critical viewers are able to explore the form's latent reflexivity
Degree 2 Critique	To use the documentary form to engage in a parody or satire of an aspect of popular culture	The ambivalent appropriation of documentary aesthetics A tension between an explicit critique of documentary practices and practitioners and an implicit acceptance of the generic codes and conventions	Appreciation of parody / satire of popular culture Varying degrees of reflexivity toward aspects of the documentary genre
Degree 3 Deconstruction	To critique an aspect of popular culture To examine, subvert and deconstruct factual discourse and its relationship with documentary codes and conventions	The 'hostile' appropriation of documentary aesthetics Documentary as representative of a mythical and problematic social-political stance toward the social-historical world	Reflexive appreciation of parody or satire of popular culture An openly reflexive stance towards factual discourse and its associated codes and conventions

Fuente: Roscoe, Jane; y Hight, Craig . *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001.

Investigaciones y estado de la cuestión sobre falsos documentales

En base al texto central o "biblia" en la construcción de una teoría acerca de los falsos documentales producido por Hight y Roscoe, algunos pocos *papers* académicos han contribuido a la cuestión. Como se menciona en un *review* realizado luego del lanzamiento del libro, "Faking It will certainly find its deserving readership

amongst all those interested in the form of mock-documentary cinema. However, as a first attempt to stake put a new territory, it rarely provides more than an initial introduction to the topic." (Bayer, 2001). Por eso, entre los autores que contribuyeron a la cuestión del subgénero recientemente cabe destacar el *paper* "*La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual"* de Alberto Nahum García Martínez. Su tema central de discusión gira en torno a la falsificación audiovisual como practica fílmica que simula los modos estéticos y las estrategias de construcción discursiva del género documental. Este artículo se acerca al fenómeno desde una perspectiva histórica para, a continuación, delimitar los rasgos reflexivos, poéticos y retóricos que lo definen. Así, su hipótesis plantea que mediante apropiación estilística, *el fake* (nombre que utiliza dicho autor para el *mock-documentary*) propone una meditación auto-reflexiva acerca de los limites de la representación, la credibilidad de la imagen y su carácter potencialmente mentiroso y manipulable. Además de plantear las definiciones del género *mock-documentary* de Roscoe y Hight, se inserta también en el marco teórico del género documental planteado por Nichols y retoma trabajos anteriores de su propia autoría relacionados a las fronteras de la no-ficción y suma a su argumento las teorías de Baudrillard relacionadas a la exigencia del simulacro y la híper-realidad, vinculadas históricamente al género documental. Asimismo, realiza una clasificación de los rasgos definitorios del *fake,* entre los que menciona y diferencia herramientas no documentales tales como el guión cerrado y actores profesionales de herramientas documentales tales como la imitación de métodos estilísticos, voz en off, metraje de archivo real, recreación de texturas, entrevistas, presentación a cargo del propio director, intertextualidad y legitimación del origen. Luego de aplicar dichos criterios a un corpus de falsos documentales, se abordan diferentes conclusiones teniendo en cuenta que "la difusa frontera entre la realidad y la ficción "constituye un terreno fértil para sembrar imágenes sospechosas" (García Martínez, 2006 : 317). Así concluye que la posmodemidad audiovisual hace uso de la falsificación, "que se alimenta del estilo, la credibilidad y las estrategias retóricas del documental y los informativos televisivos para manipular al espectador y obligarle a que se cuestione si lo que esta viendo es verdad o mentira." (García Martínez, 2006 : 317).

Asimismo se establece que los falsos documentales pueden presentar diversos estilos, tantos como clases de documentales existen. En todas las simulaciones, lo que se hace en realidad es imitar la gramática del género, copiar la

supuesta espontaneidad de los protagonistas y situaciones y fingir los lugares comunes como podrían ser grabaciones de archivo, voz en *off,* cámara al hombro, o declaraciones de especialistas en la materia ante la cámara.

Otro artículo elaborado en Bélgica por Jelle Mast titulado *New directions in hybrid popular television. A reassessment of television mock-documentary*, propone revisar la teoría hasta el momento sobre los falsos documentales (que sólo trata de films), para llevarla a diferentes ejemplos dentro de la televisión y así formular una nueva teoría sobre la hibridación de géneros que abarque características más amplias. Asimismo, revisa las matrices y *continuums* elaborados hasta el momento para reubicar al falso-documental en la teoría. Luego, procede a realizar un análisis de dos casos particulares en la televisión flamenca (GDP y Kaat&Co), haciendo hincapié en las condiciones de producción y entrevistando a los directores de los programas, dando cuenta que esta variante de formato también es un fenómeno inherente a la televisión moderna. "This complex set of cross-generic television programmes (re) combines and thus revives traditional television genres, both factual and fictional, such as the game and dating show, lifestyle television, or the soap opera, and particularly the documentary." (Mast, 2009 : 1)

Finalmente, Mast termina concluyendo que el subgénero de los falsos documentales se encuentra todavía en un área confusa de definiciones por tratarse de un híbrido. A su vez, dicho género ha sido utilizado en aumento en la televisión y ha presentado nuevos desafíos para su definición que deben ser evaluados en un futuro. El término *mockumentary* debe ser utilizado como uno de carácter abierto (*open concept*) que puede presentarse en diferentes estilos y no encasillarse tajantemente antes la clasificación de grados de Hight y Roscoe. Asimismo el autor concluye que dentro de la docu-ficción hay un lugar para los *mockumentaries*. Se necesitan más investigaciones para lograr una taxonomía correcta y compartida así como también para beneficiar al entendimiento de los procesos de construcción de sentido.

Revisión de casos de falsos documentales relevantes o de importancia histórica

Los falsos documentales no presentan demasiada difusión y si bien han sido teorizados y nombrados en idioma inglés, en el español todavía ni siquiera poseen un término consensuado. Existen ejemplos pertenecientes a dicho subgénero que si bien se encuentran potenciados en diferentes estilos y proyectados en diferentes medios,

presentan un conjunto de características comunes. Para citar algunos ejemplos y demostrar la variedad de estos documentales, será pertinente mencionar y resumir algunas de las características principales de un corpus de obras. A continuación mencionaremos brevemente, cuatro casos que describirán bien los "básicos" de un falso documental y que funcionarán como guía estilística. Algunos de ellos fueron mencionados en las investigaciones de los autores enumerados hasta el momento.

Quizás el caso más conocido acerca de una farsa fue *La guerra de los mundos* de Orson Welles en 1938 y no es casual que dicho autor haya sido luego de algún modo el precursor del *fake*. *La guerra de los mundos* perteneciente al género teatral pero transmitida en la radio, un medio muy vinculado al género periodístico, fue tomada como una historia verdadera por el público. Años después de esta inocente farsa, Welles como director de cine realizó *F for Fake*: un documental que si bien no llega a calificarse estrictamente como un "puro" *mock-docuementary*, cuestiona los límites entre lo real y la ficción. "Se puede plantear como hito fundacional *F de falso* (Orson Welles, 1975). Este tipo de film trabaja a partir de hechos inexistentes – por lo tanto propios de la ficción – pero que generan su efecto de verdad a través de la imitación de las formas convencionales del documental." (Aprea, 2009 : Nota al pie 14)

This is Spinal Tap de Rob Reiner en 1984 fue probablemente el primer documental, o fielmente hablando, *mock-documentary* que causó *ruido* en la pantalla. Esta película inició también un nuevo estilo, el de los "*rockumentaries*"[4] ya que después de éste, otros bajo el mismo estilo han sido creados. Entonces, vemos como dentro de un subgénero comienzan a surgir diferentes estilos o como Hight y Roscoe exponiendo variantes de reflexividad o grados. Básicamente los *rockumentaries*parodian el estilo de vida de las bandas de rock de los 80.

Zelig fue un caso sumamente particular ya que Woody Allen no es sólo quien dirigió esta película documental sino que también cumple el rol del personaje principal, Leonard *Zelig* y toda la trama gira en torno a él. *Zelig* es una ficción que toma todos los rasgos estilísticos y temáticos del documental para contar la historia de Leonard Zelig, un hombre que a partir de la necesidad de ser aceptado, desarrolla la capacidad de mutar física y psíquicamente acorde a su entorno, como si fuese un

[4] The term *rockumentary* is a neologism denoting a documentary about rock music or its musicians. The term was used by Bill Drake in the 1969 History of Rock & Roll radio broadcast, and by Rob Reiner in the 1984 mockumentary film *This Is Spinal Tap*. Fuente: Wikipedia

camaleón. La trama transcurre en la década de 1920, y atraviesa la Segunda Guerra Mundial, la depresión económica en Estados Unidos de los '30 y finaliza en su época contemporánea. *Zelig*, en tanto discurso, está producido para un enunciatario con ciertas características específicas: "Solo se puede entender el gag de Woody Allen (lo cómico) y las situaciones internas al film en virtud de implicaciones no convencionales, es decir del trabajo que ejercen distintos textos sobre el film y sólo pueden ser leídos por un espectador consciente del acuerdo proyectivo de comunicación, establecido por el sujeto enunciador." (Betettini, 1984:194) Dicho film podría considerarse como una parodia (*fake* de grado 1, según Hight y Roscoe) y una crítica al género documental, que apunta a interrogarse sobre la institución del género utilizando los mismo recursos estilísticos y narrativos de éste, y haciendo referencia a la crisis de los discursos sobrios. "Con la absoluta verosimilitud de su propuesta, el director va más allá de un recurso cómico...para devenir un ensayo sobre la verdad como construcción retórica." (Sánchez Navarro, 2005: 91)

Unflinching Triumph: The Philipp Rochhammer story de Mark Decena es uno de los casos más modernos (2007) y cercanos a la fecha, con una modalidad diferente de reproducción ya que únicamente se estrenó por internet y de manera gratuita. Este caso fue emblemático ya que creo un mundo alrededor de la trama del documental. Es decir, el deporte que documenta (campeonatos profesionales de mirada fija) no existe. Sin embargo, ante su estreno se crearon sitios de internet aparentemente falsos que hablan del deporte y ayudan a la verosimilitud del falso documental ante la posibilidad de una audiencia contemporánea con abundancia de información.

La era del ñandú fue un falso documental nacional, y quizás el único transmitido por televisión, en horario de *prime time* y con un claro fin crítico al discurso factual, periodístico y de investigación. Carlos Sorín, su director, se inspiró en *Zelig* para realizarlo luego del un pedido especial por una entidad de gobierno. Dada la importancia de dicho caso y la falta de estudios sobre éste último, que de más está decir que no fue considerado por los autores mencionados hasta el momento, tomaremos dicho caso como objeto de estudio para nuestra tesis y como contribución al estudio de un corpus de falsos documentales existentes hasta la actualidad.

Universidad de San Andrés

Tercera Parte: Análisis en producción

La era del ñandú como objeto de Estudio

De acuerdo al repertorio de falsos documentales existentes, *La era del ñandú* resulta un caso único, novedoso y particular. Dicha obra fue especialmente encargada por la Secretaría de Ciencia y Técnica Argentina al director de cine argentino Carlos Sorín, para un ciclo televisivo de concientización en Octubre de 1987. Su producción se encuentra sumamente ligada al contexto de la época de la realización ya que dicho ciclo formaba parte de la respuesta mediática al caso de la Crotoxina en Argentina, en 1986. El caso Crotoxina implicaba la difusión de la existencia de una droga que no había sido aprobada ni verificada pero que se jactaba de poder curar el cáncer mediante tratamiento prolongado. El rumor se instaló en la esfera pública y el caso resultó de índole grave ya que tomó gran relevancia mediática en poco tiempo y se mantuvo firme como noticia y tema de agenda durante meses. El veredicto final acerca de dicha droga reveló la falsedad del caso, un engaño mediático y la decepción de toda una población. Asumiendo la responsabilidad de la divulgación de un rumor carente de verificación, la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación solicitó la elaboración de un ciclo educativo televisivo con el fin de reflexionar acerca de la temática en conjunto con la población. El producto final incluyó, entre otros, el documental *La era del ñandú* que relata el misterioso caso del doctor Kurz y su descubrimiento de la droga Bio K-2, extraída de la hipófisis del ñandú, que extendería la esperanza de vida de las personas hasta un 70 por ciento.

Durante el relato puede observarse la reacción de los medios hacia la noticia así como también la exigencia de la población hacia las autoridades para que distribuyan dicha droga. Finalmente, se descubre como el caso resulta ser una mentira o leyenda mediática, al igual que lo sucedido con el Caso Crotoxina. Por tanto y clasificándolo como falso documental, *La era del ñandú* parodia la difusión del rumor, creación y venta de la Crotoxina a través de la apropiación de los elementos que definen al género documental.

Universidad de San Andrés

***La era del ñandú* en el marco de la Teoría de los Discursos Sociales**

Tomaremos a *La era del ñandú* como un texto, un fragmento del tejido de la semiosis social. Recordemos que en dicha teoría, a los textos se los considera "objetos que extraemos del flujo de circulación de sentido y que tomamos como punto de partida para producir el concepto de discurso"(Verón, 2004 : 56). Así entonces, reconoceremos en éste dos instancias: una en producción y otra en reconocimiento.

Debido a las características mencionadas, este capítulo tomará al documental de Carlos Sorín como discurso a analizar, y se indagará únicamente en las condiciones de producción de 1987 ya que las condiciones de recepción de aquel año no pueden ser reconstruidas más que por alguna que otra pieza periodística. "El proceso de producción de un discurso tiene siempre la forma de una descripción de un conjunto de operaciones discursivas, que constituyen las operaciones por las cuales las materias significantes que componen el paquete textual analizado han sido investidas de sentido." (Verón, 1987)

Así procederemos a estudiar *La era del ñandú* con un análisis en producción que describa las características del texto así como también del contexto y los discursos circulantes de la época. Luego, y para aproximarnos a testear las hipótesis, en los próximos capítulos daremos cabida a un análisis de los rasgos del discurso así como también a un análisis en recepción en un escenario construido, diferente al de 1987, que nos permitirá llegar a diferentes conclusiones sobre el formato que dicho discurso defiende y que hace que produzca efectos de verosimilitud en audiencias sin importar la fecha de proyección.

Condiciones de Producción

Si tomamos a *La era del ñandú* como texto de referencia en el interior de la red, habrá entonces un conjunto de otros discursos, históricamente anteriores, que forman parte de las condiciones de producción de dicho discurso de referencia. Es decir, éste ha sido producido en relación con estos textos.

Universidad de San Andrés

El contexto: El Caso Crotoxina[5]

> "En la segunda mitad de 1986, el presunto tratamiento curativo del cáncer por un veneno de víbora provocó un diálogo inflamado entre personas que hablaban diferentes lenguajes donde la autoridad moral del paciente desafió a la autoridad profesional del médico y del científico. Esta biografía social registra el fenómeno de pacientes transformados en ciudadanas y ciudadanos impacientes clamando por su derecho a la salud…" (Barrios Medina, 2008)

La Crotoxina era una droga que supuestamente curaría el cáncer. El doctor Juan Carlos Vidal, médico e investigador desde 1966 en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) así como también profesor de la facultad de medicina desde 1968, realizaba estudios desde su temprana carrera acerca de los atributos del veneno de serpiente. "En 1965, Stoppani [académico, docente, investigador emérito, presidente honorario del Conicet y precursor de la investigación bioquímica en nuestro país] indicó a Vidal que iniciase la investigación de la acción de los venenos de serpientes sobre los sistemas respiratorios intracelulares pues una fracción de los mismos, las fosfolipasas, eran elementos muy útiles para disociar los elementos de la mitocondria que integraban la cadena respiratoria."(Barrios Medina, 2008) Las investigaciones de Juan Carlos Vidal continuaron entonces alrededor de esos estudios hasta 1974, cuando fue admitido en la carrera de Investigador Científico del CONICET y se asoció con los bioquímicos Alberto Boveris y Joaquín Cannata para iniciar "…la investigación del mecanismo de acción de las fosfolipasas de los venenos de serpiente en las membranas celulares."(Barrios Medina, 2008)

Ya más avanzada su carrera y sus investigaciones, Vidal junto a los médicos Hernández Plata, Coni Molina y Costa patentaron en la Dirección Nacional del Derecho del Autor el nombre así como también el complejo químico de la droga y comenzaron a suministrarla en pacientes como solución a los tumores cancerígenos. "Vidal no hacía secreto de sus actividades presuntamente terapéuticas. En la cátedra de Física Biológica, en el segundo piso de la Facultad de Farmacia y Bioquímica, era visitado por los médicos Coni Molina y Costa o enfermos a quienes Vidal entregaba, sin más trámite, frasquitos con Crotoxina."(Barrios Medina, 2008)

[5] Para ver el informe completo del caso ingresar a: http://cienciaargentina.info/ElCasoCrotoxina#head-6e5742fecfc436d42afcde6de3c03681f098aade (última vez visitado el 31/05/2012). Para ver repercusiones en los medios de la Crotoxina ver Anexo I.

Esencialmente, el tratamiento con Crotoxina funcionaba a partir de la separación del veneno de serpiente cascabel y la elaboración en una droga en dos complejos llamada Crotoxina A y B y suministrada a pacientes mediante inyecciones. Supuestamente, con este tratamiento continuo por tres meses, los tumores cancerígenos podían desaparecer. Esta droga fue efectivamente testeada por el equipo del doctor Vidal a unos setecientos pacientes aproximadamente pero los verdaderos resultados no eran de conocimiento público. Sin embargo, la gente comenzó a esparcir el rumor acerca de dicho tratamiento y por ende el número de solicitantes creció. El problema con la Crotoxina comenzó cuando en el CONICET se enteraron que la droga estaba siendo suministrada: "… Carlos Abeledo, presidente del CONICET, tuvo una entrevista, también inconcluyente, con Vidal. Abeledo había sido telefoneado por un conocido solicitando lo pusiese en contacto con el investigador que había descubierto y estaba utilizando una droga anticancerosa. Tras algunas averiguaciones, Abeledo convocó a Vidal quien, preguntado por la droga, respondió con nerviosas evasivas que la aplicación clínica era responsabilidad de médicos que omitió identificar." (Barrios Medina, 2008) Por tanto, y ante el comienzo de un necesario proceso de investigación se amenazó con la suspensión de la provisión de los venenos de serpiente para realizar los complejos de la Crotoxina.

Al interrumpir el suministro, los médicos a cargo del proyecto Crotoxina y los pacientes que recibían tratamiento, indignados, recurrieron a los medios de comunicación. El error más grave estuvo en llevar una noticia sensible, vinculada al ámbito de la salud, a un programa mediático, desvinculado al ámbito científico y de alcance masivo al público. El programa que recibió a los médicos para concientizar acerca del caso fue "La noticia rebelde "…programa transmitido de 19 a 20 horas, desde el 1° de enero de 1986, por Argentina Televisora Color (ATC), [que] competía con los noticieros Nuevediario del Canal 9 y 100 Noticias del Canal 11. El productor Raúl Becerra conducía el programa junto con Jorge Guinzburg, Carlos Abrevaya, Adolfo Castelo y Nicolás Repetto." (Barrios Medina, 2008)

El miércoles 9 de Julio de 1986, Costa. Coni Molina y Hernández Plata anunciaron en dicho programa que "trataban exitosamente a pacientes de cáncer con una droga curativa de muy bajo costo descubierta por el científico argentino Juan Carlos Vidal". Luego procedieron a comentar que "el director del instituto de investigaciones científicas donde la droga era producida había dispuesto el cese de la

entrega a los pacientes a quienes, hasta ese momento, era entregada gratuitamente." (Barrios Medina, 2008)

Ahí fue cuando el mensaje emitido masivamente sumado a la esperanza de supervivencia de muchos televidentes y a la indignación de éstos por las medidas restrictivas del suministro de la droga, la noticia tomó carácter público. "Los conductores habían modificado la estructura del programa a dos bloques, *"La entrevista fue una conversación seria, desde el punto de vista dela curiosidad periodística para que la gente entendiera"*, recordó Becerra. "*Al terminar el programa, teníamos a toda la gente en la puerta de ATC*", recuerda Jorge Guinzburg." (Barrios Medina, 2008)

Es importante mencionar que en Argentina, la televisión posee un carácter institucional de suma importancia debido a su popularidad y alcance en tanto medio de comunicación masiva. Tomando la *generalización de la fórmula del rumor* elaborada por Allport y Postman diremos que "El rumor es lanzado y continúa su trayectoria en un medio social homogéneo, en virtud de activos intereses de los individuos que intervienen en su transmisión." (Allport & Postman, 1953 : 11)

Y así fue que la Crotoxina no tardó en generalizarse como un rumor de esperanza de vida. Es que ante el asombro de la gente ante un tema tan delicado como una droga que podría salvar vidas, la carga subjetiva de alegría era tal que lo único que importaba era comunicar la noticia, sin importar la información científica de trasfondo. "La poderosa influencia de estos intereses exige que el rumor sirva ampliamente como elemento de racionalización: esto es, explicar, justificar y atribuir significado al interés emocional actuante. A veces, el vínculo interés-rumor es tan íntimo, que nos permite describir el rumor como la proyección de un estado emocional completamente subjetivo." (Allport & Postman, 1953 : 11)

> "Ese miércoles 9 de julio, el día feriado que conmemoraba la independencia nacional, sólo el diario matutino Tiempo Argentino recogía la primicia del anuncio de la conferencia de prensa del día anterior: "Descubren en el país una droga contra el cáncer. Se trata de un complejo enzimático, único en su tipo, altamente eficaz para combatir los tumores". Era la Crotoxina." (Barrios Medina, 2008)

Ante el anhelo de la población y el desconcierto de las autoridades, la búsqueda de respuestas concretas que provinieran de fuentes confiables y responsables se tornó obligatoria. El doctor Vidal se convirtió en una figura de

altísimo misterio ya que no hacía declaraciones, no era visto en la ciudad y hasta llegó a conocerse que estuvo mucho tiempo fuera del país mientras todo esto sucedía. Existió también una comisión pro-premio nobel a Vidal. Poco se supo de él pero en una ocasión se logró que Vidal declare ante un juez y diese su versión de los hechos. "Vidal narró …que, en 1979, había hallado casualmente en el laboratorio que la Crotoxina causaba lisis celulares en las células tumorales y respetaba a las células normales. Había repetido las experiencias que estaban documentadas también en la monografía."(Barrios Medina, 2008)

El caso de la Crotoxina se tornó grave en tanto que llegó a tantas personas que creían en la existencia de esta droga, que las masas comenzaron a manifestarse ante el gobierno para que el proceso de suministro de la droga sea avalado y promocionado. Ante un tema tan sensible como la expectativa de vida, la población reaccionó de inmediato y sin un diálogo coherente o científico y por eso fue que se impuso en la esfera social como un tema de agenda fundamental, hasta que ante la falta de información, de a poco, fue perdiendo relevancia mediática. El problema más grave era posible vincularlo a la dificultad que se le presenta a los medios cuando se involucran en la divulgación de investigaciones científicas.

Concientización luego de una respuesta mediática

Ante semejante repercusión del Caso Crotoxina en la esfera social, la Secretaría de Ciencia y Técnica, dirigida en aquel momento por el Doctor Manuel Sadosky y la subsecretaria Rebeca Guber, se propuso elaborar un ciclo de videos bajo el título "Ciencia y Conciencia" para transmitirlos luego por Canal 13, en horario *prime time*. El resultado fueron cinco documentales de carácter "educativo" y para la concientización de los ciudadanos acerca de la recepción del discurso científico en los medios de comunicación de masas, producidos por Ricardo Wullicher[6].

Como ya se discutió anteriormente, el género documental en sí posee un carácter pedagógico, formativo y asimétrico. Realizar un ciclo de documentales parecía ser una decisión coherente a la hora de concientizar ya que a través de este tipo de discurso característico del género, y con la ayuda de material histórico, fuentes de autoridad y una narratividad particular, el espectador podría comprender temas

[6] Ricardo Wullicher nació el 21 de Mayo de 1948 y fue un reconocido director, productor y guionista del Cine Argentino.

profundos tales como aquellos vinculados a la ciencia. Sin embargo, Carlos Sorín a la hora de realizar la pieza encargada le dio una vuelta más interesante y original. Como bien Pablo Sirvén menciona en su libro *Quién te ha visto y quién TV*, *La era del ñandú* terminó siendo "lo mejor del año" por darle un giro diferente a una televisión que parecía seguir una programación estática y determinada al pie de la letra.

Cristian Pauls comentó acerca de la idea en general: *"La cuestión Crotoxina era tan abrumadora en términos clínicos- su posibilidad de "curar"- como el problema que planteó en cuanto a la difusión de ciertos saberes científicos y su uso por parte de la población. Parecía imposible entonces hablar del tema "en directo" y había que apelar a una distancia justa en relación a los hechos."*

Carlos Sorín afirma haberse inspirado en la originalidad del falso documental del famoso cineasta Woody Allen, *Zelig.* La construcción del discurso en dicha obra fue de tal fascinación para el director que la idea de realizar un trabajo similar le parecía atractiva. Así comentó acerca de la realización de *La era del ñandú* en una entrevista: "…*Pensé que una de las formas de contar historias era el formato del documental, de una manera totalmente apócrifa. Uno de los que lo había hecho antes que yo y de forma genial fue Woody Allen con* Zelig*. Nosotros tenemos también un maestro del apócrifo en la literatura que fue Jorge Luis Borges: inventaba personajes, investigaciones, y nunca se sabía si eran reales o no*."[7]

Universidad de SanAndrés

La televisión Argentina en 1987 y el Canal 13

La televisión como medio y como productora de diferentes formatos y por tanto, tipos discursivos, proporciona en la historia de la visualidad una técnica de producción de grabado específica. La característica central para mencionar del grabado en televisión es que las instancias de producción y transmisión no son simultáneas. Así, la televisión produce una narratividad particular e indudablemente toda construcción de narratividad incluye un punto de vista. Es por eso que podemos decir que la televisión funciona como un discurso artístico ya que impone una visión particular del mundo a través de dicha construcción.

[7] Entrevista a Carlos Sorín para el Diario del festival Nº12, Festival del nuevo cine latinoamericano en http://manuelzayas.wordpress.com/2011/10/07/entrevista-carlos-sorin/ (última vez visitado el 31/05/2012)

Para adentrarnos en la especificidad del medio, será necesario tener en claro algunos conceptos. Por un lado, debemos aclarar que el dispositivo, para Eliseo Verón, será el video, las imágenes, el sonido, todo aquello que se transmite a través del soporte. Por otro lado, el medio, será el dispositivo sumado a los usos sociales que la sociedad pueda darle. "Los medios: la televisión, el cine, la radio, la prensa escrita, etc. Desde mi punto de vista, el concepto de medios designa un conjunto constituido por una tecnología sumada a las prácticas sociales de producción y de apropiación de esta tecnología, cuando hay acceso público (sean cuales fueren las condiciones de este acceso por el que generalmente hay que pagar) a los mensajes" (Verón, 1996 : 55). Además, podemos incluir como dato que la televisión pertenece a la clasificación de los géneros P, "(con referencia a "producto") es decir, los objetos que uno compra y consume en el mercado cultural" (Verón, 1996 : 55)

En Argentina, la televisión en los años 80 resultaba ser un medio de comunicación masivo, establecido, popular y productor de diferentes contenidos luego de tres décadas de vida en la historia de los medios de comunicación nacionales. "El tiempo que corrió entre fines de 1983 y 1988 quizás haya ido uno de los menos creativos en materia de programación desde la aparición de la TV en 1951… En cambio, se dedicó mayor atención a los materiales fílmicos, ya que salieron por primera vez al aire títulos valiosos y producciones relativamente recientes extranjeras y, particularmente nacionales." (Sirvén, 1998 : 113)

Asimismo, la televisión nacional en 1987 según Pablo Sirvén pertenece al período de "Los Radicales", caracterizado por la vuelta de la democracia al país bajo el mandato de Raúl Alfonsín y la privatización progresiva de los canales de aire. En un principio, "La disolución de la SIP [Sociedad Interamericana de prensa] implica el traspaso de los canales estatales a la llamada Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación." (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006 : 485). Este período resultó algo tumultuoso ya que había que recuperar al medio de la desinversión producida por los gobiernos militares años atrás. Además,"…en la TV de 1987 se aposentaron el humor prostibulario, el entretenimiento leve y crecientemente sobornador y la intrascendencia en todos los órdenes."(Sirvén, 1998 : 117)

Sin embargo, y entrando en el terreno de nuestro caso de estudio, en el capítulo *1987* de *Estamos en el aire* se explica que "…aun en medio de tantos remezones, su pantalla es capaz de alumbrar en 1987 ciclos bien diferentes, y en

algunos casos de gran repercusión, acercándose a cierta aceptable combinación entre lo comercial y lo cultural."(Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006 : 485)

La decisión por parte de la Secretaría de Ciencia y Técnica de seleccionar a la televisión como medio para transmitir su ciclo de "Ciencia y Conciencia" y más aun el falso documental, era muy acertada debido al innegable alcance masivo de la televisión argentina y de Canal 13 en 1987. En ese entonces, Canal 13 era uno de los cinco canales de aire en la República Argentina y si bien su audiencia no era tan grande quizás como la de la televisión pública, su programación poseía un fiel y creciente número de espectadores. Los programas de mayor audiencia los tenía ATC (Argentina televisora color), el canal público oficial. "Pero, aun con un sesgo más comercial, Canal 11 aporta sus especiales y el 13 no le va a la zaga a ATC con cuatro aportes importantes de programación que apuntan un poco más arriba." (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006 : 487)

Es ante este contexto que "Ricardo Wullicher anima al secretario de Ciencia y Técnica, Manuel Sadosky, a repetir la experiencia televisiva de Pacho O'Donnel sobre cultura popular que el mismo Wullicher había llevado adelante por Canal 11 en 1986." (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006 : 488). Este pedido fue el que dio vida al ciclo "Ciencia y Conciencia". "Allí, entre otras cuatro emisiones monográficas realizadas por los directores cinematográficos Bebe Kamín, Eduardo Calcagno, David Kohn y Diana Álvarez, se verá el que será el mejor y más original programa del año" (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006 : 488). Y con éste último se refiere a *La era del ñandú* de Sorín y Pauls.

Asimismo, una condición de producción fundamental incluye la elección del canal para la emisión así como también la presentación a nivel institucional: "The efectiveness of a communcication is commonly assumed to depend to a considerable extent upon who delivers it"(Hovland, Janis, Kelley, 1953 : 19). Que el ciclo "Ciencia y Conciencia" se transmitiese por Canal 13 le daba un carácter institucional trascendental y de mayor alcance por ser uno de los canales más populares. Y aún más, que el documental de Sorín haya sido presentado por un vector de información de alta credibilidad como Magdalena Ruíz Guiñazú[8] le daba un status de importancia mayor. Es que los espectadores van generando su contrato de lectura tanto con el

[8] Magdalena Ruiz Guiñazú (Buenos Aires, 15 de febrero de 1935) es una periodista argentina. En 1984 integró la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) que fue la entidad encargada de recibir las denuncias de desaparición de personas durante la dictadura militar que gobernó Argentina entre los años 1976 y 1983. Fuente: Wikipedia

medio como también con las fuentes de información a través del tiempo y las experiencias vividas. “Through his experiences of accepting and rejecting social influences, the individual acquires expectations about the validity of various sources of information and learns that following the suggestions of certain persons is highly rewarding whereas accepting what certain others recommend is less so.”(Hovland, Janis, Kelley, 1953 : 20)

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

Cuarta Parte: El texto

Trama

Habiendo comentado brevemente la historia acerca del caso Crotoxina, la trama de *La era del ñandú* parece ser prácticamente la misma pero girando alrededor de otro "gran" descubrimiento. En la década de los sesenta, en Buenos Aires, el doctor Guillermo Kurz, tras años de investigación, desarrolla una droga sintetizada a partir de una hormona de la hipófisis del ñandú: La Bio K-2. Por sus características genéticas, y siendo consumida por humanos, la droga podría hacer que una persona viviese en promedio 120 años.

En un programa periodístico televisivo argentino, llamado *La noticia ya* se informó acerca de las investigaciones alrededor de esta droga a través de la voz del conductor histriónico y el tema traspasó la pantalla y se tornó sumamente relevante. Este programa monotematiza sus emisiones en torno al rumor establecido del desarrollo de la Bio K-2. Los espectadores y la población, fascinada ante el nuevo descubrimiento, comienzan a exigir más información y por ende, el programa emprende invitaciones a expertos y profesionales de la salud que puedan dar cuenta de la droga. Así es que a este mismo programa acuden dos doctores, Menéndez e Iturri, miembros del equipo del doctor Kurz para profundizar en el tema.

De este modo, y a través de los medios de comunicación masiva, la noticia trasciende el rumor y se convierte en un tema de carácter público y cotidiano haciendo de la Bio K-2 una cuestión anhelada que no permitía una discusión científica o racional.

Al igual que con la Crotoxina, la población comienza a exigirle la droga al gobierno y al doctor Kurz que en ese momento se convierte en un "desaparecido" y en un personaje de altísimo misterio, incapaz de corporizar. Así también surgen las teorías de que se encontraba fuera del país ya que a pesar del revuelo, tampoco se presentaba ante los llamados de las entidades de gobierno.

Es tal la trascendencia de la noticia que las vidas de las personas empiezan a girar en torno a la Bio K-2. Por ejemplo y entre otras, surge el Show de Ñandulín (programa televisivo), la historieta Super Ñandú, publicidades de diversos productos relacionados al poder de la Bio K-2 y hasta canciones de intérpretes conocidos que hablan de las bondades de la droga. Asimismo, y en el marco político, se decide

Universidad de San Andrés

proteger a la especie del ñandú como recurso económico y se prohíbe la utilización de derivados del animal. A raíz de esto, y como uno de los tanto problema comienza el tráfico de ñandúes.

En el hospital del doctor Kurz en el barrio porteño de Palermo duermen reporteros con el fin de obtener aunque sea una foto del doctor pero no hay rastros de su existencia. Ante el silencio y la falta de información, surgen cuentos populares y leyendas que ilustran como pacientes ingresan de noche a la clínica de Kurz pero nadie sabe qué pasa puertas adentro realmente. También llega el periodismo internacional con visitas de figuras del ámbito político fascinados ante el descubrimiento y avance argentino.

Y finalmente comienza la etapa violenta, en donde la gente enloquece ante la desesperación por conseguir la droga o al menos una explicación. Las ilusiones y creencias de la gente, la desesperación ante la desinformación y las ganas por vivir más tiempo y ser eternamente joven hacen que la gente empiece a ganar la calle produciendo manifestaciones masivas.

No hay un hecho concreto que marque el fin de *La era del ñandú*. Simplemente, así como las noticas llegan, se instalan y trascienden diferentes ámbitos de la vida, también se van y arriban nuevas. Sin respuestas claras, y luego de un verano tibio y plácido y el paso del carnaval en Buenos Aires, *La era del ñandú* queda opacada por la llegada de una nueva moda y fenómeno social: "La era del hula hula". Y así, la existencia de la Bio K-2 pasa a ser un mito popular.

Universidad de San Andrés

La era del ñandú como falso documental

La era del ñandú a simple vista pertenece indudablemente al género documental, pero analizando sus características minuciosamente podemos clasificarlo como falso documental. "Mock-documentary looks to 'mock' central tenets of classic documentary; in particular, the beliefs in science (and scientific experts) and in the essential integrity of the referential image" (Hight & Roscoe, 2001 : 8) De este modo, la historia narra un hecho científico-mediático que sucedió en Argentina en el pasado y que tomó relevancia en poco tiempo utilizando el formato documental desde el punto de vista de un narrador extradiegético con numerosas entrevistas a expertos y materiales de archivo que verifican la existencia del fenómeno. Durante el

documental no se observan rastros del documentador, ni se revelan las técnicas propias del proceso de documentación. Por eso, podríamos decir que en tanto estilo de documentar pertenece a la clasificación de documental expositivo de Nichols, es decir, al que se jacta de ser "el más objetivo" mediante determinadas técnicas audiovisuales.

Para analizar los rasgos estilísticos del falso documental involucraremos las manifestaciones de los diferentes grados explicados por Hight y Roscoe que en combinación, le dan a *La era del ñandú* un estilo particular. Evaluando las características discursivas del film de Sorín, podemos decir que en tanto subgénero, éste es un falso documental de grado 1 porque funciona como parodia. Claramente, los signos humorísticos y apócrifos intertextuales se burlan del caso de la Crotoxina y de la influencia que ejerce el entorno mediático en la población.

> "The mock-documentary can develop the complexity inherent to parody only if we are familiar with the codes and conventions of documentary, and its serious intent. Parodic texts actively construct a position for viewers through which they can take up an at least potential critical stance towards the object of the parody." (Hight & Roscoe, 2001 : 31)

Sin embargo, como bien sugieren Hight y Roscoe, en un falso documental es posible encontrar diferentes grados. Es decir, vemos que por un lado es una parodia pero por el otro podría ser vinculado al grado 2 porque hay una fuerte crítica a los medios de comunicación en tanto manipulación del discurso periodístico y en particular al manejo del discurso científico. Además dentro del grado 2 se encuentran los casos de "hoaxes", o sea, engaños o imposturas. Con engaños nos referimos a aquellos que si bien la intención principal del director/autor, no era hacerle creer a los espectadores los hechos presentados en el falso documental, por la fuerza de los rasgos documentales y por la credibilidad que genera la institución del género documental, sumado a los discursos que lo acompañan, el contenido ante el público resulta sumamente verosímil. Así, Cristian Pauls comentó sobre sus impresiones antes de la proyección del documental: "*Si, creía eso [que la gente pudiese creer los hechos que presentaba La era del ñandú]. Pero también me parecía que el programa podía verse perfectamente sabiéndose que se trataba de un engaño. No me parecía que fuera a perder fuerza por eso.*"

Asimismo, podemos sumar también una manifestación de grado 3 en *La era del ñandú* ya que se entiende como uno de los temas centrales la credibilidad del

género documental al subvertirse y examinarse el discurso sobrio de la ciencia y las noticias.

En cuanto a las características centrales que hacen que *La era del ñandú* funcione como un falso documental, dado que gran parte de las imágenes fueron montadas, no podremos explicar cada escena ficticia. Por eso, indagaremos en aquellas más importantes y significativas que configuran los rasgos de dicho subgénero.

Comenzaremos por identificar las marcas aclaratorias acerca de la falsedad de los hechos presentados en el documental. Estas marcas explícitas pasan de manera muy rápida y no suelen implicar un momento de atención para el espectador. Podemos encontrarlas en dos momentos diferentes, al principio a través de dos placas en la presentación y al final, en los créditos. (Ver Anexo II)

Las dos placas del principio son las siguientes:

- Placa 1: "*Libro: Alan Pauls*", si fuese un documental, si bien la representación de los hechos hubiese estado guiada por indicaciones, no debería existir un guión cerrado o libro ya que ello comprende una instancia característica de la ficción.
- Placa 2: "*Dedicado a los maestros de lo apócrifo: Leonard Zelig y Jorge Luís Borges*" Este comentario es sugestivo ya que *Zelig* fue la inspiración del director para la realización del falso documental y Borges posee numerosas obras que se vinculan al modo de hacer apócrifo. Así, se remite a la capacidad de intertextualidad en los lectores. Aquellos que capten este guiño desde el principio podrán evaluar el documental de otra manera.

Las placas del final, refiriéndose a los créditos, ilustran las siguientes marcas:

- La aclaratoria de los hechos ficticios parecidos con la realidad, como en los programas televisivos de ficción.
- "Elenco" (otra palabra utilizada para los actores en ficción) y a continuación los nombres de los actores.
- Agradecimientos por "buen humor" a figuras mediáticas argentinas que también aportaron como actores.

Universidad de San Andrés

Herramientas no documentales: guión cerrado y actores profesionales

> [Un falso documental] "…otorga marcas de autenticidad falsas, inserta datos reales, finge estilos y suplanta personajes. Cualquier estrategia es válida para dinamitar los códigos que separan la realidad de la ficción, conocidos por el espectador: el realismo en el estilo, la espontaneidad o el descuido, la voz en off solemne, el no-control de todo el rodaje, la aportación de datos supuestamente científicos, la reubicación de declaraciones reales o la exhibición del propio proceso de producción y realización…" (García Martínez, 2006 : 310)

El libro o guión es un elemento de la ficción narrativa. En el caso de *La era del ñandú* éste fue elaborado creativamente por Alan Pauls y por tanto, toda escena del documental fue previamente pensada y escrita por dicho guionista, para diversos receptores. Justamente, está en el guión el gran poder de convencimiento del documental. Cada dato, cada palabra fue pensada para el argumento central de la trama. Sin embargo, Cristian Pauls, asistente de dirección, comentó en la entrevista: *"Había un punto de partida, el tema de la obsesión por la vida eterna. Ese punto de inicio estaba bastante escrito pero rápidamente atrajo otros, más delirantes y que los mismos materiales de archivo fueron potenciando."* Asimismo cuenta como no tuvieron restricciones por parte de la Secretaría de Ciencia y Técnica sino *"plena y total"* libertad. Además explica como a través de las imágenes que iban encontrando en archivo y los disparates que iban surgiendo a medida que iban ligando escenas, el guión se modificaba completamente.

Los rasgos paródicos de *La era del ñandú*, no son marcas que remiten a la ficción del argumento necesariamente, pero si funcionan como guiños de que lo que uno está viendo debe ser cuestionado y como huellas de remisión intertextual con la historia de la Crotoxina y otros discursos. Es que justamente, hay escenas desopilantes que extraídas del argumento suenan ridículas. No obstante, en relación a los hechos que se presentan y considerando el argumento en su totalidad, las escenas parecen tener sentido. Algunas de las huellas que nos remiten a lo paródico son:

- El surgimiento de tráfico de ñandúes.
- Que haya existido un campeonato mundial de la afeitada en vivo para la televisión.
- Que se confisquen plumeros de pluma de ñandú en los hogares Argentinos.

Universidad de San Andrés

- Que el padre de Kurz haya sido aficionado de la fotografía aérea cuando los aviones no se habían inventado.
- La canción dedicada a la Bio K-2.
- El hecho de que se haya levantado un monumento al ñandú.
- Que haya llovido 14 días y 14 noches (huella intertextual que remite al texto bíblico del apocalipsis).
- Que se hayan robado un ñandú del zoológico.
- Que hayan encontrado huellas de ñandú en el baúl de un auto.
- El milagro del vino derramado (mancha de vino tinto derramado en un hogar porteño con forma de ñandú) que remite a la trascendencia "milagrosa" y popular de los rumores.
- Que vayan a cerrar geriátricos por falta de viejos ante el poder rejuvenecedor de la Bio K-2.
- Que la cara del doctor Kurz nunca haya podido ser tomada en fotografía porque siempre salía tapada (remite al personaje de Kurtz protagonizado por Marlon Brando en la película *Apocalipsis Now*. Durante todo ese film se habla de Kurtz desde las tinieblas y no se lo presenta hasta el final.).[9]
- Que haya gente manifestando sus edades cuando no concuerdan con su cuerpo (efecto Bio K-2).
- La era del hula hula como fenómeno social posterior a la era del ñandú.

Asimismo, en *La era del ñandú* podemos identificar actores que actúan la trama. Si bien parece irrelevante la aclaración, muchos documentales utilizan la modalidad de "simulaciones" y contratan actores para ello, pero se aclara que esas escenas son *remakes* o actuadas. En el falso documental, como ya se expuso

[9] Conocida mundialmente como Apocalypse Now, (Apocalipsis ahora en América Latina)[1] es una película bélica dirigida por Francis Ford Coppola en 1979. El guion está basado en El corazón de las tinieblas (Heart of Darkness), una novela de Joseph Conrad ambientada en el África de finales del siglo XIX, aunque trasladando la acción a la invasión estadounidense de Vietnam. Ganó dos Oscar, a la mejor fotografía y al mejor sonido, y obtuvo seis candidaturas, al mejor director, a la mejor película, al mejor actor de reparto (Robert Duvall), al mejor guion adaptado, a la mejor dirección artística y al mejor montaje. Sinopsis: El Capitán Willard es un oficial de los servicios de inteligencia del ejército estadounidense al que se le ha encomendado en Camboya la peligrosa misión de eliminar a Kurtz, un coronel renegado que se ha vuelto loco. En el corazón de la selva, en un campamento sembrado de cabezas cortadas y cadáveres putrefactos, la enorme y enigmática figura de Kurtz reina como un buda despótico sobre los miembros de la tribu Montagnard, que le adoran como a un dios. Fuente: Wikipedia & Film Affinity

anteriormente, los actores son seleccionados específicamente para actuar como personajes de la realidad vinculados al argumento. Los actores del film son todos aquellos mencionados en "Elenco". En su mayoría pertenecen a diferentes rubros de la televisión argentina y están personificados de manera tal que no son fácilmente reconocibles. A continuación, desarrollaremos una breve descripción de los roles más importantes interpretados por personajes en el falso documental. Para ello, dividiremos a los actores en tres categorías: expertos entrevistados, testimonios entrevistados y testigos del caso en material de archivo.

Actores: entrevistas a expertos

Entrevistar a expertos o fuentes de autoridad tiene un peso especial en el documental ya que éstas son las personas que le dan mayor autenticidad y credibilidad al discurso "sobrio". Los falsos entrevistados (ya que las entrevistas fueron guionadas y actuadas) comentan y guían la narración del argumento para su mayor efectividad. Estos actores encarnan los roles de un falso sociólogo, una falsa periodista, un falso médico y un falso farmacéutico. "The expert is central to many of the documentary modes, and is given a privileged position within such texts. The expert draws credibility […] from their access to specialised discourses. They are expected to present us with material and knowledge we might otherwise not have access to, provide evidence to back up arguments, and help us discover an gain access to the truth." (Hight & Roscoe, 2001 : 16)

Como importante fenómeno social, el descubrimiento de la Bio K-2 requiere un análisis sociológico, para poder invitar a la reflexión de los hechos. El falso sociólogo está interpretado por Salo Pasik, un actor argentino, hermano de otro famoso actor argentino: Mario Pasik. Su rol es quizás el de mayor importancia en el documental ya que es quien va reflexionando críticamente a medida que la historia avanza. No sólo relata los hechos y las consecuencias sociológicas sino que también, toma distancia y construye un discurso "desde afuera" para llegar a conclusiones acerca de lo sucedido. Estas conclusiones generales aplican para *La era del ñandú* pero hacen clara referencia al problema sucedido con la Crotoxina y sirven como mensaje concientizador de ambos casos. Asimismo explica el recorrido del rumor, cómo se construye una noticia, y quizás el discurso más importante de toda la historia cuando dice que *"creer no es irracional"*. Ahí podemos ver la reflexividad del

documental por momentos que hace alusión a la manipulación de las técnicas audiovisuales del *fake*. Asimismo, el sociólogo realiza críticas contemporáneas a la sociedad de 1987 cuando por ejemplo, hablando de la imposibilidad de encontrar a Kurz dice: "*Todavía sucede en la actualidad, con ciertos líderes políticos de los cuales uno no sabe bien lo que piensan porque nunca se los ve, nunca están por ninguna parte, se manejan "ahí" entre bambalinas, rodeados de un halo de misterio y desde esas bambalinas manejan los hilos."*. Este comentario remite a la figura misteriosa de Enrique "Coti" Nosiglia, operador "desde las sombras" del Alfonsinismo[10] en ese momento y quien después tomó el cargo de ministro del interior.

Al tratarse de un caso vinculado a la medicina, resulta fundamental la presencia de un médico que destaque la trascendencia de la información médica a la población. El falso médico endocrinólogo en el falso documental es interpretado por Carlos Garrik. Él explica ante la cámara que no conocía a Kurz, pero que había escuchado su nombre en la TV y que luego de algunas averiguaciones, no pudo encontrar información respaldada acerca de la Bio K-2. Sobre el final confiesa, *"Pero, no podemos trabajar de cualquier modo, ni investigar con cualquier criterio porque en ese caso el médico se convierte en una especie de salvador de la humanidad, un mesías que viola TODAS las reglas en nombre de la salvación."*

Como la Bio K-2 se convirtió en noticia muy rápido y alcanzó un alto umbral de penetración en la sociedad, la presencia ante la cámara de un periodista o experto en medios resulta clave. La falsa periodista la interpreta Liliana Barrientos y cuenta cómo se alimentaban las noticias y los programas y cómo funcionaba el efecto del rumor. Así describe: *"Se hizo de la Bio K-2 un tema puramente sentimental que impidió todo tipo de discusión racional sobre ese mismo tema"*, construyendo la sinonimia con el Caso Crotoxina.

---

[10] Raúl Ricardo Alfonsín (Chascomús, 12 de marzo de 1927 – Buenos Aires, 31 de marzo de 2009) fue un Abogado, político, estadista y promotor de los derechos humanos argentino. Fue concejal, diputado provincial, diputado nacional, senador nacional y Presidente de la Nación Argentina.[1] También se desempeñó como vicepresidente de la Internacional Socialista. En 1983, tras las elecciones presidenciales, asumió el cargo de Presidente de la Nación, con lo cual finalizó el período de gobierno del Proceso de Reorganización Nacional. Fue también el fin de los golpes de Estado en Argentina, ya que no hubo nuevas interrupciones al orden constitucional desde entonces hasta la actualidad. Fuente: Wikipedia

Como las farmacias conforman los centros de distribución de drogas para la población, y los farmacéuticos los que se encuentran día a día, cara a cara con la demanda, resultaba muy importante incluir testimonios de farmacéuticos. El falso farmacéutico, Enrique Auillo, cuenta desde un principio del documental como la droga era solicitada en las farmacias pero que no figuraba en los registros y que la droga nunca llegó a ser vendida legalmente.

Actores: Aquellos testimonios entrevistados que actúan de sí mismos (personajes reconocidos del medio artístico argentino)

Las fuentes que actúan de sí mismas son de gran importancia para el falso documental ya que son las que construyen una suerte de intersección entre la ficción y la realidad y aumentan el grado de verosimilitud. Es decir, cuando el espectador ve a una figura, personaje o un hecho que forma parte de su vida cotidiana contándole como vector de información, una historia en un documental, es más difícil dudar de lo ficticio de las escenas. Ahora bien, más allá de los testimonios de expertos, resulta sumamente creíble agregar a esta "gente del pueblo", o gente que como el resto de la población, ingenuamente, habían creído en el rumor.

- Horacio Acavallo, un boxeador muy exitoso de la época actúa de sí mismo. Así cuenta su experiencia y su reacción cuando se enteró del descubrimiento de Kurz. Explica entonces cómo fue que creyó que consumiendo la droga podría ser campeón y defender el título por muchos años más: *"Duro 25, 30 años más como campeón, ¡imaginate con lo que se está cobrando ahora!"*
- Entre otros posibles creyentes acerca del milagro de la Bio K-2, es interesante destacar en el falso documental la presencia de un artista de la época que tomó la noticia como fuente de inspiración para su obra. Mario Clavel, el cantautor que actúa de sí mismo en el falso documental hace una demostración de la canción que había creado en el momento del furor de la noticia y canta: *"Todo es más hermoso, todo se bello y viboroso con la Bío K-2"*. Probablemente, la palabra "viboroso" se refiere a la Crotoxina ya que al pronunciarla hace un gesto pícaro particular.
- Augusto Bonardo, conductor del programa *La Gente* en Canal 7, muy visto en aquella la época de la realización del documental comenta cómo llevaron la

noticia de la Bio K-2 a la pantalla y que si bien intentaban conseguir información sobre el caso, las respuestas eran pocas y nunca consiguieron encontrar a Kurz. Y agrega "*Kurz nunca existió*".

- Asimismo, y en base al aporte periodístico, Federico Pando, el falso reportero cuenta como dormía frente a la clínica del Dr. Kurz para conseguir una nota y como jamás lo vieron salir. Así, añade la dosis de misterio acerca de su figura al documental y cuando el narrador comenta que una supuesta noche la gente decía haberlo visto asomarse al balcón de su clínica, Pando mirando a cámara dice: "*La foto trucada es un invento, pero muy antiguo"*. Esta última frase, nuevamente remite a la reflexividad del texto en cuestión ya que *La era del ñandú* contiene numerosas fotos trucadas.
- Por último existe una entrevista desopilante a un "ex traficante" de ñandúes. Nunca llegamos a ver la cara de él ya que se encuentra parado frente a una ventana de espalda a la cámara ni tampoco obtenemos una respuesta ya que a casi todo lo preguntado responde "no se lo puedo decir, señor" o "no, señor". Este testimonio está utilizado para dar cuenta que ante el fenómeno de la Bio K-2 había surgido un mercado negro de la droga, no habilitado por los organismos de salud nacionales, al igual que había sucedido con la Crotoxina.

Universidad de SanAndrés

Actores: Testigos

> "The eyewitness has seen it with their own eyes, so we as viewers gain access to the socio-historical world through their accounts. It is not so direct as seeing the events unfold, but, as the eyewitness addresses the camera (and viewer) directly, we have the opportunity to identify and empathise with their position and to gain unique access to their subjective point of view. " (Hight & Roscoe, 2001 : 16)

Es interesante ver como en este caso, los que actúan de testigos son actores a los que en el documental se les atribuye un nombre diferente que el de la vida real. Los testigos asimismo parecen ser rescatados de archivos de la década del sesenta, época de la Bio K-2. Los más relevantes son:

- Los farmacéuticos, interrogados ante la ferviente demanda de la Bio K-2.
- Elvira Romei, una famosa actriz e intérprete de la época de un programa llamado "El tiempo de los chicos" en el Canal 13 que aparece sumamente

cambiada y personificada en el rol de Marga Catala, una profesora de escuela primaria (irónicamente y remitiendo a la intertextualidad con su rol como conductora). Marga Catala comenta a partir del desarrollo de la Bio K-2 los cambios en el ciclo escolar: *"Nosotros estamos estudiando un nuevo plan de estudios por el cual el niño terminaría su ciclo primario a los 25 años"* .

- Ciudadanos de Buenos Aires, que cuentan su experiencia tras el consumo. Por lo general se entrevista a personas mayores, los más ilusionados con el poder de la droga. Asimismo se muestran testimonios de "falsos longevos", dueños de geriátricos, astrólogos y discursos de falsos políticos que intentan dar explicaciones ante el fenómeno.

Herramientas Documentales

Narrador

"Documentary relies heavily on the spoken word. Commentary by voice over narrators, reporters, interviewees, and other social actors figure strongly in most documentary." (Nichols, 1991 : 21) *La era del ñandú*, apropiándose de los rasgos del documental, incluye los elementos mencionados.

Es de suma importancia el estilo de narratividad introducido por el narrador extradiegético de la obra. "Many documentaries use a narrator, either on- or off-screen, to guide viewers through the argument. The role of the narrator is commonly thought as one of description- the narrator merely tells us what is happening, who people are, and relates the basic competing arguments." (Hight & Roscoe, 2001 : 16) No es casual que Carlos Sorín haya elegido a Ernesto Frith[11] para que además de narrar , le aporte credibilidad al falso documental. Dicho locutor era reconocido por su voz en la época ya que como locutor aportaba la voz en off de *La aventura del hombre*[12], un famoso programa en aquel entonces emitido por Canal 13 en el *prime time*. Dicho programa, ofrecía en sus ciclos para toda la familia documentales

[11] Ernesto Frith (n. Buenos Aires; 26 de septiembre de 1939 - m. ibid.; 6 de julio de 1995) fue un locutor argentino, la voz de La aventura del hombre y la emisora ATC. Fuente: Wikipedia.
[12] *La aventura del hombre* fue un prestigioso ciclo de documentales de la televisión argentina, producido por Artear, que mostraba didácticamente la diversidad natural y cultural de diferentes regiones de Argentina y América del Sur. Fuente: Wikipedia. (Para ver un fragmento del ciclo ingresar a: http://www.youtube.com/watch?v=qBqzknmicks&feature=relmfu) (última vez visitado el 31/05/2012)

atractivos sobre temas científicos vinculados a la evolución del hombre. Por tanto, la voz en off resulta una de las estrategias más exitosas por parte del director ya que al escuchar la voz de Frith ni bien comienza *La era del ñandú*, a uno inmediatamente le remite a una voz de autoridad de la televisión argentina y automáticamente confía en la información que ésta le brindará. Además, Frith relata los hechos de *La era del ñandú* con el mismo estilo que lo hacía en los documentales de *La aventura del hombre*, es decir, con su sello propio. "… The narrator plays a crucial role in shaping the thematic structure of the text, pushing viewers towards certain readings and favouring specific arguments. The effectiveness of the role is further enhanced by staying close to the traditional authoritative voice…." (Hight & Roscoe, 2001 : 16)

Imágenes de archivo, textos periodísticos y montajes

> "Most documentaries will also make extensive use of photographic stills, often black and White, as well as various types of film and video footage. … such footage seems to carry more authority if it is in black and White. The use of black and White footage and stills is seen to be more authentic, and given that so much contemporary material is manipulated, this material is assumed to be 'original', because manipulation is a recent phenomena associated with the development of certain digital techniques." (Hight & Roscoe, 2001 : 17)

Así, *La era del ñandú* presenta una recopilación de imágenes extensa y vinculada al tema. Muchas de las escenas se encuentran en blanco y negro, considerando que el descubrimiento de la Bio K-2 había sido en los años sesenta. Estas imágenes fueron obtenidas por el equipo de producción en el Archivo General de la Nación. Por ejemplo, las imágenes de las manifestaciones ante la exigencia popular de la Bio K-2 son las imágenes del día del entierro de Evita en la Plaza de Mayo en Buenos Aires. Como contó Marcos Gorbán, profesor de la Universidad de San Andrés, en su clase de televisión y nuestro análisis en recepción a los alumnos: "*las manifestaciones son reales, son del día que se enterró a Evita. O sea, fueron al archivo histórico nacional, vieron manifestación y dijeron listo, manifestación de la Bio K-2*[13]*"*. También, en la entrevista realizada, Cristian Pauls confesó cómo a partir del material de archivo iban surgiendo ideas nuevas y así lo que hacían era ir

[13] Extracto del debate posterior a la proyección de La era del ñandú para nuestro análisis en recepción.

"encajando" escenas como eslabones y por eso el proceso de producción se hizo largo. *"Era tan potente el trabajo sobre los materiales y los archivos que el tiempo de producción del programa se extendió eternidades. Porque cada cosa multiplicaba la anterior y no había forma de ponerle punto final al disparate que se iba entretejiendo sólo con poner a dialogar los materiales que usábamos"* explicó el entrevistado.

Pero lo interesante es que muchas de las escenas que vemos han sido completamente montadas para la realización del documental y luego degradadas en cuanto a calidad audiovisual. Así es posible mostrar rastros tales como fotografías y videos de la época del rumor, por ejemplo con presencia de ñandúes.

Asimismo pueden observarse en reiteradas ocasiones, para darle verosimilitud al caso, textos y programas periodísticos montados y manipulados alrededor de la temática central del documental (Ver anexo I). Es que es el material periodístico el que le da mayor relevancia al tema porque demuestra que si los medios de comunicación lo incluyeron en su agenda en un determinado momento, fue porque realmente el tema tuvo que haber existido y sido importante. Entre éstos encontramos titulares de diarios, reportajes y programas de televisión. "El documental apócrifo recurre a textos pertenecientes al entrelazamiento de medios de comunicación-artículos de la prensa escrita, fotografías, fragmentos de noticieros, films documentales, etc. Esta remisión intertextual hace alusión a la autorreferencialidad de los medios masivos que funciona como una promesa de veridicción; pero a la vez, aparecen índices de que lo que se está viendo es una parodia."(Steinberg, 2008 : 5)

En cuanto a los diarios presentados, por ejemplo, se observan los titulares de la Bio K-2 de manera rápida. Ahora bien, si uno pausa la reproducción y mira con atención puede ver claramente que el cuerpo del artículo no se relaciona en lo más mínimo con el titular. Es decir, las imágenes han sido manipuladas.

Otra escena humorística, supuestamente de archivo pero en realidad montada, involucra la actuación de Ludovica Squirru encarnando su papel de astróloga, prediciendo y divagando acerca de la inclusión del ñandú en el horóscopo chino en televisión.

El programa periodístico creado para el documental y seguimiento de la notica del ñandú se llama *La noticia ya* y es sumamente similar a *Nuevediario*[14] (programa

[14]" [En 1987] Nuevediario es el noticiero más visto. Precursor de los *reality y talk show*s que sobrevendrán años después, Nuevediario clausura la era de los noticieros estáticos e inyecta emoción y nervio a las informaciones aunque más no sea, en la mayoría de los casos, de manera impostada.

periodístico Argentino de Canal 9 que competía con La noticia Rebelde). Ahí volvemos a ver la sinonimia con el Caso Crotoxina. En las emisiones de *La noticia Ya* son dos médicos los que inician el rumor de la Bio K-2 y que explican como la población viviría más de 120 años. El conductor de este programa parodia a José de Zer [15](notero de *Nuevediario*) y le da un tono sensacionalista a la noticia. Así vemos como todo está montado según las costumbres de la época. El conductor de *La noticia Ya* es muy importante para la trama de *La era del ñandú* ya que también va llevando el hilo conductor del film a través de su programa periodístico e intervención en todos los ámbitos involucrados en el caso. En todas las etapas de "La era" él está presente reportando algún hecho para sus emisiones informativas de modo dramático.

Imagen y Sonido

En tanto musicalización, las melodías de fondo son típicas de documental. Se reitera el uso de una en especial: "Réquiem para el ñandú" de Carlos Franzetti y "Fantasque" de Claude Bolling. Éstas generan un clima de suspenso y misterio en la narratividad de las escenas que requieren de este recurso.

Asimismo, el profesor Marcos Gorbán, tuvo la posibilidad de escuchar el testimonio de Alan Pauls y cuenta a sus alumnos cuando proyecta el documental que para tomar algunas de las imágenes degradadas se utilizó una cámara comprada en el barrio porteño de San Telmo, en una casa de antigüedades.

> "Otro dato que es fantástico… es que Sorín consiguió, por ejemplo, para hacer las imágenes del Doctor Kurz niño en La Pampa, una cámara de esa época.. en San Telmo. Y un detalle que nunca me olvido es que cuando terminaron de filmarla y la vieron dijeron: "*che pero no da igual"*. Se dieron cuenta que no estaba gastada la película. Si bien la cámara era

Maestros en el arte del jadeo- cámaras que corren detrás del cronista, edición premeditadamente desprolija, relato exagerado…provocan escándalos, llantos y aglomeraciones. Inician corridas y todo lo relatan con marcado dramatismo." (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006 : 489)

[15] José de Zer, nombre artístico de José Keizer fue un periodista de Argentina. Falleció en Marzo de 1997. Es recordado por su participación en el noticiero Nuevediario como movilero. Cubrió en el cerro Uritorco, provincia de Córdoba, unos casos de ovnis dandole cierta espectacularidad a sus notas. En compañía del camarógrafo Carlos "Chango" Torres vivieron seis meses en el cerro, examinando cuevas, subiendo en mulas y filmando estrellas. Años más tarde se supo que las filmaciones eran trucadas y las luces que se vieron en los vídeos eran de linternas o de cigarrillos. Fuente: Wikipedia (Ver material de archivo de su trabajo en http://www.youtube.com/watch?v=Drn_mA1AZmo&feature=related para comparar con *La era del ñandú)* (última vez visitado el 31/05/2012)

> vieja, la película era nueva. Entonces sacaron el rollo de la película y lo rasparon contra la pared."[16]

Así pueden observarse diferentes técnicas de filmación para lograr que el producto final parezca más verosímil y concuerde con el tiempo histórico.

Por último destacaremos la presencia de la cámara. Para los entrevistados, los planos son cortos, y suele observarse que lo que dicen responde a una pregunta, o sea a la pregunta del documentador. Los actores entonces no siempre miran directo a cámara, hablándole al espectador sino que mantienen una conversación con el documentador a pesar de que éste no figure de manera explícita ni haga comentarios.

A través de todas las operaciones que autentifican la obra como un documental, hemos podido ver que se genera un marco de credibilidad ante la audiencia que hace más factible la verosimilitud de los hechos.

> "To varying degrees, the audience is expected to be conscious of the fictionality of the text; to 'get the jokes' and to appreciate the intentions behind the appropriation of documentary codes and conventions. To engage with the text at this level does require the viewer to watch it 'as if it were a documentary', but, nevertheless, to do so in the full knowledge that it is a fictional text. The mock-documentary addresses a knowing and media-literate viewer." (Hight & Roscoe, 2001 : 52)

Universidad de SanAndrés

[16] Extracto del debate posterior a la proyección de La era del ñandú para nuestro análisis en recepción.

Quinta Parte: Análisis en Recepción

Como ya se mencionó anteriormente, para nuestro análisis, según Verón, hará falta abordar dos instancias: "…un corpus cuyas propiedades se analizan y un conjunto constituido por los discursos de los receptores." (Verón, 2004 : 182). La cuestión de los efectos será definida entonces como "la de las relaciones sistemáticas entre estos dos conjuntos." (Verón, 2004 : 182).

Siguiendo los parámetros de la Teoría de los Discursos Sociales, y como segundo paso de análisis de nuestro caso de estudio, procederemos a realizar un estudio en recepción que implicará dar cuenta de las diferentes lecturas de un grupo de lectores ante el texto presentado anteriormente. Cabe en la oportunidad destacar también que lo que importará en esta instancia no será el discurso en sí sino la distancia y el desfasaje entre sus condiciones de producción y recepción, la intertextualidad con los otros discursos pertinentes que se relacionan en la red infinita de la semiosis social y la distinción de operaciones autentificantes de verosimilitud por parte de los lectores. O sea, lo que buscamos es la relación inter-discursiva.

Asimismo, para realizar un análisis en recepción, será imprescindible retomar el concepto de "contrato de lectura" de Eliseo Verón. El autor considera que "el discurso es un espacio imaginario en el que se le proponen al lector múltiples recorridos…" (Verón 2004 : 180). Tomando como discurso a *La era del ñandú*, las interpretaciones variarán aún más teniendo en cuenta que las características del subgénero falso documental tienen un mensaje que en tanto paródico, opera simultáneamente en dos niveles de lectura y por tanto, dependiendo de la familiaridad del lector con el subgénero, el contenido del mensaje variará de formas opuestas.

"La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos el contrato de lectura. El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra. Ellas son las dos "partes", entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. (Verón, 1985). Por ende, y en línea con nuestro marco teórico, el público será considerado como "activo" y el contenido de los mensajes que emiten los medios como polisémico. Es decir, cada lector en recepción elaborará su propio marco de interpretación y procederá a atribuirle a un mismo mensaje, diferentes significados. Asimismo, es a través del contrato de lectura que el lector genera un nexo con un medio determinado y que por tanto, dependiendo del medio en el que se proyecte un discurso, ese nexo variará. El contrato de lectura, que abarca a los media

Universidad de San Andrés

en general, nos permite ejercitar el vínculo entre la instancia de producción y la de reconocimiento. "El análisis del contrato de lectura permite de este modo determinar la *especificidad* de un *soporte*, hacer resaltar las dimensiones que constituyen el modo particular que tiene de construir su relación con sus lectores." (Verón, 1985)

Lo que intentaremos a partir de nuestro análisis y trabajo de campo será reconstruir las gramáticas de reconocimiento que haya podido producir la reproducción de *La era del ñandú*. En particular lo que buscaremos en nuestra audiencia será el nivel de "*mock-docness*" reconocido en la lectura, o mejor dicho, qué tanto pueden dar cuenta los lectores del discurso reflexivo del falso documental. Además, como explica Jelle Mast en su artículo, el poder del *mock-documentary* suele ser supuesto y no testeado. Por eso será esencial para la contribución a un análisis de la receptividad de este género trabajar con una prueba que de cuenta de las reacciones de un público. "As empirical research into these contextual areas of production and exception is largely left unattended in the study of mock-documentary, however, these inferences about the *mockumentarian's* intent or the viewers' role in watching the film or programme are more often assumed than actually tested" (Mast, 2009 : 3)"

A continuación explicaremos nuestro trabajo de campo realizado específicamente en línea con los objetivos de nuestra tesis para poder llegar a concluir algunas cuestiones referidas a nuestra hipótesis.

Universidad de SanAndrés

Metodología y justificación

Dado que dicho documental fue reproducido por un canal de aire de la televisión argentina en 1987 y no hubo emisiones posteriores o en la actualidad, la posibilidad de reconstruir o describir las características de recepción sería un hecho imposible ya que no es factible elaborar un análisis que de cuenta de la circulación de sentido a partir de puntos de vista de sujetos. Además, obtener testimonios de personas que hayan visto el documental el día de su emisión original, que se acuerden de lo que vieron, cómo lo vieron y en dónde lo hicieron no está al alcance de esta tesis de grado y se le dificultaría en gran medida a cualquier analista aunque tuviese los recursos para hacerlo ya que las características descriptas por sujetos no llevarían a una construcción completa de las gramáticas de recepción del discurso.

> "Los discursos asociados institucionalmente a la ideología "del arte" y de la "creación" (cine, literatura, etcétera), pueden ser objeto de un consumo diferido, en un período de tiempo mucho mayor. Este es el caso, también de los discursos de las ciencias. Por lo tanto, para el caso de los discursos cuya circulación-consumo es diferida o ,…, no se debe olvidar una asimetría crucial entre condiciones de producción y condiciones de recepción: en el discurso, una vez producido en determinadas condiciones, éstas últimas permanecen y permanecerán siempre las mismas. La recepción, el consumo, por el contrario, están "condenados" a modificarse indefinidamente." (Verón, 1998 : 20)

Algunos rastros de un análisis en recepción de 1987 podemos obtenerlos a partir de piezas periodísticas, o comentarios de Carlos Sorín durante entrevistas que permiten percibir el impacto del documental. En una nota con entrevista al director en Página 12, se resume la cuestión de la siguiente manera: "En octubre de 1987, en el ciclo "Ciencia y conciencia", Canal 13 emitió un documental que causó revuelo... Aunque nadie había escuchado hablar de la droga, el hecho de que el ciclo fuera auspiciado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación, bastó para que los televidentes aceptaran la revelación."[17] Es decir, se confirma que en 1987, el film funcionó como "constructor de una realidad". En la misma nota, Sorín explica: "Tomó desprevenido a la gente porque se pasó en un horario importante en el 13, presentado por Magdalena Ruiz Guiñazú… La gente creía que iba a ver un programa serio. En ese momento, la TV tenía una credibilidad enorme: lo que decía era verdad. No había ciclos como `CQC' o `Videomotach'. Como el ciclo apeló a una forma documental en blanco y negro, la gente le otorgó veracidad. Pero era una historia de ficción delirante".

Así también, haciendo referencia a la vulnerabilidad de la audiencia en 1987 y dándole extrema importancia al contexto, reveló ante una entrevista para el diario La Nación:

> "Creo que la gente ahora es más avispada que en aquellos tiempos... o no... No sé. Dentro de ese contexto de credibilidad que tenía, uno podía irse hacia la fantasía más absoluta con el mismo peso de un noticiero. Ahora también: la televisión tiene mucho prestigio y además se creó como una especie de zona difusa donde no se sabe bien qué es o no verdadero. Lo verdadero y lo falso pertenecen a otra dimensión:

[17]Entrevista a Carlos Sorín en Página 12 http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-23109-2003-07-24.html (última vez visitado el 31/05/2012)

> la dimensión de los medios. Siempre ocurrió con la radio y con el cine, pero con la contundencia de la imagen televisiva esto se hace más fuerte. El prestigio de la forma: la realidad está en la pantalla, ésa es la realidad."[18]

En el diario Clarín, un artículo menciona que La era del ñandú fue **"**aquel falso documental que le cambió la cara a la TV en los '80."[19] a pesar de que mucha gente ya no lo recuerda. Asimismo, en otra nota para el mismo diario con entrevista a Sorín se comentó: "**La era del ñandú**, documental basado en un hecho apócrifo —el descubrimiento de una droga que retardaba el envejecimiento— que provocó asombro, confusión y risa. En definitiva, hizo una dura crítica a la manipulación informativa y a los negociados de la pseudociencia. "Con Alan Pauls quisimos divertirnos, jugar. Si uno se plantea hacer algo trascendente, es muy posible que fracase", opina ahora [Carlos Sorín]."[20]

Por último, la revelación más extendida del director que hemos podido encontrar fue quizás la siguiente:

> "*La era del Ñandú* fue como un divertimento sobre la relación entre la ciencia y la creencia. Cuando exhibimos el filme por la televisión –presentado además por gente muy conocida- el público creyó absolutamente todo, incluso la tercera y cuarta parte del filme, que es un disparate total. Todo eso debido en mucho a la fuerza que tiene la televisión…A nivel de boceto, ahora tengo un nuevo falso documental para un unitario de televisión. Este medio es donde funciona mejor el falso documental, porque es donde a la gente se agarra más sorprendida."[21]

A pesar de todo esto, dada la importancia de dar cuenta de la superioridad de las características formales del género documental es que surge la necesidad de proyectar el mismo documental en otro contexto para testear nuestra hipótesis que establece que más allá de los discursos circulantes de la época, a la hora de crear un efecto de verosimilitud, los rasgos del género resultan más importantes.

---

[18] Entrevista a Carlos Sorín para el diario La Nación en **http://www.lanacion.com.ar/102507-el-reves-de-la-historia** (última vez visitado el 31/05/2012)
[19] Nota del diario Clarín en http://edant.clarin.com/diario/2002/09/29/c-00811.htm
[20] Entrevista a Carlos Sorín para el diario Clarín http://edant.clarin.com/diario/2003/06/21/c-00811.htm (última vez visitado el 31/05/2012)
[21] Entrevista a Carlos Sorín para el Diario del festival Nº12, Festival del nuevo cine latinoamericano en (http://manuelzayas.wordpress.com/2011/10/07/entrevista-carlos-sorin/) (última vez visitado el 31/05/2012)

Para lograr esto, y dado que para una tesis de grado no es posible poseer recursos para realizar un trabajo de campo exhaustivo, hemos tomado como grupo experimental para nuestro análisis en recepción una clase de 18 alumnos inscriptos en el Taller de Televisión del semestre de otoño 2012 de la Universidad de San Andrés. Los alumnos tenían en promedio 21 años y conformaron un grupo de estudiantes de diferentes carreras dictadas en la universidad. El documental fue presentado por el profesor y titular de la cátedra Marcos Gorbán, bajo una consigna al comienzo de la clase para tener completa atención de los alumnos. La elección del grupo en ese espacio y lugar determinado fue tomada en base a que Gorbán proyecta *La era del ñandú* desde hace años en su materia. Tras realizarle la pregunta de ¿por qué le parecía interesante hacerle ver a los alumnos el falso documental?, el profesor comentó: "*La era del ñandú es la mejor manera para mostrarle a los alumnos que siempre hablan de "los manipulados" en tercera persona cuando en realidad deberían hacerlo en primera"*. En total el profesor realizó el experimento 19 veces, de las cuales 16 fueron en la Universidad de San Andrés, 2 en Uruguay y una en Perú y a lo largo de los años los resultados no variaron. Además, es justamente por su experiencia realizando dicho experimento en el ámbito universitario que las condiciones de producción para crear un efecto de verosimilitud aumentan más que si no hubiese nadie experimentado presentando el documental.

Como ya se mencionó, en 1987, el documental de Carlos Sorín podía poseer alta credibilidad ya que estaba siendo emitido en el *prime time* de uno de los canales de aire más populares de Argentina y presentado por Magdalena Ruíz Guiñazú. Dado que no se pueden reproducir las mismas condiciones, pero considerando que el documental debe ser presentado bajo carácter institucional para funcionar en mayor medida como "fuente de conocimiento", esta prueba de experimento en una clase universitaria servirá en gran medida para nuestro análisis. Tanto el ámbito universitario como el discurso de un profesor son sumamente creíbles y confiables. Así entonces procederemos a una re-contextualización de nuestro discurso para testear el poder del falso documental.

Finalmente, además de exponer las reacciones de los alumnos durante la proyección, las conclusiones que escriban para el profesor, y el debate a realizarse luego, se indagará en el reconocimiento por parte de los alumnos acerca del subgénero falso documental. Lo que se buscará en términos generales será evaluar el nivel de reflexividad que destaquen los alumnos, o sea, ver si de algún modo pueden

dar cuenta de los rasgos del falso documental o si simplemente creyeron haber visto un documental común y corriente y confiaron en los hechos presentados.

Condiciones de la situación experimental

Para nuestro análisis en recepción se tomó la clase del 10 de Mayo de 2012 del Taller de Televisión de la Universidad de San Andrés y previamente se acordaron con los profesores Marcos Gorbán y Belén Igarzábal las pautas para llevarlo a cabo. Los alumnos recibieron como noticia al comenzar la clase que iban a observar un documental, como parte del trabajo del taller de televisión y sin mencionar que serían parte de un experimento para esta tesis. Así, *La era del ñandú* fue presentada ante los alumnos por el profesor Marcos Gorbán como un documental del año 1987, emitido en la televisión y que relata un hecho de la historia Argentina que todos tendrían que mirar con atención para luego escribir una conclusión en una hoja y debatir algunas ideas sin hablar entre ellos previamente. No se dieron más datos acerca de las condiciones de producción ni de la temática.

Durante la proyección, en un principio los alumnos estuvieron muy atentos, prestando atención a los datos "duros". A medida que avanzó la película fueron soltando algunas carcajadas en momentos graciosos tales como la confiscación de plumeros, la canción de Mario Clavel o La era del Hula Hula. En un solo momento, una alumna sentada en el fondo exclamó *"¡Es joda!"* a lo que Marcos Gorbán pidió silencio y así siguió la proyección.

Concluido el film, Marcos Gorbán en su rol de profesor, le pidió a los alumnos que escriban en una hoja en tres o cuatro líneas, aquello primero que se les venía a la mente luego de ver el documental y que pudiese responder a la pregunta *¿Cómo es posible tal manipulación?*. Fue interesante observar como en ese mismo momento muchos alumnos intentaron buscar complicidad y hablar entre ellos, y estaban un poco desconcertados ya que en las clases de Gorbán no suelen pedirse ese tipo de ejercicios. Además debían incluir su nombre en la hoja por lo que los alumnos tomaron una posición más pensativa ante la posible revelación ante su compañeros de lo que estaban por escribir.

Una vez recolectadas las conclusiones, el profesor leyó a sí mismo brevemente cada uno de los comentarios y los dividió en dos pilones. Los alumnos,

en silencio, esperaban ansiosos descubrir qué estaba pasando. Luego, tomó uno y comenzó a leerlo en voz alta a toda la clase. Así fue que se dio comienzo a un debate sumamente participativo que duró aproximadamente unos cuarenta minutos. (Ver comentarios y debate completo en Anexo III)

Explicación y Resultados

"Ahora bien, cuando el analista se propone construir una gramática de reconocimiento de un discurso o de un tipo de discursos, aunque su propia lectura no coincide con la del <<consumidor>>, su objeto es reconstruir esta última. (Verón, 2004 : 55) Dando lugar a la descripción del debate, estadísticamente, la mayoría de los alumnos no se cuestionaron la verosimilitud del documental. Esto en primer lugar podemos corroborarlo en las conclusiones que escribió cada alumno para el profesor. De 18 alumnos, sólo 2 explicitaron que lo que habían visto era ficción. El resto tomó los hechos como verídicos y mencionaron entre otras "*el poder de manipulación de los medios*" sobre las personas. O sea, se involucraron en la trama y destacaron que "*la gente… cree todo lo que le dicen…y está relacionado con una falta de información, por ignorancia.*" Entonces, 16 alumnos tomaron al texto reconociéndolo como un documental clásico que presentaba hechos de una sociedad "*ignorante*" que con ganas de vivir más creyó en una noticia científica y mal comunicada por los medios de comunicación.

Asimismo fue interesante ver como en su mayoría, los alumnos eran estudiantes de la carrera de comunicación, y muchos hacían hincapié en las teorías de la comunicación e intentaban demostrar como el contenido del documental mostraba que "*La gente cree todo lo que ve y no lo cuestiona ni investiga"* pero que sin embargo, los medios no pueden determinar lo que la gente piensa. Así también destacaban el hecho de que la gente esparce el rumor "*porque no se quieren quedar afuera*". No se imaginaban que a través de las técnicas de falsificación audiovisual presentadas en *La era del ñandú*, los engañados estaban siendo ellos.

El debate fue muy productivo ya que a medida que se iban leyendo las conclusiones de los alumnos bajo el estilo irónico del profesor, cada vez se iba indagando más profundo en la cuestión de la trama y se iban "sacando a la luz" algunos de los guiños del film. Al principio nadie hablaba, únicamente discutía el alumno nombrado con el profesor y trataba de explicar lo que había querido decir. De

a poco se fueron destacando características del documental que resultaban "barbaridades" hasta que finalmente, fue una alumna la que dijo *"¿Pero es una ficción el documental?"* a lo que Gorbán respondió *"¿Es una ficción? La fuente de ignorancia fueron ustedes ¡los manipulados fueron ustedes! Esto es ABSOLUTAMENTE ficción,"* y en ese momento la gran mayoría de los alumnos abrió los ojos con gran expresión de sorpresa.

Cuando el debate fluyó más, y poco a poco los alumnos empezaron a tomar consciencia de las técnicas de falsificación audiovisual y manipulación, y de las huellas que remitían a los rasgos de parodia, se dio lugar a una charla más profunda haciendo hincapié en las escenas falsas que era posible destacar. Por ejemplo, un alumno recalcó *"… también apuntan a lo mágico, ponele lo de las huellas del ñandú en el baúl de un auto…*" Luego Gorbán pasó a explicarles, "*la estructura de guión lleva una lógica absolutamente verosímil, coherente y que tiene una sinonimia con otros fenómenos que sucedieron en la sociedad."* Y luego prosiguió diciéndoles: **"***Ahora, la estructura está llena de chistes"*. Inmediatamente los alumnos empezaron a destacar chistes tales como "*la confiscación de plumeros*" u otra alumna que dijo: "*También hablan como muy exagerado"*.

Un hecho gracioso implicó a una alumna que estaba sorprendidísima porque había confiado en el documental plenamente, pero que para congeniar con sus compañeros dijo "*Me pareció medio chamuyo cuando dijo que llovió 14 días y 14 noches.*" A lo que Gorbán repicó "*¡Qué loco! ¡Qué maravilla que justo te parezca chamuyo de todo el documental que es chamuyo la única frase extraída de la biblia!"* En su comentario puede verse que no destacó rasgos formales del género ni pudo vincular al discurso intertextualmente sino que le parecía una gran mentira el hecho por sonar como un absurdo climático. Esa misma alumna, pensando dijo: "*…ha pasado por ejemplo en Estados Unidos que pasaron en la radio como una noticia así también medio apocalíptica y que la gente en la vida real se revolucionó"* y otra acotó "*la gente se suicidó*". A lo que ambas se referían era al famoso caso de Orson Welles de la Guerra de los mundos en 1939. Así Gorbán explicó brevemente el caso y dijo: "*pero también había un momento en el mundo, era el momento que Hitler estaba por invadir Europa y había un momento de tensión"* , dándole importancia a los discursos circulantes de la época, es decir a las condiciones de producción de ese discurso. *"La radio era el centro de las casas como hoy es la televisión"*. En ese caso puede verse como si bien la intertextualidad del film no funcionó en las alumnas con

el Caso Crotoxina, sí buscaron en "lugares comunes" que les remitían a situaciones similares.

Otra alumna, dándole importancia al discurso televisivo y explicando cómo pudo ser manipulada dijo, "*pero yo tampoco lo investigué" y* otra haciendo referencia a la investigación dijo *"necesitábamos cerrar la computadora porque si llegaba a googlearlo en 2 segundos iba a saltar".* Y Gorbán explicando la manipulación del falso documental les dijo: ***"****Ahora fíjate qué loco, en este caso el manipulador no fue la televisión, fue el profesor, que tampoco te manipuló, porque yo no entré acá y dije: Chicos, esto pasó de verdad eh*." En la misma línea, otra chica comentó *"…porque al principio estas en una clase, tiene todos los elementos de un documental, te cuesta caer…"*dándole importancia a la universidad como institución creíble.

Otros alumnos de a poco identificaron rasgos definitorios del falso documental tales como el siguiente: *"claro, yo sabía que eran actores, el sociólogo es el hermano de un actor…"* haciendo referencia a Salo Pasik, hermano de otro actor argentino quizás más famoso que él, Mario Pasik.

Asimismo, y ante la sorpresa de los alumnos, para reducir su impotencia luego de saber que habían sido "manipulados" por las técnicas audiovisuales del falso documental, Gorbán les explicó que ellos no fueron los únicos en creer: "*Yo lo vi en vivo este documental con mi papá. Yo era chico, va chico, era como ustedes (risas), 20, pero mi viejo era médico, y cuando mi viejo veía el documental en un momento me dice "Qué loco, sabes que no me acuerdo" o sea desde su honestidad decía, le creo absolutamente pero no me lo acuerdo. O sea lo busco en el rígido y no lo tengo, pero es cierto."*. Así también comentó de manera graciosa la realización en Perú del mismo experimento pero con productores de televisión como audiencia y como todos creyeron lo que veían: *"…este año me tocó dar un curso a productores generales, productores ejecutivos y a todos los planos de gerencia de un canal de Perú y no resistí la tentación y se los puse. Y fue fantástico porque era 20, 25 personas, todos a cargo de programas televisión y a cargo de producciones contándome qué boludos eran los argentinos que podían ser manipulados de esa manera. Y cuando terminó y les dije, tuvimos que hacer un corte porque un par quedaron shockeados. Shockeados por lo boludos que se sintieron y por lo engañados que se sintieron."*

Ante la insistencia de los alumnos intentando configurarse una respuesta a *¿cómo es posible tal manipulación?*, y preguntando reiteradas veces *"¿pero por qué se hizo?",* el profesor pasó a contarles la historia resumida pero primero les preguntó:

"*¿Ustedes creen que esto pudo haber pasado en la Argentina?*" a lo que la gran mayoría, tal vez dudosamente respondió "*No"*. Y así prosiguió: "*Porque en Argentina en 1985 apareció un doctor que no se llamaba Kurz, Kurz lo parodia, se llamaba Vidal, que dijo que de la serpiente cascabel había sintetizado la droga Crotoxina, …,que curaba el cáncer" ¿Cuál fue el problema? Hoy 27 años después no podemos decir si la Crotoxina cura el cáncer. No lo sabemos por qué lo que pasó con la Crotoxina fue lo que pasó con la Bio K-2. Y vos tenías en Plaza de Mayo de 20, 25 a 30 mil personas que eran los que tenían cáncer mas sus familias exigiéndole al gobierno que les den Crotoxina. Y el gobierno diciendo "no sabemos que esto cura el cáncer."*

Salvo un alumno, el mismo que se había dado cuenta de la ficcionalidad del texto (no es casual que debido a su formación haya podido construir la intertextualidad entre el falso documental y otros discursos), el resto no había escuchado hablar del Caso Crotoxina. Es decir, sus lecturas del falso documental en algún punto eran limitadas en términos intertextuales ya que no podían hacer el vínculo de sinonimia entre Bio K-2 y Crotoxina. No obstante, y como se mencionó, algunos alumnos destacaron casos de sinonimia como el de Orson Welles. Otro alumno se atrevió a decir "*eso pasa ahora, con la pastillita de la inteligencia*", haciendo alusión a una pastilla de moda que la gente toma porque promete aumentar el coeficiente intelectual.

El mismo alumno que sabía de la Crotoxina y que se había dado cuenta de la ficción de la historia dijo sobre el final "*…pero es obvio, Kurz es por Marlon Brando en Apocalipsis Now*". Así como también quiso destacar los "*planos cortos del cine ruso"* mientras el resto del alumnado lo miraba con incredulidad. No es accidental que dicho alumno haya descubierto las huellas de parodia dado que por más que lo negara, sabía mucho de cine. El profesor le contestó: "*Porque tenés una mirada más entrenada en eso, evidentemente tenés más información de cine que los demás*" y luego confesó: "*Es la primera vez que alguien dice Kurz es por el de Apocalipsis Now. Para vos es obvio. Yo lo se porque me lo dijo Alan Pauls, vos le ves los hilos a la marioneta."*

Finalizando, y para que puedan entender los rasgos del falso documental y los elementos de parodia, el profesor les dijo: "*El documental tiene una doble lectura, ahora que ya saben, mírenlo de vuelta"*. Y claro, es probable que al mirarlo de vuelta la interpretación sea diferente y únicamente lo tomen como un film de ficción,

cómico y se rían de ellos mismos. A su vez, ante un próximo falso documental, su experiencia los hará reaccionar de otra manera. Ya el subgénero les resultará *socialmente previsible*.

Así entonces, concluyendo acerca de nuestro análisis en recepción, vemos que dentro de un grupo, las lecturas de un mismo texto han sido más o menos similares. La mayoría de los interpretantes no descifraron las huellas del discurso del "falso documental" sino que lo interpretaron superficialmente y se quedaron en la fase del contenido.

Si bien *La era del ñandú* posee estrecha relación con los discursos circulantes de 1987 , que la mayoría del alumnado haya creído en el contenido indica que no necesariamente aquella condición de producción es necesaria para ser efectivo en tanto subgénero en el nivel de reconocimiento. De todas formas, vemos que los alumnos presentes en la prueba en recepción no estaban al tanto del caso Crotoxina y mucho menos imaginaban que una historia como la que presenta el falso documental podía ser hasta un punto cierta. Las características de *La era del ñandú* hacen que si bien se presenten hechos desopilantes, por estar presentados bajo el modo documental, se creen efectos de verosimilitud e imposibilidad de evaluación de la intrascendencia del contenido . Por ende, la re-contextualización del discurso, produjo una instancia de credibilidad en la que en la mayoría de los casos no se cuestionó el contenido, y no fue hasta el debate posterior que, lentamente, el alumnado pudo destacar ciertas características del falso documental.

Universidad de San Andrés

Sexta Parte: Consideraciones finales

Habiendo concluido el análisis en producción y en recepción, daremos inicio a nuestra interpretación de los resultados obtenidos así como también abriremos camino a cuestiones que sean relevantes para discusiones futuras.

1. Impresión de Verosimilitud en los hechos presentados

Los hechos presentados en *La era del ñandú*, si bien están relatados de un modo sumamente irónico y sarcástico no están muy lejos de contar historias que pueden haber sucedido en sociedad. Es decir, el falso documental narra una historia de la cultura popular, el recorrido de los rumores en sociedad y cómo la gente suele tomarlos y vivirlos. Del mismo modo, *La era del ñandú* no está presentando historias fantásticas o de ciencia ficción, sino que justamente, retrata a través de la parodia y la exageración hechos que podrían suceder de un modo similar. Por ende, vemos como el film se burla de las conductas sociales y por eso también es que puede producir la impresión de verosimilitud en la audiencia. Más allá del contexto de producción de *La era del ñandú*, y de la falta de vulnerabilidad mediática vinculada al Caso Crotoxina, los lectores pueden seguir imaginándose que lo que vieron fue cierto porque la historia les remite a lugares comunes, a historias posibles, a los discursos que moldean la realidad social históricamente.

En la entrevista realizada, Cristian Pauls mencionó: *"La era del ñandú me parece la mejor película de Sorín y una muestra muy brutal de cómo a lo largo del tiempo pasado desde ese momento, un nuevo espectador se construyó: alguien que ya se sabe hipotéticamente filmable. Y que tal vez volvería imposible La era del ñandú hoy. Tal vez ese programa pueda ser visto como el fin de la inocencia del espectador."* Sin embargo, y a pesar de sus conclusiones, pudimos ver como hoy *La era del ñandú* sigue siento posible y creíble ante una audiencia renovada.

Asimismo, más allá del contenido, hay que destacar la importancia del contrato de lectura. El género audiovisual por excelencia que se toma como fuente de conocimiento y al que se recurrió históricamente para "educarse" ha sido el documental. Entonces, es tal la confianza que producen estas piezas que *La era del ñandú*, al apropiarse de los códigos y convenciones, y a pesar de que tenga chistes en toda la estructura, el acostumbramiento de los lectores a creer en la institución

documental tiene mayor fuerza y prefieren confiar en lo que ven, aunque duden. Así también pierde relevancia la cuestión de si fue transmitido por televisión, por cine o en una universidad. Lo que prima es el hecho de que siempre que el falso documental esté presentado dentro de un marco institucional, éste generará efectos de verosimilitud en recepción.

2. Desfasaje

> "Todo análisis de los discursos es, en última instancia, un análisis de diferencias, de desfases interdiscursivos… Al poner de manifiesto los desfases, se hacen visibles las huellas dejadas por las condiciones (de producción o de reconocimiento) en los textos (o, si se prefiere, las marcas se transforman en huellas). Es por ello que, cada vez que un discurso nos interesa, tenemos que encontrar otro que, por diferencia, constituya el <<revelador>> de las propiedades pertinentes del primero."(Verón, 2004 : 54)

La era del ñandú fue producida como un mensaje concientizador. Es decir, la Secretaría de Ciencia y Técnica buscaba dar una respuesta mediática e informativa ante un grave episodio de información científica trasmitida erróneamente a la población argentina. Si bien la decisión implicaba un ciclo de cinco documentales, Carlos Sorín le dio un giro original a la propuesta. Ahora bien, *La era del ñandú*, como documental, por su temática y sinonimia con el caso Crotoxina llama a la reflexión de la audiencia acerca de la vulnerabilidad de los individuos ante fenómenos mediáticos.

Pero por otro lado, y en tanto falso documental, exige una doble lectura que si sucede, invita a la reflexión sobre el poder de las instituciones y géneros establecidos y a la tendencia de la gente a creer que lo que pasa frente a una cámara tuvo que haber sucedido en el mundo real.

Entonces, si es leído como un clásico documental, a pesar de la reflexión a la que invita, *La era del ñandú* resulta un engaño. De lo contrario, y leído como falso documental y parodia, el lector abre su visión a una lectura más crítica y reflexiva. Si el falso documental es tomado como "factual", el desfasaje producido en la información presentada es altísimo. Asimismo, sólo puede llegarse a leer como falso documental en tanto se pongan de manifiesto las huellas que remiten a lo paródico en el texto.

3. Generación de un contrato de lectura con el falso documental

El falso documental requiere una atención particular del espectador. Se le pide a éste que mire el film como si fuese un documental y al mismo tiempo que comprenda que lo que se presenta pertenece al terreno de la simulación y la ficción. Ahora bien, este género se encuentra relativamente poco difundido y es por eso que todavía no posee un contrato de lectura establecido, sino que lo que hace es ser interpretado bajo el contrato que los espectadores mantienen con el género documental. Ante la práctica y el aumento de construcciones de falsos documentales es que el lector irá formando su propio contrato de lectura con el subgénero para entender que los hechos que se presentan en este tipo de films son absurdos. Así entonces, el falso documental irá perdiendo gradualmente la posibilidad de generar en recepción la creencia de que lo que se muestra sucedió tal cual en el mundo real ante la cámara, a la vez que irá resultándole a los lectores un género cada vez más gracioso ya que podrán interpretar humorísticamente las dobles lecturas.

4. Discusión a futuro: El problema de Internet

Como bien una alumna mencionó durante el análisis en recepción, la posibilidad de "*googlear*"[22] implica una amenaza para el falso documental. Es que ante la abundancia de información, y la costumbre generada de buscar todo el la Web, mediante una posible búsqueda de información previa acerca de una película, uno podría enterarse por adelantado acerca de que lo que está por ver pertenece al *fake*. Así entonces, el lector ya no verá al falso documental como un documental (como se le pide que lo haga) si no en tanto ficción, y parte del efecto sorpresa se podría perder. Así pues puede verse como uno al "*googlear*" *La era del ñandú*, en los resultados listados figura "documental apócrifo". Será interesante observar cómo evolucionarán las gramáticas de recepción del falso documental así como también su difusión en la

[22] Googlear (guglear o googlear) es un neologismo que es cada vez más común entre los usuarios de internet que utilizan el buscador Google. Su significado se puede traducir por buscar en la web utilizando expresamente el motor de búsqueda Google. La Sociedad Americana de Dialectos eligió el verbo *to google* como el verbo más útil de 2002. Fuente: Wikipedia

Web. Sin embargo, estos temas no son el objetivo de investigación de esta tesis por lo que no profundizaremos en ellos y así daremos por concluida nuestra investigación.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

Conclusiones

Nuestro trabajo de investigación se propuso abordar cuestiones de un subgénero que imita la gramática de su género madre con el fin de aparentar un discurso factual cuando en realidad su contenido es completamente ficticio. Así entonces hemos podido dar cuenta de las características que definen al género documental, al subgénero falso documental y por último diferenciarlos y lograr una comparación entre éstos. El foco de la mirada estuvo puesto en la previsibilidad discursiva que generan los géneros en sociedad, y por tanto en el acostumbramiento de los lectores de los media a encasillar las lecturas de los discursos bajo los géneros que ya conocen. Así se destacó la preponderancia del género documental y la falta de previsibilidad en la lectura del falso documental por no ser un formato de circulación masiva.

Asimismo se introdujo un caso de falso documental nacional, quizás el único, y sumamente relevante debido a su originalidad en tanto diferente a los *fakes* existentes hasta el momento y en tanto proyecto como respuesta mediática a un problema social vinculado a la difusión de información científica en los medios masivos de comunicación. Dicho caso compuso nuestro objeto de estudio dentro del marco de la Teoría de los Discursos Sociales para lo que fue necesario abordar un análisis en producción y otro en recepción y así también dar cuenta de las huellas del discurso, o sea, de sus relaciones inter-discursivas.

Si bien *La era del ñandú* fue realizada en condiciones de producción particulares y el contexto jugó un papel fundamental en su producción, esta tesis se proponía investigar a partir de un análisis en recepción, qué sucedería ante una posible re-contextualización del discurso. Para emprender la cuestión se abordó una "situación experimental" en un contexto universitario, bajo la presentación de un profesor y para evaluar en los alumnos las diversas lecturas y el nivel de descubrimiento de huellas que den cuenta de la intertextualidad del texto. Así fue que pudimos dar evidencia de un análisis en recepción del mismo discurso, hoy, en un nuevo contexto y vimos que en su mayoría, los alumnos tomaron al falso documental como una obra que retrató un hecho real social de la historia argentina. Es decir, se reprodujeron efectos de verosimilitud en sus análisis y faltaron lecturas que den cuenta de relaciones inter-discursivas o paródicas desde un principio.

Universidad de San Andrés

Por ende, pudimos concluir que más allá de los discursos circulantes en la producción de un discurso perteneciente al género falso documental, la sensación de verosimilitud que se produce a través de la apropiación de las características del género documental se mantiene atemporalmente. No importó que en esa clase, en el año 2012, nadie sepa qué significó el Caso Crotoxina, y que por lo tanto la historia no les resulte inmediatamente familiar. No fue relevante que la audiencia no esté en contacto con un fenómeno similar que lo haga más vulnerable ante la historia presentada. Lo que importó fue ver que el nivel de institucionalidad que implica el género documental, el medio televisión y la universidad son de tal jerarquía que pueden lograr que todo disparate o rasgo de parodia del falso documental quede en segundo plano y los hechos que se describan en el discurso parezcan haber sucedido efectivamente. Además, debido a las temáticas atemporales y de interés popular que trata el falso documental, no importa cuándo se lo mire porque siempre parecerá estar apelando a una falsa memoria colectiva, muy cercana a los hechos de la realidad histórica social, logrando reproducir historias como si fuesen verosímiles y consiguiendo que como lectores nos cuestionemos si realmente podemos creer en lo que vemos.

De este modo también se evaluó el hecho de que probablemente, la exposición ante un falso documental por primera vez cambia la manera de ver falsos documentales para el resto de la vida. Una vez que uno da cuenta de los rasgos intertextuales y guiños en un *mock-documentary*, la posibilidad de encontrar vínculos intertextuales en otros films aumenta y así se acostumbra la lectura. El falso documental, genera un contrato de lectura particular de doble lectura y si bien a uno se le pide que lo mire como un documental, una vez que uno logró destacar las características centrales de un *fake*, la previsibilidad del subgénero comienza a hacerse presente, como en todo género ya establecido.

Por último, y ante algunos hechos discutidos durante el análisis en recepción, se abrió la cuestión a la posibilidad de pérdida de efecto de verosimilitud del falso documental a través de la expansión de internet a todos los ámbitos de la vida y la abundancia de información en la era digital. Si uno busca datos a partir del título de un falso documental en la Web como instancia previa a la proyección, al mostrarse y encasillar al film en el género falso documental se pierde el efecto sorpresa o la chance de que se consideren creíbles los hechos presentados. Por tanto, consideramos

Universidad de San Andrés

que ante un encuentro con un falso documental es fundamental la no-revelación del género al que pertenece en la instancia previa a la recepción.

En particular, el caso de *La era del ñandú,* marca un hito en la historia de los géneros audiovisuales a nivel nacional por su real autenticidad. Por un lado invita a los espectadores del film a conocer un género especial, que plantea simultáneas lecturas y la activación de un cuestionamiento crítico a diferentes aspectos que moldean la esfera social. Se pueden destacar referencias al mal manejo de la información por parte de los medios, a la vulnerabilidad de la gente ante noticias deseadas, al discurso científico mal comunicado y a la manipulación de las técnicas audiovisuales. Todo esto lo puede realizar de un modo digerible mediante el humor y la apropiación de las técnicas de un género sobrio. Sin lugar a duda, el poder de credibilidad del género documental es el centro de todo el tema en cuestión. Y si bien en entrevistas, tanto Sorín como Pauls mencionan que el espectador de hoy es uno más "avispado", y, a pesar de que actualmente los géneros audiovisuales juegan constantemente con los híbridos entre ficción y no-ficción y con la manipulación de técnicas de imagen y sonido, a través de nuestra situación experimental pudimos comprobar como un grupo de jóvenes formados todavía mantiene una dosis de ingenuidad en tanto espectadores y confían en los mensajes de las instituciones más establecidas en sociedad tales como la universidad o la televisión.

Por tanto, y para finalizar, la cuestión de credibilidad no está vinculada al contenido del mensaje sino que puede comprobarse que se vincula más al poder de los géneros como instituciones y su capacidad de brindar previsibilidad y confiabilidad en sociedad. Asimismo queda descartada la posibilidad de que si *La era del ñandú* no es transmitida por televisión, o en su contexto original, no puede seguir siendo vinculada a un fenómeno histórico real. La necesidad y costumbre de la gente de creer y encasillar discursos en géneros e instituciones que a lo largo de la historia resultaron confiables resulta una de las conclusiones más fuertes de este trabajo. Quizás será ante el aumento constante de los híbridos entre ficción y no-ficción, mediante la pérdida de credibilidad en el género documental o el creciente escepticismo audiovisual de los espectadores a futuro, que pueda desviarse el efecto principal del falso documental. Pero todavía y hasta la fecha, eso no resulta posible.

Universidad de San Andrés

Bibliografía

- Allport, Gordon & Postman, Leo. *Psicología del Rumor.* Editorial Psique, 1953.
- Aprea, Gustavo. *Documentales y vida cotidiana: desde los orígenes a una experiencia contemporánea.* Revista Figuraciones Nº6, Diciembre, 2009.
- Bajtín, Mikhail Mikhaĭlovich. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores. México, 1982.
- Barrios Medina, Abel. *El caso Crotoxina: Una biografía social de la ciencia biomédica argentina*. Centro de Divulgación Científica, Facultad de Farmacia y Bioquímica, UBA Proyecto B905 Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2008.
- Bayer, Gerd. *Review: Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality, Jane Roscoe and Craig Hight (2001*) Manchester: Manchester UP, 2001. New Cinemas: Journal of Contemporary Film 3.2 [137–38], 2005.
- Betettini, Gianfranco: *Tiempo de la expresión cinematográfica*. FCE, México, 1984.
- Burnett, Ron. *Reflections on the documentary cinema*. August 29, 2008 en http://rburnett.ecuad.ca/archive/2008/8/29/reflections-on-the-documentary-cinema.html
- Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*. Gedisa, Barcelona, 2000.
- Feldman, Simón. *El director de cine*. Gedisa, Barcelona, 1984.
- Fiske, John. *Television Culture*. Routledge, New York, 1987.
- García Martinez, Alberto Nahum. *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retoricas de la falsificación audiovisual, 2006.*
- Mast, Jelle. *New directions in hybrid popular television. A reassessment of television mock-documentary.* SAGE Publications, Media, Culture & Society, Volume 31, Issue 2 :231

Universidad de San Andrés

- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and concepts in Documentary.* Indiana University Press, Indianapolis, 1991.
- Peirce, Charles S. *On signs: ground, object and interpretant. 1897-* Traducción castellana de Mariluz Restrepo (2003)
- Roscoe, Jane & Hight, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001.
- Sanchez Navarrio, Jordi et al.: "*(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental"*, en *Documental y vanguardia*, Ed. Catedra, Barcelona, 2005.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Crítica, Barcelona, 1985
- Sirvén, Pablo, *Quién te ha visto y quién TV : historia informal de la televisión argentina.* Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998.
- Soto, Marita. *Telenovela/telenovelas : los relatos de una historia de amor*. Atuel, Buenos Aires, 1996.
- Steimberg, Oscar. *Géneros.* Publicado en Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos : el pasaje a los medios de los géneros populares.* Atuel, Buenos Aires, 1998.
- Steinberg, Lorena. *Procedimientos enunciativos autentificantes en el cine documental: algunas operaciones presentes en La era del ñandú (documental apócrifo) y Una Verdad Incómoda.* Facultad de Ciencias Sociales; Carrera de Ciencias de la Comunicación La plata, Octubre de 2008
- Thomas, Steve. *Whatever happened to the social documentary?.* Metro Magazine Nº134 [pp.134-142]. EBSCO Publishing, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Monte Avila Editores Latinoamerica. Venezuela, 1996.
- Ulanovsky, Carlos, Itkin, Silvia, Sirvén Pablo. *Estamos en el aire.* Emecé, Buenos Aires, 2006.
- Verón, Eliseo, *El análisis del "Contrato de lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media*, en

Universidad de San Andrés

"Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications", IREP, Paris, 1985.

- Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Barcelona, 2004
- Verón,E. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Buenos Aires: Gedisa, 1987.
- Verón, Eliseo. "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía", en *Espacios públicos en imágenes*, Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (ed.). Barcelona: Gedisa, 1996.

Filmografía: Falsos Documentales

- Como objeto de estudio
  - *La era del ñandú* de Carlos Sorín reproducido para e Canal 7 de Argentina en 1986
- A modo de investigación de género
  - *F for Fake* de Orson Welles producido en
  - *This is spinal Tap* de Rob Reiner, producido en 1984 para el cine norteamericano.
  - *Unflinching tirumph* de J.R McCord, reproducido solamente en su sitio oficial de internet en 2007
  - *Zelig* de Woody Allen, estrenado en cine en 1983 en Estados Unidos

Recursos Online

- Archivo online Diario Clarín (www.clarin.com)
  - Entrevista a Carlos Sorín para el diario Clarín http://edant.clarin.com/diario/2003/06/21/c-00811.htm (última vez visitado el 31/05/2012)
  - Nota del diario Clarín http://edant.clarin.com/diario/2002/09/29/c-00811.htm (última vez visitado el 31/05/2012)
- Archivo online Diario La Nación (www.lanacion.com)

Universidad de San Andrés

    - Entrevista a Carlos Sorín para el diario La Nación **http://www.lanacion.com.ar/102507-el-reves-de-la-historia** (última vez visitado el 31/05/2012)
- Archivo online Diario Página 12 (www.pagina12.com.ar)
    - Entrevista a Carlos Sorin en el diario Página 12: http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-23109.html (última vez visitado el 31/05/2012)
- Entrevista a Carlos Sorín: http://manuelzayas.wordpress.com/2011/10/07/entrevista-carlos-sorin/ (mención sobre la producción de *La era del ñandú*) (última vez visitado el 31/05/2012)
- Revista Figuraciones Online, www.revistafiguraciones.com.ar
- Wikipedia, la Enciclopedia Libre. www.wikipedia.org
- Film Affinity. www.filmaffinity.com

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

ANEXOS

Anexo I: Repercusiones de la Crotoxina y comparación con la Bio K-2

Similitudes entre imágenes de archivo del caso Crotoxina y escenas de La Era del Ñandú

Izq: Manifestantes exigiendo Crotoxina. Der: Montaje, manifestantes exigiendo Bio K-2

Información General

Descubren en el país una droga contra el cáncer

Se trata de un complejo enzimático, único en su tipo, altamente eficaz para combatir todos los tumores

Los doctores Luis Costa, Guillermo Hernández Plata y Carlos Conimolina, anunciaron anoche en conferencia de prensa el descubrimiento de una droga aplicable a todo tipo de cáncer con resultados positivos de curabilidad orgánica.

En 1978, accidentalmente, estudiando enzimas de membranas, el doctor Juan Carlos Vidal, profesor adjunto de la cátedra físico-química de la Universidad de Buenos Aires y miembro de carrera del Conicet, descubrió este complejo enzimático.

"Recién en 1981 se comienzan a dar los primeros pasos en la aplicación clínica del medicamento", explicó a *Tiempo* el médico Luis Costa. Agregó luego que, "ha respondido a las tres fases de prueba para evaluar los efectos terapéuticos, fase I: actividad antitumoral; fase 2: vías de administración y efectos colaterales; fase 3: espectro de tumores en los que la droga es más sensible."

"Se inyecta por vía intramuscular durante tres meses en forma diaria, aumentando o disminuyendo la dosis de acuerdo a la evolución del paciente. Si la respuesta del enfermo supera el 70 por ciento se lo desvincula del medicamento", puntualizó.

"No existe ningún tumor en especial que se resista a la droga", indicó Hernández Plata. "Cánceres de pulmón, mama, esófago, o sea tumores no curables por los medios actuales han tenido excelentes resultados en su tratamiento."

"Comunicamos hoy la existencia de este descubrimiento científico porque la institución que proveía a nuestros pacientes del producto se ha negado a seguir suministrándolos", aclaró Hernández del Plata. Al requerírsele las causas de tal determinación de parte de la entidad, contestó que, "eso deberán investigarlo ustedes. Nosotros sólo podemos decirles que tenemos 80 pacientes en tratamiento y el suministro del medicamento es indispensable para el feliz término de los mismos."

"No queríamos hacer propaganda porque la producción de la droga en la actualidad no alcanzaría a abastecer toda la demanda real. Queríamos regular la información porque debíamos seguir las pautas informativas que la comunidad científica nos impone, pero ante el peligro de vida que corren los pacientes que están siendo investigados decidimos comunicar el descubrimiento."

Tiempo pudo dialogar con el médico psiquiatra Mauricio Olemberg, paciente de los tres doctores mencionados y quien estaba recibiendo hasta hace tres días la droga en cuestión.

"Hace dos meses me diagnosticaron un cáncer de esófago, estaba desahuciado, me quedaban tres meses de vida. Ahora puedo decir que los resultados a partir de este tratamiento son alentadores."

Luego prosiguió, "cuando lo que me ofrecía el tratamiento oficial era pobre empecé a buscar otro tipo de alternativas. A través de mi actividad profesional, una persona me hizo saber sobre esta posibilidad".

"La droga, que es un complejo enzimático, actúa en la membrana celular, ésta, está compuesta por una serie de sustancias, el medicamento actúa destruyendo una sustancia fundamental, cual es, los fosfolípidos.

"Mi vida, como la de muchos otros pacientes que están siedo investigados depende del suministro de este medicamento. Desde mediados de la semana pasada, el lugar donde se produce la droga, que es el Instituto de Neurobiología dependiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, no efectúa las entregas a los pacientes."

Posteriormente indicó que, "esto coincide con el viaje del doctor Vidal, que es el descubridor".

"El tratamiento para nosotros es totalmente gratuito porque estamos siendo investigados, pero de ser procesada la droga en cantidad, la misma no sería costosa, es un producto argentino que se efectúa con técnicas nacionales."

La pérdida económica, de trascender la fórmula en otros países, equivaldría a entregar una provincia argentina.

Miércoles 9 de Julio de 1986. Diario Matutino Tiempo Argentino

CLARIN ★ Buenos Aires, viernes 11 de julio de 1986 INFORMACION GENERAL ★ Página 2

Informaron sobre la droga contra el cáncer experimentada en el país

Los doctores Guillermo Hernández Plata, Luis Costa y Carlos Coni Molina, quienes investigan una droga que presumiblemente curaría el cáncer, aseguraron que proseguirán con sus estudios "con apoyo oficial" y garantizaron la provisión del medicamento a los pacientes que estaban tratando.

Pablo Z...

En una tumultuosa conferencia de prensa, los doctores **Luis Costa, Guillermo Hernández Plata y Carlos Coni Molina**, quienes recientemente tomaron notoriedad por su investigación acerca de una droga —Crptoxima B— que resultaría eficaz en el tratamiento de los tumores

Mantuvimos hoy (por ayer) una reunión en Acción Social y otra en el Conicet, con el grupo ejecutivo". Los especialistas estimaron que **a más tardar hoy a la mañana mantendrán un encuentro con el ministro de Salud y Acción Social, Conrado Sto-**

vel oficial el curso de la investigación pero no se llegó a nada porque pedían **un laboratorio constituido**, que en su momento se va a hacer", dijo.

Afirmó que "**Salud Pública, luego de la entrevista que tenga con nosotros, instrumentará los medios**

Viernes 11 de Julio de 1986- Diario Clarín.

La Nación, Viernes 11 de Julio de 1986

Cáncer: polémica por una droga

El anuncio de un complejo enzimático generó una amplia controversia científica

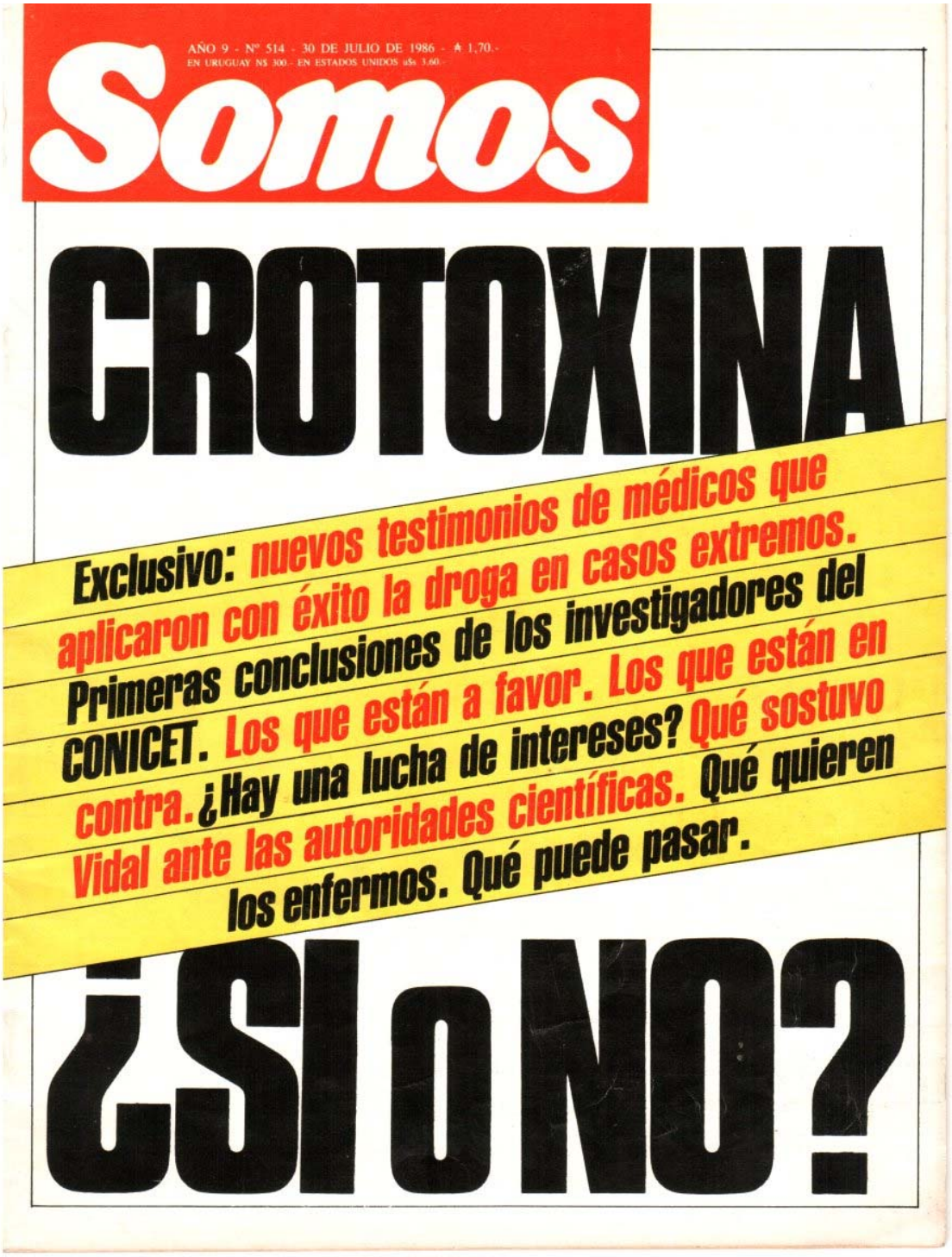
Los doctores Hernández Plata, Costa y Coni Molina (Foto de Jorge Quiroga)

Los médicos especialistas en oncología Guillermo Hernández Plata, Luis Costa y Carlos Coni Molina, anunciaron ayer que fue descubierta un "sustancia proveniente de un ofidio que se aplica a pacientes enfermos de cáncer con buenos resultados".

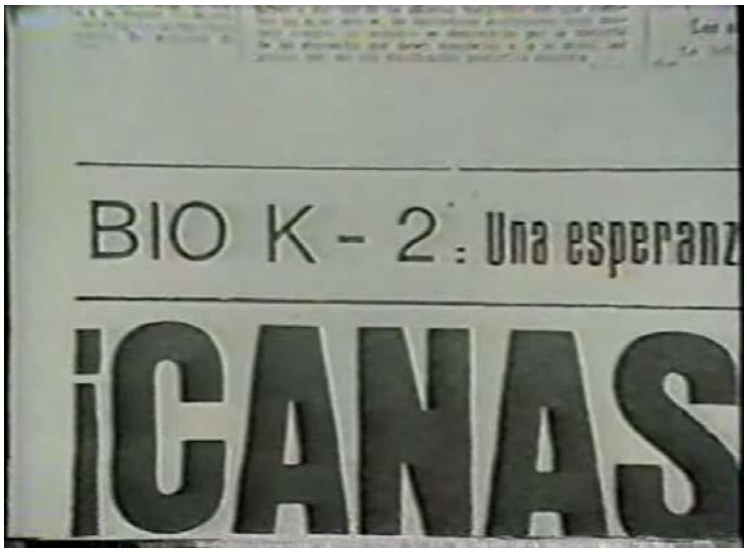
Los facultativos, quienes aclararon que el descubridor de la droga es el científico Juan Carlos Vidal, informaron que actualmente 80 personas son sometidas a ese tratamiento.

Mientras tanto, el presidente de la Fundación del Instituto de Neurobiología, Juan Tramezzani, consideró que "jamás se llegó a la conclusión de que la crotoxina sea anticancerígena". (Más información en la pág. 7.)

Viernes 11 de Julio de 1986- Diario La Nación.



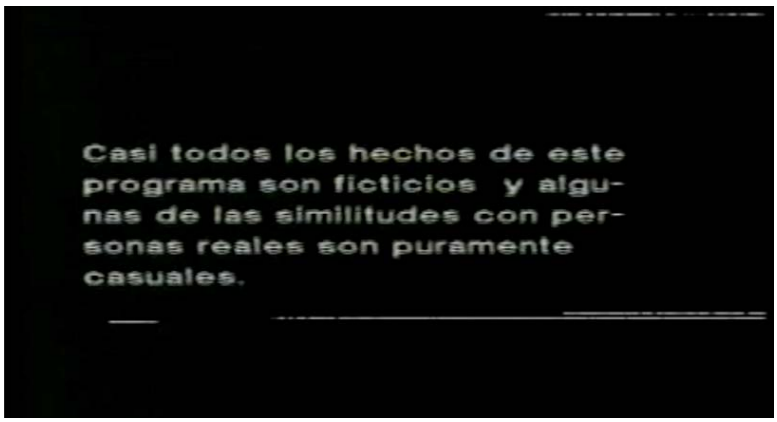
30 de Julio de 1986- Revista Somos.

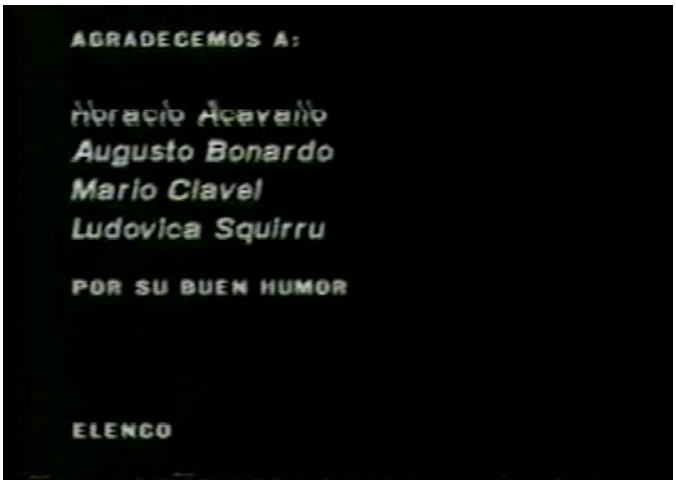


Montaje periodístico para *La era del ñandú.*

Montaje periodístico para *La era del ñandú.*

Anexo II: Imágenes del film
Placas y Actores en La Era del Ñandú





de
SanAndrés

de
SanAndrés

Anexo III: Análisis en Recepción

1-Comentarios y conclusiones de los alumnos luego de la proyección de *La Era del Ñandú (10/05/2012)*

"Considero que semejante manipulación se puede dar porque lo medios de comunicación, principalmente la televisión, tienen mucho poder en la formación de opinión. La gente cree todo lo que ve y no lo cuestiona ni investiga"

"Es posible esa manipulación porque al poner a "científicos" en el medio todo tiene que ser verdad, no se permite la duda. Aparte al hacer un programa la gente tiende a creer todo lo que dice la TV y más si ayuda a prolongar la vida."

"Semejante manipulación fue posible por una combinación de elementos: una producción mediática coherente que promovía la Bio K-2, el deseo de la gente de prolongar y mejorar la vida, voces autorizadas que apoyaban este fenómeno, la invasión de este tema a todos los ámbitos de la vida, el sentimiento de comunidad y nacionalismo que provocó, la constante y continua novedad al respecto, entre otros…"

- *"Medios de comunicación utilizados creíbles*
- *Veracidad y oficialidad de las personas*
- *Esperanza/desconocimiento de las personas*
- *Respaldo del gobierno y personas autorizadas*
- *Gran movilización."*

"Puede pensarse que tiene que ver con lo que es algo muy relacionado a una "preocupación" de las personas lo cual genera interés. Pero además a partir de que llega a los medios es eso de lo que se habla, aunque al principio uno lo 'dude' termina hablando de ello para no quedar afuera. La gente es quien lo mantiene "vivo"."

"Porque la gente está dispuesta a creerlo. A la mayoría de la gente le gusta creer en milagros y en lo posible. Por eso, los creadores de los programas de televisión atienden a lo que la gente quiere ver, incluso si no es la verdad."

“Esta manipulación es posible al crear una expectativa de un interés colectivo. Esta expectativa, misterio le convenía a muchas empresas ya que se vendían más productos. También le convenía al gobierno porque lo posicionaba mejor. También fue posible porque a la gente le interesa lo que generaba esta expectativa, y no tiene problema cambiar o dejar sus intereses”

“Es algo totalmente nuevo que tiene contacto por primera vez. Todo el cuerpo de profesionales/médicos, periodistas difunden la noticia alarmando a la gente de este nuevo suceso. La sociedad no está acostumbrada a tal innovación. Todo gira en torno a lo recién lanzado.”

“Porque provenía de una fuente altamente reconocida: los médicos, los farmacéuticos. Porque apeló a algo muy importante para los seres humanos: La vida. Básicamente apeló a la EMOCIÓN y al SENTIMIENTO de las personas y en un tema muy complejo y conflictivo como es LA MUERE el fin de la VIDA. Esta manipulación se da entonces en un público proclive a creer estas cuestiones que van más allá de lo racional.”

“A partir de los medios de comunicación y de que la gente suele ser fácil de influenciar sin cuestionar nada de los que los medios dicen. Esto pudo verse ayudado también porque eran médicos los que lo decían, entonces la gente no se lo cuestionaba. A su vez, se creó todo un clima de intriga previo a la explicación de los médicos, que logró atraer más a las personas.”

“La manipulación es posible, en primer lugar porque la gente está abierta a ella y cree todo lo que le dicen. Para mi, no está relacionado con una falta de información, por ignorancia. En segundo lugar, al provenir de fuentes “confiables” o con mayor conocimiento en el tema, la gente acepta lo que se le dice.”

“Semejante manipulación es posible porque refleja un deseo que está en la gente. Las personas necesitaban creer en una vida más larga y mejor y por eso la invención dela Bio K-2 y su posterior explosión mediática fue posible. La televisión aprovechó este fenómeno y tanto Kurz como el ñandú como la droga misma se volvieron los principales personajes durante esa época argentina.”

QUAERERE VERUM
Universidad de San Andrés

"El correr de un rumor por 3 motivos. Primero recomendado por alguien de autoridad. Segundo tiene que resultar "verosímil". Tercero, afecta directamente a las personas. Se "institucionaliza" por los medios haciéndose noticia, pasa de un "rumor" a una noticia "corroborada" por científicos y testimonios."

"En mi opinión es posible por el hecho de combinar algo que es un anhelo, o mejor dicho una obsesión para los seres humanos. Esto es la necesidad de alcanzar al juventud eterna, la inmortalidad. Esta idea está arraigada en la mente humana. Los medios masivos tales como la televisión o la radio (para la época) son capaces de influenciar la opinión de las personas (aunque no pueden determinarlas). Y si esto se combina con el apoyo de una institución de prestigio tal como es la ciencia entonces la manipulación se hace posible."

"Aquí la cuestión gira en torno a creer o no creer en lo que estamos viendo. Gracias a un deseo común en la población "La vida infinita". El canal de TV logró imponer un tema de agenda acaparando de esta forma la atención del público. ¿Cómo no vamos a prestarle información a lo que podría ser el pasaje a una vida longeva?"

"Esta manipulación por parte de los medios es posible primero, porque corresponde a un deseo intrínseco del ser humano de prolongar la vida, una ilusión tan grande que supera los procesos de racionalidad por los que esta movida magnificente le puede hacer ruido. Además, el hecho de que todo el mundo lo crea y hable de ello, propaga la credibilidad del asunto.
Por otro lado, el documental dilucida la baja moralidad de los medios al permitirse una manipulación tan grande y cómo seguramente este evento increíble aleja a las personas de ocuparse de otras preocupaciones o noticias relevantes del momento"

"No me parece creíble el documental. Más allá de la aparición de actores conocidos, no creo que sea posible tal manipulación, creo que sería inevitable la aparición de más voces escépticas. Creo que cuanto más plurales sean las voces en los medios, menor es la posibilidad de manipulación."

Universidad de San Andrés

"Es posible por el formato. La construcción de la historia está dada de forma que parezca objetiva y verídica, aún siendo mentira la historia del ñandú."

2-Desgrabación del debate entre el profesor y los alumnos

Marcos: Escriban en su hojita, 2 líneas, 3 líneas, no necesito ni un tratado ni una tesis… ¡Te dije que sin ningún comentario! ¿Cómo es posible semejante manipulación? Respondan esta pregunta por favor. ¡Expláyense!

(5 minutos después)

Marcos: Entreguen las hojas, a ver, ¿quién terminó ya?

(Revisa a simple vista las hojas que le van entregando y se ríe)

Marcos: Esto es fantástico…Les voy a leer algunas, la mejor manera de aprender es amasar las ideas…¡Amasemos!

(Lee la primera reflexión de una alumna en voz alta) (La alumna con vergüenza, el resto de la clase atiende intentando pensar si pusieron algo similar o no) "En mi opinión es posible por el hecho de combinar algo que es un anhelo, o mejor dicho una obsesión para los seres humanos. Esto es la necesidad de alcanzar la juventud eterna, la inmortalidad. Esta idea está arraigada en la mente humana. Los medios masivos tales como la televisión o la radio (para la época) son capaces de influenciar la opinión de las personas (aunque no pueden determinarlas)."

(silencio)

Marcos: Está bien, influencian pero no determinan. ¿Si Alumna?

Alumna: (tímida) Sii

Marcos: No tengas miedo (risas de la clase). Continúa: "y si esto se combina con el apoyo de una institución de prestigio tal como es la ciencia entonces la manipulación se hace posible."

Marcos:¿Están de acuerdo?

Clase: ¡Si!

Marcos: ¿Hay alguien que no esté de acuerdo con Alumna?

(Silencio)

Marcos: Bien, sigo: "La manipulación es posible, en primer lugar porque la gente está abierta a ella y cree todo lo que le dicen. Para mi, no está relacionado con una falta de información, por ignorancia." Me encanta esto (risas) ¿Alumna2?

Alumna2: ¡Si!

Marcos: "En segundo lugar, al provenir de fuentes "confiables" o con mayor conocimiento en el tema, la gente acepta lo que se le dice." ¿Estamos de acuerdo?

Universidad de SanAndrés

Alumna2: Si, igual abajo puse que era en parte por la falta de información de la gente, que por eso se habla y además por la ignorancia, porque si no conoces del tema si a mi me dice algo un científico un médico o quien fuere yo le creo. (intenta defenderse ante el resto de la clase y explica su postura)

Marcos: ¿Alguien está en desacuerdo?¿Quién? ¿Vos? (señala a Alumna3) ¿Por qué?

Alumna3: Porque la gente no es idiota, la gente no es una tabla rasa que le tiras cualquier cosa y te la cree.

Marcos: ¿Por qué la gente se lo creyó? ¿Por qué la gente fue manipulada?

Alumna3: Bueno yo había puesto que primero…

Marcos: Para que te busco Alumna3. Alumna3, acá está: "El correr de un rumor por 3 motivos. Primero recomendado por alguien de autoridad. Segundo tiene que resultar "verosímil". Tercero, afecta directamente a las personas. Se "institucionaliza" por los medios haciéndose noticia, pasa de un "rumor" a una noticia "corroborada" por científicos y testimonios."

Alumna4: Pero la información no está corroborada. El producto ya estaba pero nunca se investiga, creen lo que dicen los medios yo lo puse muy simple pero puse lo mismo que dijo ella que la gente sin corroborar y sin investigar…

Marcos: ¿Esto hace que la gente sea estúpida?

Alumna4: No, pero creo que es una combinación de que también están abiertos a creer algo que quieren creer, le están dando una notica que busca todo el mundo.

Alumna5: O sea, al principio había gente que no estaba completamente de acuerdo pero como todo el mundo está hablando no se quieren quedar afuera y entonces empieza a invadir y te fijas de hecho que lo de los geriátricos, lo de los plumeros, cada uno desde su lugar habla del tema. Entonces lo empiezan a difundir pero es la gente la que lo mantiene en el medio.

Alumna6: Y además esto de no querer corroborarlo puede tener que ver con el hecho de que era una noticia anhelada…

Marcos: Deseada (escribe en el pizarrón "noticia anhelada")

Alumna6: Claro porque si era algo tipo que se van a morir todos a los 20 yo hubiera corroborado 20 veces porque nadie quiere eso en cambio si es algo así, no se.

Alumno: Para mi tiene que ver más con las instituciones, la institución de la ciencia, la institución de las noticias son entidades que se construyen durante un largo período de tiempo y en las cuales mal que mal la sociedad puede corroborar en distintas instancias momentos de verdades. Cuando vos introducís en esas instituciones una cosa semejante es posible que tengas algún tipo de recepción. Podes decir cualquier cosa en la medida que no se haya dicho cualquier cosa todo el tiempo o por no se, 100 años.

Marcos: Como dice Bertolt Brecht, se le puede mentir a una persona un tiempo, se le puede mentir a muchos mucho tiempo pero no se le puede mentir a todos toda la vida.

Alumno: La noticia deseada puede tener algo que ver pero no es lo fundamental. Porque inclusive vos podes decir que se va a ir todo al diablo y la gente se lo va a creer. Eh, bueno, como ya ha pasado muchas veces. Es más, la mala noticia puede tener la perspectiva de poder revertirse o de poder hacer algo, si vos decís que hay una corrida bancaria …

Marcos: Sin embargo esta semana corrió un mail que le llegó a todos de que hay que sacar los depósitos del banco porque se viene otro corralito y nadie movió un peso.

Alumno: No, no… por supuesto, puede ser o no.

Marcos: ¿Qué decías vos que estabas en desacuerdo? (señala a otra alumna)

Alumna7: No, estoy preguntando si es TAL cual lo que muestra el documental. ¿Pasó? ¿o está RE exagerado? Porque parece una joda. (silencio largo) ¿Está exagerado no?

Marcos: ¿Por quién? Por los noticieros, por el medio.

Alumna7: No, por los que hicieron el documental.

Marcos: Es la primera vez que me lo preguntan.

Alumno2: (grita) Cuando se ponen a incautar plumeros …

Alumno3: Lo que no cerraba, es que… Pasó en serio el documental ¿No? (ruido en la clase) Lo que no cerraba es que en 1987 había esas imágenes que ponían.

Marcos: Esto salió al aire en el 87 pero habla de tiempo atrás (señala a otro alumno hablando con su compañero) ¿Vos, vos que decías?

Alumno: El documental, yo…

Marcos: ¿Es una ficción el documental?

Alumno: Si, o sea, Kurz es Marlon Brando, es el de Apocalipsis Now, desde las tinieblas…

Marcos: La pregunta es, vamos de vuelta, Alumna2 ¿Quiénes son los manipulados? (silencio) La fuente de ignorancia eran ustedes, ¡los manipulados fueron ustedes! Esto es ABSOLUTAMENTE ficción

(Caras de sorpresa, se escucha un uhhh, algunos no entienden, otros se ríen y se tocan la cabeza)

¿Quién se dio cuenta que era ficción absolutamente?

(Risas, dos levantan la mano seguros otros empiezan a intentar explicar que en realidad lo pensaron para no quedar mal)

Universidad de San Andrés

Marcos: No está bien, vos te diste cuenta (señala a Alumno), un par empezaron a dudar ahora, y todos los demás ENTRARON. O sea acá hay gente que está creyendo, ¡pará! Mirá la cara de Alumna3, por ejemplo. (risas)

Alumno3: No, además el sociólogo era el hermano de un actor, de Mario Pasik.

Marcos: ¿Era?¡Es actor!

Alumna3: ¡Claro! Yo todo el tiempo decía ¿De dónde lo conozco?

Marcos: Es actor y NO es sociólogo

Alumno3: ¡¡¡La maestra!!!

Marcos: La maestra es Elvira Romei, la actriz, una de las primeras que hizo señorita maestra.

Alumna7: Yo creo que podías darte cuenta por como hablaban.

Alumna8: ¿Pero cómo reaccionaron en ese momento? (preocupada)

Marcos: Como están reaccionando ustedes, a ver, vamos de vuelta: levanten la mano, y levanten voluntariamente porque empiezo a leer sus trabajos, ¿Quién no se dio cuenta que era una mentira absoluta y se sintieron manipulados?

(Admitiendo, levantan la mano la mayoría)

Marcos: Van de a poquito ¡ja! Me encanta porque les cuesta

Alumna7: Bueno, igual hice lo que me pediste jaja no puse es ficción.

Marcos: O sea, te dejaste manipular. ¿Me buscas a Alumna7? Pasame su trabajo. (lee): "Porque provenía de una fuente altamente reconocida: los médicos, los farmacéuticos. …"Acá hay un error, los médicos y los farmacéuticos pones vos, y acá estas diciendo que los manipulados eran la gente. Y si, está bien la respuesta, porque provenían de una fuente altamente reconocida. No eran los médicos y los farmacéuticos Era el docente. (silencio) Es la institución. El docente se paró y les dijo van a ver un documental. No les dije más nada. No dije que era mentira, ni dije que era verdad. Dije que era un documental, yo no les mentí en ningún momento. Cada uno creyó lo que quería creer. Siempre es más fácil que el manipulado sea el otro.

Alumno3: Pero dijiste que el documental lo habían hecho en la tele…

Marcos: ¡Salió en la tele! Lo mandó a hacer la Secretaría de Ciencia y Técnica.

Alumno3: ¿Ah, salió?

Marcos Si señor, claro. Lo que te dije es absolutamente cierto.

Alumna7: Pero salió onda, ¿por qué?

Marcos: Es un documental apócrifo. Sigo [con el comentario de la Alumna7] "porque apeló a algo muy importante para los seres humanos…" si absolutamente, también podemos hablar en una facultad donde estudiamos comunicación de la credibilidad de los medios. O sea, siempre es más fácil tirarse a pensar, digamos cuando yo ponía en

el pizarrón "La noticia deseada", ustedes pueden decir que la noticia deseada es la prolongación de la vida. Ahora en este ámbito, en esta aula, en la carrera de comunicación y algunos de administración, de la Universidad de San Andrés, cátedra de televisión, siempre es preferible decir que los otros son manipulados, los medios manipulan. Ellos son manipulados, porque son ignorantes, porque no saben o porque en todo caso el poder de la fuente que emite es tan fuerte que los demás se ven subyugados por tanta luz. (silencio) Pero no eran ellos, eran ustedes. (risas) Y no son brutos, un detalle que me encantó, no son ignorantes. Porque si hay algún denominador común entre ustedes es que no hay ignorancia, no hubiesen llegado hasta acá siendo ignorantes. ¿Estamos de acuerdo? Un ignorante no pasa el primer año de la carrera de San Andrés. Ahora guarda que una cosa es estudiar, tener mirada aplicada, instruido, informado y otra cosa es tener la mirada crítica. Y una cosa es la docilidad con la que ustedes se prestan. Creer que a ellos se los puede manipular es mucho más fácil que creer que uno puede ser manipulado. Y acaban de ser manipulados. No saben como disfruto esta clase (risas). Porque ahora yo hago catarsis, o sea yo espero todo el año para dar esta clase. Claro después es más fácil decir que la gente ve Gran Hermano o Tinelli porque la gente es una boluda, ¿si? O sea, Tinelli nos manipula, vende sexo y la gente hace dddd ¡vende sexo! ¡Y no es así!

Alumna7: ¿Y por qué se hizo?

Marcos: Ahora vamos con eso.

Alumna9: No digo, en este caso en particular, necesitábamos cerrar la computadora porque si llegaba a *googlearlo* en 2 segundos iba a saltar.

Marcos: No, no está *googleado* porque lo han bajado, pero pasa que si, que si alguien lo *googelaba…* si, obviamente.

Alumna9: O sea, si, yo tardé en empezar a caer porque bueno, al principio estás en una clase, tiene todos los elementos de un documental, y te cuesta caer. Pero más allá de eso, hoy en día si a mi me suena muy raro empezás a chequear con otras fuentes…

Marcos: Absolutamente, estamos de acuerdo. El *goolgear* te desarma, pero guarda que también te puede poner de otro lado. Alumna10, que aceptó haber caído, dice: "considero que semejante manipulación se puede dar porque lo medios de comunicación, principalmente la televisión, tienen mucho poder en la formación de opinión. La gente cree todo lo que ve y no lo cuestiona ni investiga". No es así por un lado pero por otro lado si es así. Ahora fíjate que loco en este caso el manipulador no fue la televisión, fue el profesor. Que tampoco te manipuló. Porque yo no entré acá y dije " Chicos está pasó de verdad, eh"

Alumna10: y yo tampoco lo investigué…

Marcos: Claro, vos no lo investigaste, pero la noticia deseada te lleva a un lugar. Nosotros con Agustina íbamos haciendo apuntes en un momento. Y primero, te aparece Salo Pasik que es actor. Es más, te lo voy a decir claramente, actuó en las novelas de tu vieja [hace referencia a las novelas en las que casualmente, la madre de la Alumna10 participó como guionista]. O sea, tu vieja escribió novelas en las que

actuaba el tipo que acá te aparece como sociólogo y vos no lo registraste. Pero tu tendencia no es a decir: ¡Ah es actor! O sea actuó en 'Cuando me sonreís' el año pasado en Telefé y tiene una larga carrera. La tendencia es para este lado, uno se deja llevar directamente no por el medio si no por lo que uno necesita creer, por lo que uno anhela creer.

Alumna3: ¿Puedo decir algo? (Marcos asiente) Dos cosas.

Marcos: Me encanta la cara de sorpresa de Alumna3. (risas) Ustedes tendrían que ver el contra plano de cuando dije que era mentira, todos los ojitos les hicieron "tuc"(Risas) Seguí.

Alumna3: Me pareció medio chamuyo cuando dijo que llovió 14 días y 14 noches.

Marcos: A vos te parece que ese texto es chamuyo?

Alumna3: Esa parte me parece chamuyo.

Marcos: ¿Es chamuyo?(Alumna3 asiente) Es la biblia.

Alumna3: Bueno.

Marcos: Es un texto extraído de la biblia del Apocalipsis.

Alumna7: (gritando) ¡La biblia es un chamuyo!

Marcos: El Apocalipsis de la biblia, ah y si, vos (señala a Alumno) sacaste esa clave maravillosa de Kurz que es un homenaje a Kurtz de Apocalipsis Now. 14 días llovió y 14 noches, así comienza el Apocalipsis de la biblia. ¡Qué loco! ¡Qué maravilla que justo te parezca chamuyo de todo el documental que es chamuyo la única frase extraída de la biblia!

(carcajadas)

Alumna3: Y la segunda cosa es que en esa época, que ha pasado, por ejemplo, en Estados Unidos que pasaron en la radio como una noticia así también medio apocalíptica y que la gente en la vida real se revolucionó.

Alumna7: La gente se suicidó.

Alumna3: ¡Si!

Marcos: (busca en la computadora y abre un video, todos lo miran callados). Esto fue en 1939, esto si quieren después se los copio porque hoy no tenemos tiempo pero si Orson Welles hizo un programa en 1939 contando, o haciendo, recreando en un radioteatro que los marcianos bajaban en una ciudad de Estados Unidos y se creó un pánico en Nueva York y la gente empezó a huir despavorida y no se cuánto.

Alukno3: Se suicidaron.

Marcos: Eh si, hubo accidentes, absolutamente, fue la radio y no la televisión pero también había un momento en el mundo. Era el momento que Hitler estaba por invadir Europa y había un momento de tensión y fue un momento de entreguerras. Si

Universidad de San Andrés

bueno, la radio era el centro de las casas como hoy la televisión. Es así y hay muchas más. Ahora vamos a ir a eso. ¡Ah! Alguien había hecho un comentario. ¡Vos!

Alumno3: Como que en una parte del documental meten también, apunta a lo mágico, lo de las huellas del ñandú en el baúl de un auto.

Marcos: Pará. Vamos de vuelta. Si vos arrancás, el documental tiene una doble lectura. Yo se los recomiendo, ahora que ya saben mírenlo de vuelta. Es maravilloso. Ahora vos tenés por un lado, un camino de guión, una estructura de guión que te lleva a recorrer el mismo camino que recorren los rumores públicos. Arranca como un rumor, el medio lo toma y lo hace noticia, y después termina siendo sintetizado por la parte milagrosa. Digamos, el ñandú pisó el auto y después en San Nicolás o en muchos lugares de la ciudad tenés vírgenes que lloran, cristos que se aparecen, chupacabras y maestro amor y un montón de cosas que la gente va viendo. Entonces digo, la estructurara de guión lleva una lógica sumamente verosímil, coherente, y que tiene una sinonimia que es sinónimo con otros fenómenos que han sucedido en la sociedad. Ahora la estructura está LLENA de chistes. O sea, el allanamiento donde los tipo arman como si fuese una banda de narcotraficantes con las armas pero ponen plumeros es un absurdo maravilloso.

Alumna7: El chiquito de 27. (risas)

Marcos: Hay momentos de frases, por ejemplo, cuando dice: "el abuelo de Kurz se dedicaba a la fotografía aérea cuando todavía no se había inventado la aviación" y muestran a un tipo arriba de una tabla arriba de un edificio y después dicen "la abuela también se dedicó a la fotografía pero por despecho" es una pelotudez upina. El documental termina con una frase diciendo: "y comenzó la era que los sociólogos dieron a llamar la era del hula hula" con un gordo haciendo hula hula, o sea es una pelotudez absoluta, pero en el contexto fíjense como caen.

Alumna 10: Está muy bien.

Alumna7: ¿Por qué se hizo?

Marcos: Ésta es la pregunta. Es maravilloso. Gracias, gracias. Les quiero contar dos o tres cosas para que no se sientan tan mal. Yo lo vi en vivo este documental con mi papá. Yo era chico, va chico, era como ustedes (risas), 20, pero mi viejo era médico, y cuando mi viejo veía el documental en un momento me dice "Qué loco, sabes que no me acuerdo" o sea desde su honestidad decía, le creo absolutamente pero no me lo acuerdo. O sea lo busco en el rígido y no lo tengo pero es cierto. La necesidad de creer es una cosa increíble, en primer lugar. Segundo, dentro de los cursos de capacitación que yo suelo dar muchas veces, este año me tocó dar un curso a productores generales, productores ejecutivos y todos los planos de gerencia de un canal de Perú y no resistí la tentación y se los puse. Y fue fantástico porque eran 20, 25 personas, todos a cargo de programas televisión y a cargo de producciones contándome qué boludos eran los argentinos que podían ser manipulados de esa manera. Y cuando terminó y les dije, tuvimos que hacer un corte porque un par

Universidad de San Andrés

quedaron *shockeados*. *Shockeados* por lo boludos que se sintieron y por lo engañados que se sintieron.

[Anécdota personal fuera del tema en cuestión]

Marcos: Acá está muy bien representado como entra el rumor, la gente lo toma y cuando la gente lo toma y se instala en la gente, empieza funcionar la historieta, el dibujito animado, la publicidad, esto de que se empieza a retroalimentar, alguien dispara el rumor, se prende la gente, cuando la gente se prende el medio lo toma y lo convierte en notica y lo instala. Y cuando queda instalado y la gente lo vuelve a instalar, ahí ya lo toma la televisión a nivel entretenimiento y lo universaliza. ¿Me explico lo que estoy diciendo? Ese círculo, es lo mismo que pasó acá. O sea lo disparo yo el documental pero después está el anhelo de ustedes de "ellos los manipulados" "ellos los ignorantes" "ellos tal cosa". Y empecemos a darnos cuenta los mecanismos de cómo los malos hacen esto sin darnos cuenta y que los manipulados somos nosotros. A los peruanos les era mucho más fácil decir pobres argentinos que boludos que son. En vez de decir, pará ¿no es este argentino el que nos está gastando?

Alumna7: ¿Y por qué se hizo?

Marcos: Me estas cagando el final (risas) Bueno, vamos a contar el final. ¿Ustedes creen que esto es posible?¿Pudo haber pasado realmente?

Clase: No

Alumno: Yo creo que sí, quizás a menor escala pero…

Alumna10 :Por ahí uno que pueda durar una semana…

Marcos: Lo de La era del ñandú duró para meses eh. A ver ¿Alguien se imagina algún sinónimo?

Alumno4: Pará hoy a nivel global hay algo parecido. Está la pastilla de la inteligencia que la tomas por 3 o 4 años.

Marcos: Esa es la película sin límites.

Alumna7: Ah, ¡te la creíste!

Alumno4: No, no. Hay una pastilla de verdad, no seré yo, no serán ustedes, funcionará no se si no, pero conozco gente que la toma.

Marcos: Yo nunca escuché hablar de eso. A ver, ustedes, ¿Vos que decías?

Alumna6: No, yo por ejemplo cuando se decía que uno de los motivos de la victoria de Hitler fue él, cómo manipuló a la gente.

Alumno3: Goebbels, Miente, miente que algo quedará.

Universidad de SanAndrés

Alumna6: No, digo que esto se pudo haber hecho porque se dice: ¡no! ¿cómo iban a pensar que los rubios eran más inteligentes que los demás?

Marcos: Qué loco porque además los judíos éramos rubios (guiña el ojo) pero no, viste. No, hay una cosa mucho más cercana acá. Esto fue en el año 87 y… no vamos a la pregunta. La pregunta es: ¿Por qué se hizo? Porque en Argentina en 1985 apareció un doctor que no se llamaba Kurz, Kurz lo parodia, se llamaba Vidal, ¿Alguien oyó hablar del doctor Vidal? Que también hubo una comisión pro premio nobel al doctor Vidal, al igual que con el doctor Kurz, que dijo que de la serpiente cascabel…

Alumno: ¿Qué? Lo de la Crotoxina.

Marcos: Exactamente, había sintetizado la droga Crotoxina, la droga Crotoxina era la droga que curaba el cáncer" ¿Cuál fue el problema? Hoy 27 años después no podemos decir si la Crotoxina cura el cáncer o no cura el cáncer. No lo sabemos por qué lo que pasó con la Crotoxina fue lo que pasó con lo de la Bio K-2. Y salió el equipo de Vidal a hacer la declaración, lo tomaron los noticieros, se armó el quilombo que se armó, pasó exactamente lo que vieron, y vos tenías en Plaza de Mayo de 20, 25 a 30 mil personas que eran los que tenían cáncer y se estaban muriendo más sus familias exigiéndole al gobierno que les den Crotoxina. Y el gobierno diciendo "no sabemos que esto cura el cáncer. Sólo salió un tipo a decir que están estudiando un remedio que cura al cáncer, y no podemos salir a vender libremente como si fueran aspirinas, que ni siquiera se venden libremente en otros países, un remedio que ni siquiera está constatado." O sea, falta ahora que lo prueben con ratones, falta que lo prueben con perros, después se empezará a implementar con humanos, y cuando se sepa si es verdad se dará. Y los moribundos de cáncer ¿qué te decían? Te decían: ¡No tengo tiempo! Me quedan 2 o 3 meses de vida. ¿Me explico? Y todo lo que acaban de ver que pasó en La era del ñandú, pasó 2 años antes con la Crotoxina pero con la serpiente cascabel, y la droga que curaba el cáncer y el doctor Vidal. Si nosotros minimizamos el video y abrimos Internet, y como dice la amiga Alumna10, *googleamos* "Crotoxina" y nos vamos a encontrar con:…,(todos miran sorprendidos) si les suena parecido a La era del ñandú es pura coincidencia (risas), "Fundación Crotoxina, esperanza de vida". Fíjense, dice que en 2008 avanzaron recién con la investigación, o sea recién avanza en el 2008 y yo les estoy contando que en el 85 había manifestaciones en la Plaza de Mayo.

Alumno: En Alemania y en Holanda es legal.

Marcos: ¿Si?

Alumno: Si, es legal y se vende libremente.

Alumna7: y se hizo el programa en forma de sátira pero, ¿por qué eligieron eso?

Marcos: Pará, bueno ahora justo no está (buscando Crotoxina en Mercado Libre), pero hemos encontrado gente que vendía Crotoxina por Mercado Libre, no se si el año pasado o el ante año pasado. Fue exactamente lo mismo. Ahora que les estoy contando, me acuerdo que en otro disco rígido que no traje, hay una investigación de Telenoche Investiga, que encuentra en la zona de Guernica Provincia de Buenos Aires

un serpentario, o sea en el medio de una manzana un tipo que criaba serpientes cascabel y que en realidad el tipo era el proveedor de veneno de serpientes para hacer la Crotoxina. O sea, el tipo que se choreaba el ñandú, todo eso que pasaba, lo descubrió Telenoche Investiga con la Crotoxina 10 años después en el año 97 o 98, por ahí. Entonces este documental de la Bio K-2 lo que hizo fue construir la sinonimia exactamente igual de lo que sucedió con la Crotoxina, para explicarle a la gente. Y no le dijeron: no es que la Crotoxina no cura el cáncer, no lo sabemos. Lo que pasó es que el manejo de la información de esta manera te hace mierda todo lo que está pasando. Entonces inventaron lo de la Bio K-2 y todas las mentiras del nene que tenía 127 años o no se cuánto para '*trac*', construir un mensaje. Y al mismo tiempo pusieron voces autorizadas para explicar por qué un rumor se convierte en noticia, si es verdad o no la investigación. Fíjense que nadie dice que la Bio K-2 no existió, o sea sencillamente dicen "no sabemos".

Alumna7: ¿Y después te dicen que es falso?

Marcos: Si, al final dice rápido "cualquier semejanza con al realidad es pura coincidencia". Todo lo que acaban de ver es ficción…

Alumna6: Al principio no dice ¿no?

Marcos: No, al principio dice a Zelig ¿Alguien vio Zelig, de Woody Allen?

(silencio) Bueno, esto es Zelig.

Alumna7: ¿Quién hizo esto?

Marcos: Lo dirigió Carlos Sorín que es un director de cine que ha hecho varias películas muy lindas. Historias mínimas, y varias más. Yo soy fanático de su primera película "La película del rey", debut actoral de Julio Chávez. Es una película sobre un tipo que va a filmar una película sobre un rey que tuvimos en la Patagonia, un rey francés y el tema es que es muy argentina la película porque cuando va a filmarla se va quedando sin presupuesto y va haciendo la película como puede a medida que se le va acabando la guita. Y el guionista es Alan Pauls, el hermano inteligente o intelectual de Gastón Pauls. Gastón Pauls tiene un hermano lindo que es Nicolás y un hermano intelectual que es Alan. (risas) Bueno, ¿Alguien quiere hacer un comentario, conclusión o algo?

Alumna7: Muy, muy bueno. ¡Qué bueno que haces la tesis de esto!

Marcos: Es alucinante vivir la experiencia de sentarse con Alan Pauls y que te cuente cómo la hicieron. Porque el relato de cómo hicieron es lo más divertido que hay. Porque, por ejemplo, hay muchas escenas que están trucadas, pero ejemplo las manifestaciones son reales, son del día que se enterró a Evita. O sea, fueron al archivo histórico nacional, vieron manifestación y dijeron listo, manifestación de la Bio K-2 y fueron inventado el guión a partir de las imágenes que encontraban. Cuando yo era estudiante, el tipo vino a la clase a contar cómo la habían hecho. La imagen del allanamiento, ¿vieron el carro que viene con plumeros que pasa la policía y lo para? Eso es real, lo encontraron en un archivo y dijeron maravillosa esa imagen, y a partir

de esa imagen se les ocurre la de la mesa llena de plumeros y el allanamiento que secuestraba plumeros. Otro dato que es fantástico ponele es que Sorín consiguió, por ejemplo, para hacer las imágenes del Doctor Kurz niño en La Pampa, consiguió una cámara de esa época. O sea, en San Telmo compraron una cámara para filmar con la tecnología de esa época. Y un detalle que nunca me olvido es que cuando terminaron de filmarla y la vieron dijeron "che pero no da igual". Claro, se dieron cuenta que no estaba gastada la película. Si bien la cámara era vieja, la película era nueva. Entonces sacaron el rollo de la película y lo rasparon contra la pared. O sea, hay un montón de historias así, de cómo fueron adaptando el guión en base a lo que fueron encontrando y cómo iban adaptando el guión. Salieron a buscar vasos por anticuarios para los viejos que se auto medicaban para tener todos vasos diferentes y antiguos.

Alumno: Además copiaron toda la cosa de cine ruso de planos cortos y de las caras…

Marcos: Ya sabes mucho de cine vos. Sos muy cinéfilo ¿no?

Alumno: Mmm, no.

Marcos: Lo disimulas bastante… (risas)

Alumno: Pero es bastante conocido ese tipo de técnica.

Marcos: Para vos. Yo doy este documental y esta clase …

Alumno: Me parece increíble que no hayan reconocido que era un chiste a eso digamos.

Marcos: Porque tenés una mirada más entrenada en eso. Porque evidentemente tenés más información de cine que los demás. Vos lo agarrás de movida pero porque tenés información. Nosotros damos esta clase hace 8 años, 2 semestres por año, son 16 veces que la dimos, más 2 veces en Uruguay y una en Perú. 19 veces. Es la primera vez que alguien me dice Kurz es por el de Apocalipsis Now. Para vos es obvio, yo lo se porque me lo dijo Alan Pauls. Para mi no era obvio. Cuando vino a la clase dijo Kurz es un homenaje a Marlon Brando en Apocalipsis Now, que además, ¿por qué se nos ocurrió homenajearlo? Porque hablan en toda la película de un tipo que no está. Que al final aparece en las últimas escenas y es maravilloso. Y por eso se les ocurrió bautizarlo Kurz. Porque la búsqueda del doctor Kurz es como la búsqueda de Kurtz en Apocalipsis Now, todo un delirio del chabón intelectual genial. Ahora el único tipo que en 19 veces lo descubrió fuiste vos. (risas)

Alumno: No, pero…

Marcos: ¡Pero me estas hablando del plano corto ruso padre! (risas y miradas entre los alumnos) Yo vi algo, pero ¿alguno de ustedes vio cine ruso?

Clase: ¡¡¡No!!!

Marcos: Es tu recorte, y es genial.

Alumno: Pero esas cosas son de circulación…

Marcos: A ver, cuando yo veo, yo trabajé e hice como casi un posgrado en entretenimiento en Videomatch hace 15 años atrás. Con mis compañeros y mis amigos, Hoppe y chato Prada. Aprendimos juntos. Nuestros maestros eran los mismos. Entonces me pasa que me dicen algunos, "che boludo, en soñando por cantar te están choreando Talento Argentino, como lo hiciste vos" y no es que me lo están choreando. Tuvimos el mismo maestro. Con lo cual estamos aplicando la misma. Ahora cuando la gente que no conoce esto ve por primera vez Soñando por cantar dicen ¡qué bueno que está! La gente que veía Talento Argentino dice que es un choreo. Yo no veo ninguna de las 2 cosas. Yo veo la mano del Chato, yo veo las ideas de Fede, las cosas que se dio cuenta Marcelo, porque laburé años con ellos. Es lo que te pasa a vos con esa mirada más cinéfila. Vas detectando los hilos. Le ves los hilos a la marioneta.

Alumna7: Eran muy exagerados.

Marcos: Si! Ejemplo el capataz de la estancia es genial "Ey, de chiquito le gustaba el ñandú…" (risas)

Alumna7: El endocrinólogo también…

Marcos: Claro, pero lo que dice el endocrinólogo está buenísimo. Bueno chicos, siendo las once menos cinco…

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

Anexo IV: Entrevista a Cristian Pauls

(Director de Cine, asistente de dirección en *La Era del Ñandú*)

De: **Cristian Pauls** crpaemv@hotmail.com
Para: aelidd@gmail.com
Fecha: 11 de mayo de 2012 23:54
Asunto: RE: La era del ñandú
Enviado por: hotmail.com

Mensaje importante debido a tu interacción con los mensajes de la conversación

Hola, te contesto un poco rápido porque estoy en el campo en Uruguay y con un acceso muy limitado a Internet.

1. ¿Recordas cómo fue que nació la idea de recurrir a la parodia o al género de documental apócrifo ante el pedido de la secretaría de Ciencia y técnica de plasmar un mensaje "concientizador"?

La cuestión Crotoxina era tan abrumadora en término clínicos - su posibilidad de "curar"- como el problema que planteó en cuanto a la difusión de ciertos saberes científicos y su uso por parte de la población. Parecía imposible entonces hablar del tema "en directo" y había que apelar a una distancia justa en relación a los hechos.

2. Si bien la historia de *La era del ñandú* encuentra relación directa con el Caso Crotoxina, ¿Recordas cómo fue el proceso de creación de los hechos desopilantes vinculados al ñandú? ¿Fueron completamente programados desde un principio o fueron surgiendo ideas durante el rodaje?

Había un punto de partida, el tema de la obsesión por la vida eterna. Ese punto de inicio estaba bastante escrito pero rápidamente atrajo otros, más delirantes y que los mismos materiales de archivo fueron potenciando.

3. ¿Cuáles eran tus expectativas o los objetivos propuestos desde un comienzo cuando fuiste convocado?

Es que nunca fui "convocado". Yo trabajaba con Sorín en ese momento y estaba a punto de dirigir mi primer largometraje. Me interesaba muy poco la publicidad y este fue un trabajo con el cual estuve desde el inicio mismo.

4. Según los medios de comunicación, *La era del ñandú* representó un caso único en la historia de la televisión argentina, y el mejor programa de 1987¿Qué características crees que destacan su originalidad?

El apócrifo como la verdad de una representación y no la representación de la realidad. "Más verdadero que la vida", diría un crítico como Jean -Louis Comolli.

5. Carlos Sorín comenta en muchas entrevistas lo divertido y entretenido que fue el proceso de producción. ¿Qué datos relevantes podrías comentar acerca de dicho proceso, ya sea de las escenas que dirigiste o del film en general?

Era tan potente el trabajo sobre los materiales y los archivos que el tiempo de producción del programa se extendió eternidades. Porque cada cosa multiplicaba la anterior y no había forma de ponerle punto final al disparate que se iba entretejiendo sólo con poner a dialogar los materiales que usábamos.

6. ¿Llegaste a creer antes de su estreno en televisión que la gente iba a creer los hechos que presentaba *La era del ñandú*? ¿Pensaste en algún momento que la efectividad del falso documental iba a ser tal que genere que la gente se preguntase acerca de la existencia de la Bio K-2?

Si, creía eso. Pero también me parecía que el programa podía verse perfectamente sabiéndose que se trataba de un engaño. No me parecía que fuera a perder fuerza por eso.

7. ¿Realizaron el documental y luego sufrió alguna modificación por pedido de la secretaría de Ciencia y Técnica o tuvieron plena libertad en las elecciones que hicieron?

Plena y total, si.

8. ¿Crees que para lograr que la sociedad comprenda efectivamente un mensaje concientizador era necesario ficcionalizar?

No creo mucho en los mensajes. Y mucho menos en el cine. Tampoco creo en la comunicación en el cine. Eso es de la publicidad pero no del cine.

Creo en la distancia para poder ver y entender las cosas y el mundo. Pero en la ficción es posible adoptar tanta distancia como en el documental.

9. ¿Recordas las repercusiones de aquel momento o los comentarios generados luego de su transmisión en la televisión? ¿Considerás que *La era del ñandú* educó a la audiencia, o que por lo bien que fue realizada la apropiación de los rasgos estilísticos del documental terminó funcionando más como un engaño mediático?

Recuerdo perplejidades.

No creo que haya educado. No me parece que el cine pueda tener valor educativo. Creo que funcionó por la potencia de su mirada, es decir como una ficción hecha y derecha.

10. Por último, ¿Qué te dejó *La era del ñandú*? ¿Te gustaría compartir alguna anécdota que te haya quedado grabada?

La era del ñandú me parece la mejor película de Sorín y una muestra muy brutal de cómo a lo largo del tiempo pasado desde ese momento, un nuevo espectador se construyó: alguien que ya se sabe hipotéticamente filmable.

Y que tal vez volvería imposible La era del ñandú hoy. Tal vez ese programa pueda ser visto como el fin de la inocencia del espectador.

QUAERERE VERUM
Universidad de SanAndrés