

La dramaturgia de la pesca ante el cambio tecnológico en el relato documental

(The dramaturgy of fishing beholding technological change in documentary reports)

Lorente Bilbao, Eneko

Univ. del País Vasco. Fac. CC. Sociales y de la Comunicación
Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Sarriena, s/n
48940 Leioa

Recep.: 18.12.02

BIBLID [1137-439X (2003), 25; 299-308]

Acep.: 31.10.03

Las actividades humanas relacionadas con el mar han suscitado diversas representaciones vinculadas con la experiencia liminar, proyectando en el imaginario social, los conflictos y tensiones que caracterizan la vida de la comunidad. Escenario privilegiado donde se confrontan naturaleza y cultura, tradición e innovación, el mar representa la fractura, por la que el sujeto se adentra en el drama.

Palabras Clave: Cine clásico documental. Relato audiovisual. Estrategia narrativa. Dramaturgia. Pesca artesanal.

Itsasoarekin zerikusia duten giza jardueren hainbat irudikatze eragin dituzte, hasierako esperientziarekin loturikoak. Horiek komunitatearen bizitzari dagozkion gatazkak eta tirabirak proiektatzen dituzte gizartearen irudimenean. Natura eta kultura, tradizioa eta berrikuntza eszeneratzeko agertoki hauta dugu itsasoa; haustura irudikatzen du itsasoak, subjektua dramatan sartzen deneko atalasa.

Giltza-Hitzak: Zine klasiko dokumentala. Ikusentzunezko narrazioa. Narrazio estrategia. Dramaturgia. Artisau arrantza.

Les activités humaines liées à la mer ont suscité diverses représentations en relation avec l'expérience liminaire, en projetant dans l'imaginaire social, les conflits et les tensions qui caractérisent la vie de la communauté. Cadre privilégié où se confrontent nature et culture, tradition et innovation, la mer représente la fracture, le seuil pour le sujet entre dans le drame.

Mots Clés: Cinéma classique documentaire. Récit audiovisuel. Stratégie narrative. Dramaturgie. Pêche artisanale.

Las actividades relacionadas con el mar en general y la pesca en particular han suscitado, a lo largo de la historia, diversas representaciones vinculadas con la experiencia liminar, proyectando en el imaginario social, bajo las más diversas modalidades de relato, desde la forma oral hasta el moderno espectáculo audiovisual, los conflictos y tensiones que caracterizan la vida de la comunidad.

Por su parte, los oficios y actividades marítimas, alejadas de la percepción que otras labores comparten con la vida cotidiana de los individuos, han sido objeto privilegiado de la fabulación, donde el mito y la leyenda se funden en las tramas de los problemas que aquejan a la sociedad y de los temores y anhelos que animan al individuo. Escenario privilegiado para la puesta en escena de la expectativa ante lo desconocido, en el umbral donde se encuentran y confrontan naturaleza y cultura, tradición e innovación, el mar representa la fractura, el limen por el que el sujeto se adentra en el drama.

Con la llegada del siglo XX se introducen, tanto en el País Vasco como en los enclaves pesqueros del continente, importantes innovaciones tecnológicas en los artes de pesca, profundizando la tensión entre tradición e innovación tecnológica, entre el ingenio artesanal sobre el que se sustenta una forma de vida y de organización social y cultural y las formas industriales de explotación de los recursos marítimos y pesqueros.

Y también con el siglo, irrumpe en la narrativa una nueva forma de relato, el cinematográfico, capaz de poner en escena no solamente el recorrido iconográfico de esta tensión, sino de hacerlo recreando la mirada sobre los mitos que fundamentaban la fabulación tradicional.

Uno de los llamados *géneros* del relato cinematográfico, el documental, ha realizado su peculiar contribución a la construcción de esa mirada, en sintonía con los esquemas y líneas argumentales característicos del drama popular: desde el exotismo de la lucha por la supervivencia y el dominio del medio (*Man of Aran*, de R. Flaherty, 1934) o la solidaridad del hombre con la máquina, el vapor y el acero (*Drifters*, A la deriva, J. Grierson, 1929), hasta la violenta reacción neorrealista (*Stromboli terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1949; *Vulcano*, William Dieterle, 1950; *Almadraba*, Carlos Velo, 1950), el cine documental recreó la mirada sobre la relación entre el hombre y el mar. Se inicia así la construcción de los héroes anónimos (Gente de mar, 1956), aventureros erráticos diseminados por el mundo o las formas trágicas que alimentan las narrativas del reportaje audiovisual contemporáneo. El cine documental ha recorrido las distintas formas y fluctuaciones de esa mirada que toma como objeto las actividades pesqueras y marítimas, a la vez que instituye un nuevo sujeto cargado de nostalgia, de pérdida y desarraigo, correlato sentido y afectado de la disolución de unas formas de vida y de organización social, económica y cultural en vías de desaparición.

Este trabajo trata de indagar las estrategias narrativas y las veladas formas dramáticas que alimentan el documental cinematográfico, en sintonía

con las formas básicas del mito y la fábula popular, y presenta el estado actual de las labores de investigación desarrolladas en el proyecto de investigación “Narrativa documental y dramaturgias de la realidad”, financiado por la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (1/UPV 000016.323-HA-8049/2000).

...

El documental constituye una estrategia de tratamiento y representación audiovisual, una estrategia destinada a organizar las formas narrativas que tejen la realidad. El imaginario que anima el primer documental es producto del ideal romántico, de un mayor y más profundo conocimiento de lo real mediante el encuentro de la cámara, sin mediación, con los acontecimientos del mundo. Este cine documental despliega su relato bajo el supuesto de una ideal inocencia, como si de una “ventana abierta al mundo” se tratase, desde la connivencia estratégica con un modelo de espectador dispuesto para apreciar el despliegue audiovisual de una realidad “expresándose por sí misma”.

Sin embargo, lo que denominamos realidad, incluso aquella que creemos experimentar en nuestra experiencia cotidiana del mundo, es producto del discurso. La psicología cognitiva ya advertía de que el mundo de la experiencia es un producto del individuo que la experimenta, producto de la especialización y educación de los sentidos y de la tupida red cultural de códigos y articulaciones que interpretan y reinterpretan la información sensorial. Buena parte del trabajo de representación e interpretación del mundo y de su puesta en circulación, en tanto que producto social, resultado de una apropiación intersubjetiva y comunicable, se realiza a través del lenguaje. Lo que conocemos como realidad es el producto de este trabajo del signo y del lenguaje, del discurso y de la narrativización del mundo, el producto del conjunto de relatos que circulan en un momento dado, una construcción histórica e intersubjetiva, producto característico de los dispositivos de comunicación social. Estos dispositivos, entre otras operaciones relevantes, organizan y sancionan los regímenes de visibilidad del mundo.

El mundo de la pesca artesanal, tal como es dado a conocer e imaginado –puesto en imágenes– por las representaciones que privilegian los medios de comunicación social es el resultado de una doble estrategia narrativa: de aquella que se ocupa de la visibilidad de lo que no está al alcance de la vista, de lo distante y oculto, y sus respectivos regímenes de visualización, y de esa otra estrategia narrativa, dominante en los medios de comunicación que se ocupan de la actualidad, encargada de tejer narrativamente el acontecimiento, la noticia, lo efímero y transitorio. Atrapado por estos dos tejidos narrativos, la pesca en general y el sector artesanal, en particular, emergen ante el imaginario colectivo bajo la expectativa de mundos exóticos, en los confines de una existencia precaria, o como resultado de un vaciado de la realidad contemporánea apreciable en el evento conflictivo, en la irrupción accidental o en ciertas manifestaciones cotidianas del drama humano, como estrategia privilegiada en la programación de los medios de comunicación social.

El propio discurso científico constituye una forma privilegiada de discurso cuyo objetivo consiste en tornar inteligibles, eficazmente manipulables e, incluso, previsibles, ciertos segmentos intratables de lo real. El discurso científico se organiza narrativamente en tensión con la subjetividad, con la pretensión de erradicar las distorsiones del sujeto, pero no lo hace reduciendo las posibilidades del discurso a la mera descripción de las propiedades objetivas del objeto, sino mediante la construcción de modelos, un objeto discursivo fundado en la intersubjetividad y el consenso acerca de las reglas del método científico, sea cual éste sea, tal y como aparece institucionalizado en un momento histórico y para una colectividad determinada.

De tal manera, el primer discurso audiovisual no fue aquél que refiere la historia del cine, producto de las aparentemente insensatas filmaciones de los hermanos Lumière, sino los estudios científicos de sus predecesores Janssen, Muybridge, Marey o Demeny, interesados por las paradojas de la percepción visual en relación con el movimiento de objetos y animales. Estos primeros “cineastas” documentan el mundo cotidiano, inaccesible para la percepción ordinaria, pero lo hacen bajo el compromiso y con la estrategia de demostrar, argumentar y educar al público al que se dirigen, objetivos todos ellos comunicativos y comprometidos por tanto con ciertas finalidades y expectativas de manipulación discursiva del espectador. Este incipiente discurso audiovisual pone en escena, antes que cualquier objetividad de la cámara, el objetivo de construir cognoscitivamente la realidad mediante el recurso a la argumentación audiovisual.

La realidad no se halla conformada por los mejores discursos científicos, sino por aquellos consensuados como tales, difundidos y aceptados por la colectividad que los comparte para configurar una determinada representación social de la realidad, una determinada intervención social sobre lo real. La incipiente tecnología audiovisual presentaba ya a lo largo del siglo XIX esta tensión entre la expectativa de un discurso capaz de una apropiación y representación exhaustiva de lo real y la pugna con otros discursos, científicos, artísticos, literarios, de los que toma y torna propias las estrategias argumentativas y narrativas destinadas a consolidarlo como un discurso de referencia.

Ahora bien, el relato audiovisual no tiene como único objetivo la puesta en forma o representación del mundo, regida por una economía del saber, sino también una peculiar visualización del mundo objeto del saber. Y esta economía de lo visual no responde únicamente a la pretensión de conocer y poner en orden el mundo, reducirlo a la categoría de realidad cognoscible, sino precisamente de tensar la experiencia del mundo hasta los confines donde la realidad —el orden del discurso— se confronta con lo real —lo azaroso, imprevisible, caótico y carente de sentido. Lo que alimenta esta tensión no responde ya a la necesidad de poner en forma lo real, sino al conflicto sobre el que se construye y reconstruye la realidad, la violencia con la que el mundo es expulsado por la representación, el atisbo de algún rastro, de alguna huella de aquél libre todavía del trabajo de discursivización. En el documental y en la información audiovisual de actualidad, ese “algo” sirve de expectativa y de materia a la

economía libidinal, al deseo del espectador¹. El relato audiovisual constituye, de esta manera, la pantalla donde se proyectan los sueños y temores, las expectativas e idearios de la sociedad que lo produce.

Lo real es el ámbito de lo azaroso e ininteligible, donde lo singular, carente de sentido, se afirma en su irreductibilidad a toda ley. Lo real es todo aquello que escapa al orden del discurso. Dado el carácter intratable de lo real, se hace necesaria una operación que lo vuelva cognoscible, inteligible, la discursivización y su producto, la realidad. Los acontecimientos del mundo, en “crudo” resultan intratables para su reconocimiento y atribución de sentido alguno, para ser puestos en circulación, por lo que reclaman ser informados, esto es apreciados y transformados a través del discurso, con el fin de ser inscritos en el orden de la realidad.

UNA ESTRATEGIA PRIVILEGIADA DE REPRESENTACIÓN FÍLMICA

El cine documental propone un juego al observador basado en un “yo –documentalista, reportero, informador, etc.– he visto y poseo para tu mirada lo que tu ojo expectante desea, en tu pretensión de conocer y de ver de manera inédita el mundo, inaccesible a tu mirada”. Este juego no es ya un mero juego cognoscitivo, sino un juego de seducciones, “un juego en el que el objetivo comunicativo se resuelve en el arte de captar y mantener expectante, *en espera*, la mirada delirante del espectador”. El cine documental abre una ventana al mundo, una expectativa de conocimiento del mundo que se articula bajo la tensión del conflicto entre el orden de la realidad inteligible y el caos de lo real imprevisible, una experiencia liminar en el umbral mismo de la cultura y del sentido, donde lo real puede manifestarse aparentemente en cualquier momento.

Robert Flaherty (1884-1951) realiza, entre 1914 y 1921, el primer documental de largometraje que se distribuye comercialmente para un público masivo: *Nanook of the North*, Paramount 1922. Flaherty, considerado maestro de documentalistas, toma como objeto documental los territorios todavía sin explorar de la bahía de Hudson, en Canadá, y allí construye, en condiciones extremadamente adversas, a lo largo de siete años, dos relatos épicos de la existencia humana. Uno definitivamente perdido, *pasto de las llamas* en pleno proceso de montaje. El segundo, producto de una mirada descreída y educada en las formas de representación del drama de la supervivencia en un medio hostil. El espíritu romántico de Flaherty había quedado impresionado por lo que consideraba las formas básicas de la supervivencia humana en las regiones extremas, en los límites mismos de la civilización.

En su primer proyecto documental, la cámara intuitiva de Flaherty rueda como si de una prótesis óptica se tratara. El autor trata de impresionar la huella, el vestigio de lo que ante sus ojos se manifiesta como un reducto de vida

1. GONZÁLEZ REQUENA, J.: *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal Comunicación, 1989.

salvaje en vías de extinción. Pero Flaherty observa desencantado cómo el producto de su cinematografía presenta un exceso de “descripción” y como él mismo manifiesta “se trataba de escenas sueltas, sin relación entre sí, sin un hilo conductor”². Para este proyecto, el ojo de Flaherty había sido técnicamente educado por la firma Kodak en el manejo de la cámara cinematográfica, así como por la expectativa de lo que un espectador entusiasmado manifestaba como espíritu de la época: “ellas –las imágenes del filme Flaherty– muestran la existencia primitiva de un pueblo, del modo en que vivía antes de haber entrado en contacto con los exploradores”. Quienes tuvieron acceso al primer montaje de Nanuk el esquimal se muestran maravillados ante el registro “etnológico” de la cámara de Flaherty y la forma con que registra y guarda la huella de la existencia de unas formas incipientes de vida civilizada. Pero el segundo intento del realizador muestra ya una finalidad claramente narrativa. La imagen-huella del primer montaje deja paso a la imagen-metonymia. El ojo de Flaherty se ha educado ahora en los procedimientos narrativos indagados por D.W. Griffith, especialmente en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916).

Los recursos del drama épico son aplicados sistemáticamente por Flaherty en su proyecto documental y para ello decide concentrarse en un personaje, elevado a la categoría de héroe, Nanuk, quien mantiene una dura batalla con el medio natural, hostil, con el fin de librar la lucha por la supervivencia con los recursos y tecnologías que le permite una “rudimentaria” cultura tradicional. Esta tecnología observada como un atributo del individuo, un legado del saber tradicional del que Nanuk se sirve como extensivo de su valor, ingenio y saber hacer. La tecnología es aquí coextensiva con el individuo. El cazador de la tribu itivimuit se convierte en el eje de las secuencias narrativas y en el protagonista del drama épico. Pero el realizador advierte al cazador de que lo principal será el proyecto de relato fílmico, el *aggie*, y no el objeto ni el procedimiento de la cacería: “deberéis abandonar la caza si ésta no conviene a mi película –advierte el realizador–... ¿recordarás que lo que a mí me interesa es filmaros en la cacería del ivuik y no su carne?³”, insiste Flaherty narra así la filmación de una de las secuencias más famosas del filme: “Nanuk al acecho con su arpón, al aproximarse alarma al grupo de morsas, que se precipitan hacia el mar. El arpón de Nanuk acierta en el blanco, pero el animal logra llegar hasta el agua... Luego, comenzó una verdadera batalla; los esquimales, jugándose la vida, se afanaban al borde del agua para no ser arrastrados por la cuerda de sus arpones; el grupo de animales lanza resonantes ¡ok!, ¡ok!, y se agrupan en torno de una gran morsa que, cual toro con grandes cuernos, acude a rescatarlos. Yo mientras tanto filmaba y filmaba. Los hombres, temiendo verse arrastrados al mar, suplicaban que pusiera fin a aquella lucha a escopetazos...”. El autor, posteriormente confesaría haber simulado la incompreensión de la llamada de auxilio, para proseguir la filmación⁴.

2. *The Flaherty Papers, letters and diaries, of Robert and Frances Hubbard Flaherty*. Nueva York: Special Collections, Columbia University.

3. GRIFFITH, R.: *The World of Robert Flaherty*, Nueva York: Duell, Sloan and Pearce, 1953.

4. FLAHERTY, R.: *My skimo friends*, Nueva York: Doubleday Page, 1924.

En esta secuencia, el encuentro y la exhibición de las formas de caza y pesca artesanales de los itivimuit se transforma en el resultado de una estrategia dramática cuyo objetivo no versa ya acerca del conocimiento de los procedimientos implicados, esto es, la representación audiovisual de una forma elaborada de pensar y abordar el problema de la caza y la pesca en un medio extremadamente precario de recursos materiales, sino acerca de la forma en que el individuo se enfrenta, a riesgo de perder la vida, con las adversidades del entorno. Los esquimales rivalizan con la morsa en esfuerzo y tenacidad, no en inteligencia o tecnología aplicada al objetivo de la caza o de la pesca.

A la mirada dramática de Flaherty, en sintonía con la mirada condescendiente de la metrópoli, le interesaban los aspectos poéticos de la vida primitiva, donde Nanuk, a la manera del buen salvaje rousseauiano, ponía en escena el drama de la lucha cotidiana con la naturaleza hostil y despiadada. Esta narración no se contenta ya con la estética del encuentro con la realidad, al estilo de las actualidades filmadas, sino que indaga, como posteriormente desarrollará en *Moana (Moana of the South Seas, 1925)*, *Hombres de Arán (Man of Aran, 1934)* o *Louisiana Story (1948)* los procedimientos narrativos pertinentes para tejer y representar el drama de la supervivencia y del encuentro y confrontación con la civilización, bajo la apariencia de un discurso que parece decirse a sí mismo, un discurso “naturalizado”. Una forma de representación y de discurso parecen afirmarse desde los primeros momentos de la experiencia fílmica como estrategias privilegiadas de encuentro y puesta en escena de la realidad.

La semiótica y el análisis del discurso han estudiado particularmente la dinámica interactiva que articula las relaciones entre el destinatario y el destinatario implicados en la estructura textual, indicando que es esta última la que contempla y programa los recorridos interpretativos que el espectador deberá practicar sobre el texto. Desde esta perspectiva, es el destinatario quien anticipa y previene, en definitiva, las operaciones que el destinatario realiza sobre el tejido textual.

Al igual que otros sistemas semióticos, como la literatura o la pintura, el audiovisual es un sistema de representación del mundo y comporta un grado variable de iconicidad. Y aunque estos discursos se consideren “ficciones”, su carácter ficticio no se refiere a las palabras o representaciones iconográficas, las cuales se supone que representan cosas, sino a la disposición de las acciones descritas, en tanto que “imágenes del mundo” ya hechas.

El análisis de los relatos –folklóricos, míticos, literarios– como descripciones de acciones encadenadas figuran en el origen de los análisis narrativos. Los trabajos pioneros de Vladimir Propp y posteriormente de Dumézil o Lévy-Strauss revelan, bajo la apariencia de lo narrado figurativo la existencia de organizaciones más abstractas y más profundas que sustentan una significación implícita, a la vez que orientan las operaciones de atribución de sentido y de lectura de los discursos narrativos. El reconocimiento de una organización discursiva inmanente, la narratividad, plantea el problema de

una competencia narrativa. Los estudios folklóricos revelaron la existencia de formas narrativas universales que trascienden las comunidades lingüísticas y culturales que se dan bajo la forma de géneros o tipos de discursos que presuponen un saber-hacer, una competencia narrativa, una especie de inteligencia sintagmática.

La figurativización, según el Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje⁵ “es un componente de la semiótica discursiva resultado de una serie de procedimientos mediante los cuales un discurso considerado inicialmente y de forma provisional, como neutro y abstracto, será objeto de una serie de vertimientos de valor y de la adscripción de programas narrativos que permiten hacer reconocible un objeto, bajo la forma de *figura*, para un destinatario cuya búsqueda y potencial consecución constituirá lo propio del relato”. Si el programa narrativo consiste en unir el sujeto con el valor al que el objeto apunta, la figurativización es el procedimiento mediante el cual dicho valor se transforma en figura. La instalación de esta figura afecta al conjunto de los procesos al transformarlos en acciones, confiere contornos figurativos al sujeto que se convierte en actor, a la vez que sufre un anclaje espacio-temporal. La figurativización instala recorridos figurativos y hace aparecer el entramado de isotopías figurativas, esto es, la recurrencia de categorías sémicas que facilitan y otorgan coherencia al tránsito de lo temático y abstracto (el tránsito, la metamorfosis, el encuentro con lo desconocido o la supervivencia) a lo figurativo, concreto y reconocible (la navegación, el mar infinito, la naturaleza exótica o la pesca).

Desde el punto de vista del destinatario, la isotopía constituye una clave de lectura que vuelve homogénea la superficie del texto, pues permite suprimir las ambigüedades. En otras ocasiones, la desambiguación se realiza a la inversa, encajando el texto en un discurso más amplio que reclama una lectura intertextual.

Lejos de una hipotética rediscursivización global de la realidad, el discurso informativo de actualidad adolece de una dimensión simbólica, de una expectativa que permita articular el conjunto de fragmentos discursivos que lo conforman, por lo que se ve impelido a organizar estratégicamente su propia red de recurrencias isotópicas, una clave de lectura que le otorgue la necesaria coherencia semántica de la cual carece. Si la realidad aspiraba a construir un espacio discursivo habitable, categorizado, ordenado y en buena medida previsible, donde lo singular y accidental se someten a un orden preestablecido, donde en definitiva reina el sentido, la fragmentación resultante de la disolución de los grandes relatos que como el mito, la religión o la utopía sustentaban la realidad, nos hace volver la mirada sobre un presente carente de dimensión simbólica, de trascendencia, de pasado y de futuro. Este presente continuo anega el espectáculo de la información de actualidad. Prevalece la estrategia de un discurso reducido a mera funcionalidad y

5. GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J.: *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid: Gredos. 1982.

operatividad comunicativa, apoteosis fática, orientada sistemáticamente a asegurar y sostener la propia relación comunicativa, la puesta en contacto entre destinador y destinatario. Un discurso tal, consciente de las fragilidades que amenazan con diluirlo definitivamente enfoca todo su esfuerzo y su estrategia en el suspense, en la regulación de la tensión narrativa con vistas a la eterna dilación de una clausura pertinente. La incertidumbre que caracteriza el tiempo de suspense impregna el presente continuo, generando amplias expectativas acerca del qué, del cuándo o del cómo está próximo a acontecer. Y el lugar privilegiado para la puesta en escena de este presente expectante, espectacular, es el de la inmediatez y la transparencia. Los discursos informativos de la realidad operan bajo la estrategia de esta perversión comunicativa: dispuestos de las sofisticadas tecnologías capaces de hacerse cargo de lo real, evacuan cualquier expectativa de coherencia semántica y de sentido, de conquista cognoscitiva de lo real, en favor del simulacro de un presente inabarcable, del espectáculo del mundo en constante proliferación, de una expectativa atenta, en constante alerta, una estética de la dilación y de la incertidumbre.

Los géneros que dan forma a esta representación espectacular de la realidad, a la puesta en escena del presente, el reportaje y el documental, presentan una progresiva tendencia a reafirmar la presencia y ubicuidad del la figura enunciativa del informador. Si en el primer documental, la tensión narrativa se tejía en torno al desarrollo de las peripecias por las que transitaban los personajes de la diégesis, bajo la mirada atenta del informador, ahora éste baja a la “arena” donde se desarrolla el drama para, desde allí y alternando su posición, ora del lado del discurso, ora del lado de la historia narrada, conducir la mirada del espectador. En la lógica de la estrategia narrativa dramática, el informador contribuye al aumento progresivo de la tensión conducente al climax dramático, mediante su incursión en el espacio de la diégesis, del lado de los personajes, compartiendo con ellos, cuando no interviniendo directamente en el transcurso de los acontecimientos, las peripecias del drama.

En el reportaje televisivo el informador se presenta en situación, interpe-la directamente al espectador y a los personajes de la historia narrada, arrastrando consigo al destinatario de su encendido y apasionado discurso. El informador participa y comenta los acontecimientos como si de un personaje más se tratara y en el límite, bajo el argumento de una mejor y más certera apropiación de los acontecimientos, rompe su desarrollo cronológico, reorganiza la cadena causal de los mismos y comenta sus impresiones, como si de un testigo más se tratara. El informador ya no adopta la actitud de una presencia impasible a la espera de que el mundo se manifieste por sí mismo, sino que irrumpe en él con la pretensión de agitarlo, de provocar algún tipo de manifestación. Mientras que en el documental clásico “el borrado de toda huella de la enunciación y el sometimiento del orden de la exposición al orden cronológico de los acontecimientos hacía que el tiempo lineal de los hechos constituyera un pasado homogéneo que dominara todo el relato, en el reportaje no sólo el orden cronológico es roto y los hechos reordenados en virtud de su organización causativa, sino que en ese mismo

movimiento de reordenación surge, como contrapunto al pasado de los hechos enunciados, el presente desde el que son enunciados”⁶.

En el reportaje televisivo de los acontecimientos pesqueros, el reportero se posiciona insistentemente del lado del presente de la enunciación y su correlato, la actualidad, para salir al encuentro de lo desconocido e inefable. El mundo se presenta bajo esta estrategia como una incógnita a resolver y una imagen a conquistar. Un tiempo detenido, impasible, ajeno al presente continuo de los relatos de la actualidad. Las artes tradicionales y el mundo de la pesca en general constituyen así una extensa reserva de imágenes a desentrañar, un mundo inefable sobre el que proyectar la expectativa del público espectador tratado como el destinatario de una estrategia narrativa conducente a hacerle partícipe de las dificultades y escollos que presenta su puesta en escena y su puesta en discurso.

En el reportaje de actualidad y en los docudramas que tienen por objeto la reconstrucción dramatizada de acontecimientos históricos, el informador toma las riendas del relato desde la intimidad con los acontecimientos relatados y desde el suspense de los acontecimientos por venir. El informador actúa desde el mismo escenario de los acontecimientos, dialoga con los pescadores, se introduce en los barcos, convive, participa, muestra su reacción ante los hechos que observa, interroga, indaga, provoca reacciones, organiza las respuestas, muestra sus propios avatares e incertidumbres en la expectativa de algo que todavía está por acontecer, pero todo ello desde el interior de un tiempo detenido, silente, cuya única posibilidad de manifestación reside en la capacidad de intervención del informador. La actividad omnisciente del informador invade todo el relato, a la vez que se ocupa de transitar el mundo relatado como si de una aventura se tratase. El espacio de este mundo es un territorio vasto e inefable, sin otro itinerario aparentemente posible que el que traza la estrategia informativa del destinador transfigurado en informador, reportero, aventurero o concursante de algún tipo de telerealidad.

La pesca artesanal como objeto del relato mediático se despoja, como valor a atribuir, de cultura y de tecnología, esto es, de la forma organizativa y de pensamiento que ha intervenido en la resolución de los problemas con que se enfrenta esta actividad y de los procedimientos mediante los cuales se adapta a los cambios e incorpora tentativamente nuevas respuestas. En lugar de una coherencia semántica y cognoscitiva, el relato espectacular busca movilizar pasionalmente al espectador, motivando su interés y su deseo, pero orientándolos hacia el ámbito mismo del enunciado, en el contacto íntimo con lo narrado, en la expectativa de un saber que no versa tanto acerca de la inteligibilidad de los hechos representados como en la expectativa de participación, de permanencia y fruición de la representación.

6. GONZÁLEZ REQUENA, J.: op. cit. p. 41.