

EL CANTO SEDUCTOR DE LAS SIRENAS. CUANDO LA FICCIÓN Y EL DOCUMENTAL SE TOCAN

ESTRATEGIAS PERSUASIVAS EN *MERMAIDS: THE BODY FOUND* (2012)

MIGUEL SÁNCHEZ SOTO

El presente trabajo tiene como finalidad explicar la forma en que el falso documental *Mermaids: the body found* exhibido en 2012 construyó una estrategia persuasiva empleando distintos componentes: de forma, elementos estéticamente propios del documental de fauna y naturaleza, así como componentes de series del género policiaco-criminológico; de contenido, al incorporar un discurso émulo de la comunicación pública de la ciencia, y por otra parte, en la disposición de una estructura argumentativa que —al sumarse con la velocidad narrativa y momentos climáticos— resulta imposible, primero de seguir y después de confrontar o poner en duda lo afirmado. Y componentes contextuales, la fama que el medio forjó durante más de una década, así como el horizonte de expectativas con que la audiencia fue proveída.

Para conocer la forma en que tales elementos operan en función de un mensaje altamente persuasivo, se examinan las relaciones de las tres dimensiones arriba mencionadas. En lo que concierne a la primera, se seleccionaron los argumentos más fuertes que apoyan la tesis de dicho documental. En lo que respecta a la segunda, se observó y comparó el uso de las imágenes (imágenes de archivo históricas, imágenes fabricadas, realidad virtual) que se muestran en el filme en sincronía y apoyo de dichos argumentos.

A dicha sincronía entre punto de vista, argumentos e imágenes se le enunciará aquí como estrategia persuasiva. Tales pautas en el desarrollo del contenido en el marco de una naturaleza retórica propia del género,

así como la disposición articulada en los giros resolutivos y clímax del falso documental, tienen como objetivo mover al espectador de un punto de vista escéptico a un punto de vista que concuerde con la tesis que se esgrime.

En este documento se plantea como hipótesis que la integración de una argumentación y estética visual dentro un esquema climático propio de un filme de ficción policiaco, con un comportamiento históricamente honesto (*ethos* probó) por parte de la cadena, aunado a un horizonte de expectativas que comporta el documental como género de carácter argumentativo, configuró en el falso documental *Mermaids the body found* una estrategia persuasiva consistente.

LAS SIRENAS MIENTEN

hazte amarrar al mástil para saborear / el placer de
oír su canción<R>*La odisea*, Canto XII

Para entender cómo se encuentran articuladas las estrategias persuasivas en el falso documental que nos ocupa, primeramente tendremos que entender que su naturaleza estructural (formato) es resultante en primera instancia de la llamada *televisión de realidad*.

La televisión de realidad (Orza, 2002; Ouellete y Hay, 2008; Kavka, 2012) ha sido descrita como una compleja mezcla de formatos: de documentales, ficción, testimoniales, juegos, talkshows y telenovelas. La aparición de *Mermaids the body found* (2012) en el horizonte televisivo y sus correlatos responde a un *momentum*, a un entramado de elementos socioeconómicos específico que tuvo como consecuencia una estética y un discurso con características particulares que se relacionan e inscriben dentro de la ya mencionada televisión de realidad. Esta pieza y otras¹

1 La cadena ya había teledifundido, en 2004, *The Last Dragon*, un documental que pretende dar cuenta de la historia natural, existencia y extinción de los dragones. En 2013, la cadena DCI volvió a emplear la fórmula y tipo de contenido del falso documental con el producto *Megalodon: The Monster Shark Lives* transmitido por Animal Planet con una cifra histórica de 4.8 millones de espectadores.

pertenecientes al mismo subgénero y formato en la parrilla programática de los canales propiedad de DCI provocaron tensiones y notables polémicas entre su audiencia más habitual debido al espíritu contrario a la fama que el conglomerado tenía hasta ese momento.

*Mermaids: The Body Found*² fue lanzado en Estados Unidos por el canal Animal Planet en mayo de 2012 y distribuido globalmente por la compañía Endemol.³ Ha sido catalogado ya como documental, ya como *mockumentary*. El filme trata sobre el supuesto hallazgo de los restos de una “sirena” por parte de algunos biólogos marinos investigadores de la Administración Nacional Oceánica Atmosférica Norteamericana (NOAA). Este filme obtuvo, según refieren los sitios web *The Futon Critic* y *Zap2it.com*, niveles de audiencia nunca alcanzados en los 17 años de existencia de The Animal Planet Media: se contabilizaron hasta 3 millones de espectadores para *Mermaids: The Body Found*, y 3.6 millones para su secuela *Mermaids. New Evidence*.⁴

Luego de la transmisión de *Mermaids: The Body Found* las redes sociales, sitios particulares y sitios de búsqueda presentaron una considerable actividad alusiva al falso documental. La relación entre la exhibición y búsqueda particular del tópico (sirena) puede ser un indicio que permita intuir posibles motivaciones entre los espectadores con relación a lo que se afirma en los documentales.

Una posible explicación de esta actividad, sin vincularla directamente con la persuasión, pudiere ser que los espectadores más críticos, preocupados por la veracidad de los productos buscara información para contrastarla con los puntos de vista que los filmes sostienen; otra posible explicación pudiera ser que cierta parte de esa audiencia discrepó o presentó alguna consonancia sobre los “hechos” que se intentaba demostrar en los documentales; así lo atestiguan los comentarios dispersos en diversos

2 En Latinoamérica se distribuyó con el nombre de *Las Sirenas: el cuerpo encontrado*.

3 Compañía que ha tenido participación en proyectos audiovisuales transnacionales para televisión, como el programa de realidad *Big Brother* y *De Grote Donor Show* (El Gran Donante), entre otros.

4 En 2013 DCI, transmitió una secuela de *Mermaids the body found*, a la que llamó *Mermaids New evidence*, este filme de 42 minutos, de formato panel documental, pretendía refutar los puntos de vista de los escépticos sobre las principales tesis de su precuela.

foros y canales de *videobloggers*, en portales para compartir y ver videos (como Youtube o Vimeo), y en las opiniones sobre la “verdadera” existencia de las sirenas expresadas en diversos *posts* que se dispersaron en Facebook y en Twitter y que elevaron en esta última red, las menciones o *hashtag* #mermaids y #sirenas a categoría de *trending topic*, durante más una semana.

Un medio de observación indirecta de los efectos en quienes visionaron como audiencia primaria estos programas, es el registro de las búsquedas realizadas por medio de Google. Respecto al término “*mermaids*” (asociado, después de la publicación del documental, a la ristra “*the body found*”), se observó que en el *score* normalizado⁵ presentaba 2 puntos durante el mes de abril de 2012, y después del estreno del documental en los Estados Unidos la cifra alcanzó los 66 puntos, en mayo de 2012, para caer a 40 puntos y subir nuevamente a 91 en el mes de julio y reportar su pico más alto, 100 puntos, en mayo de 2013.

Un hecho que nos permite hacer una paralaje con lo expuesto arriba —a fin de dimensionar los alcances pragmáticos del mensaje de *Mermaids: The Body Found*—, fueron los desmentidos que la propia NOAA se vio forzada a emitir. Entre los más importantes, en lo que respecta a su permanencia, se encuentra el publicado en su página *web* oficial, desde el día 27 de junio de 2012 y hasta la fecha, un texto que lleva por título “Are mermaids real? No evidence of aquatic humanoids has ever been found” (NOAA, 2012), en el cual se pronuncia contra lo argüido en *Mermaids: The Body Found*. Que un organismo de esta relevancia realice tales declaraciones nos indica el impacto que tuvo el mensaje y su trascendencia, es decir, lo que las audiencias hicieron con él.

5 Transcribo el criterio de Google sobre sus cifras: «[Las cifras] representan los intereses de búsqueda relativos al punto más alto del gráfico. Si el máximo de las búsquedas para la región y el intervalo de tiempo determinados fueran para “pizza”, con un 10%, lo consideraríamos un 100. Estas cifras no ofrecen volúmenes de búsquedas absolutos. (...) [I]as búsquedas que se han realizado de un término específico en relación con el número de búsquedas totales realizadas en Google a lo largo del tiempo. No representan cifras de volumen de búsquedas absolutas, porque los datos están normalizados y se presentan en una escala de 0 a 100. Cada punto se divide entre el valor del punto más alto y se multiplica por 100. Si no disponemos de datos suficientes, se mostrará el valor 0». Disponible en <http://www.google.com/trends/explore#q=%2Fm%2F0j7hxnt&cmpt=q>, consultado el día 10 marzo de 2018

Otro de los escenarios más probables y pesimistas es que algunas audiencias lo tomaron como verosímil y cierto. De tal manera que, como otro ejemplo de manifestación no directa de que *Mermaids: The Body Found* incidió en cierto tipo de audiencias, se puede citar el artículo de Rachel Quigley “How Hoax Mermaid ‘Mockumentary’ Gave Animal Planet Its Biggest Audience Ever”, publicado en el sitio *Mailonline*, el 30 de mayo de 2013, en el cual se asegura que hubo usuarios de Internet que referían el programa como prueba “suficiente” de existencia de tales seres mitológicos.

FORMACIÓN DE UN *ETHOS*

De acuerdo con Aristóteles existían para el orador tres puntos esenciales en la consecución de la persuasión: el *ethos*, el *logos* y el *pathos*.

El *ethos* está identificado, ente otras cosas, como la cualidad moral del orador. Nosotros vinculamos esta calidad moral con la veracidad del medio en el que se publicita el mensaje o producto audiovisual (o documental). Así, para algunos teóricos que incursionaron en la tradición retórica del documental, el *ethos* será un elemento de suma importancia, que más que servir para expresar una fiabilidad del medio donde se difunde, para hablar de la forma en que se integran las pruebas o evidencias artificiales con las cuales el documental busca persuadir (Nichols, 2001, págs. 78-79).

En la presente investigación observaremos cómo este componente sirvió como base para construir un discurso persuasivo, aunado a otros elementos. Pongamos en contexto: Discovery Channel fue fundado en 1982, por John S. Hendricks y desde entonces se abrió paso en un mercado fragmentado, adquiriendo, en el plano de lo ético, una respetabilidad y prestigio a causa de tener contenidos similares (entre ellos la exhibición de documentales) a los canales públicos europeos que tenían gran reputación como BBC (Inglaterra), FR-3 (Francia), ARD (Alemania) y el RAI (Italia).

En su emerger como empresa, el canal estaba dedicado a transmitir contenidos donde la naturaleza, la ciencia y los programas del tipo:

“cómo se hace, cómo se fabrica”, eran los tópicos que estructuraban toda su parrilla de programación; temas que a menudo convivían con otros *shows* que eran retransmitidos de los canales y medios europeos públicos, de corte mayormente cultural.

La relación entre el prestigio y el formato documental se ha investigado poco, sin embargo, es fehaciente la percepción de que éste es asociado por las audiencias con la “objetividad” o lo factual (Bienvenido, 2008). Esto debido a que generalmente los insumos de los documentales que se transmitían en los canales europeos (como la BBC, o la ARD) estaban integrados por la téttrada: cultura, natura, ciencia, tecnología; y dichos temas han contado, usualmente, con una alta valoración y prestigio en el imaginario colectivo (Nichols, 1997, pág. 67).

Durante la década de los años noventa, el corporativo decidió realizar cambios en los contenidos y transitar de un canal que privilegiaba el aprendizaje científico a uno interesado en el entretenimiento por el entretenimiento.

Estos cambios en su parrilla programática se deben a dos razones: al estancamiento de las suscripciones en el mercado de los Estados Unidos y su incipiente expansión en el resto del mundo (globalización de la marca). Algunos investigadores (Chris, 2002; Mjos, 2010) ven en ésta última la razón principal de la dilución de sus contenidos y su cambio de política y misión (en la que se da primacía al entretenimiento sobre la divulgación y comunicación pública de la ciencia y la tecnología). Ole J. Mjos asegura que en el camino a dicha globalización la marca debió sacudirse el halo incómodo que todo periodismo crítico de investigación o de confrontación tiene y, por lo tanto, emular la lógica que posee el “periodismo de tabloide sensacionalista” (Mjos, 2010).

Esta transición puede observarse además en la prevalencia de los *shows* sin relación directa con la comunicación de la ciencia, o comunicación pública de la ciencia, es decir, en donde aparentemente no ocurre ningún aprendizaje incidental, no se fomenta ninguna competencia para la vida ni se pondera valor alguno en la transformación institucional de su misión. Lo anterior puede observarse en la página *web* del canal Discovery Channel, en la cual se asevera que, como “empresa productiva de carácter cultural”, tiene por misión: “...dedicarse a satisfacer la

curiosidad, atrayendo y entreteniendo a las audiencias con contenido de alta calidad en sus distintas redes” (Discovery Channel, 2016, s/p).

Es decir, Discovery Channel se permitió, con esta redacción ambigua de su misión, producir contenidos de carácter o esencia no científicos, e incluso pseudocientíficos, en aras de cumplir con aquello que entiende por “satisfacción de la curiosidad”. De este modo encumbró el “entretenimiento” y lo puso por encima del rigor científico al que tenía habituada a sus audiencias y con el cual había forjado su “fama” o *ethos*.

Este cambio ayudó a que el conglomerado no perdiera terreno en el mercado y lo hizo competitivo con canales que amenazaban su *rating* por medio de contenidos más generales y atractivos para un público mundial. Lo anterior, en la misma lógica de hacer más con menos que los había llevado a recuperar de la televisión pública europea el subgénero de más bajo coste con mejor reputación: el documental de contenidos sobre fauna, natura, cultura, ciencia y tecnología (FNCCyT).

El *ethos* y fama debieron obrar como un elemento inhibitorio, hasta cierto punto, del juicio crítico del espectador, pues este tenía dentro de su horizonte de expectativas la credibilidad en el conglomerado y en el canal de televisión. En otras palabras, la reputación y confiabilidad de DCI como medio “objetivo y científico” redujo como primera instancia de una estrategia, hasta cierto punto, el escepticismo sobre los contenidos del mensaje propalado por los documentales en aquellos espectadores que habitualmente los visionan y consumen.

EL GÉNERO DOCUMENTAL Y SU ONTOLOGÍA PERSUASIVA

Desde sus inicios, tanto investigadores como realizadores y fundadores del género documental, dejan ver que el elemento “persuasivo” es conformador de dicho género y estilo. La idea de que el documental es una aseveración más que una construcción de la realidad, es más o menos constante en el campo disciplinar. En esta idea suele aseverarse que existe en el producto la incidencia de una mente maestra, en este caso el director o su equipo, que además de decidir sobre la disposición y orden

de la presentación de lo filmado lo supedita a una lógica expositiva que busca “sostener una aseveración o dicho” sobre la realidad.

Algunos investigadores (Aprea, 2009; Orza, 2002) suelen enfatizar que un constituyente del estilo-género invariablemente es el que atañe a lo persuasivo, refiriéndole como la forma argumentacional; por ejemplo, Martín Eandi sostiene que todo un sistema de significación específico se estructura cuando en el audiovisual comienza a tomar forma una argumentación (Eandi, 2007, pág. 19). Renov (1993) asevera que la práctica del documental puede inscribirse en cuatro tendencias fundamentales de la función retórica/estética: “1. Grabar, revelar o preservar, 2. Persuadir, promover, 3. Analizar, interrogar, 4. Expresar” (pág. 21) y que éstos también son proclives a superponerse o encontrarse en tensiones y fricciones.

El documental tiene invariablemente una intención retórica/estética —persuasiva—, con lo que puede afirmarse que, desde su conformación, se distingue por el rasgo elemental de contener un núcleo sólidamente argumentativo. La obra de Nichols plantea de forma exhaustiva que la argumentación es el constituyente medular del este género-estilo, por ejemplo, en *La representación de la realidad*: “La argumentación acerca del mundo, o representación en el sentido de exponer pruebas con objeto retransmitir un punto de vista particular, constituye la espina dorsal organizativa del documental” (Nichols, 1997, pág. 69) y después con matices (2001) retoma este punto y desde una postura histórica y sugiere cómo los documentales proponen un “punto de vista” recurriendo a elementos probatorios para persuadirnos (positiva o negativamente) de tal postura:

En el visionado de películas documentales esperamos aprender [...] para descubrir o ser persuadidos de posibilidades que pertenecen al mundo histórico. Los documentales se basan en la evidencia para sostener una tesis, algo así como: “Esto es así”, junto a un tácito: “¿no?”. Esta tesis se transmite por la fuerza persuasiva o retórica de la representación (Nichols, 2001, pág. 38).

Esto se debe a que, según Nichols, el vínculo entre las audiencias y el documental está marcado por una especie de “epistefilia” que estos promueven en aquéllas:

En su mejor momento, transmiten una lógica que informa, una retórica persuasiva, y una poética en movimiento que promete información y conocimientos, la inteligencia y la conciencia. Los documentales proponen a sus audiencias que la satisfacción de este deseo de conocer será su objetivo (2001, pág. 40).

Nichols manifiesta que son las argumentaciones las que sirven como encuadre que “intensifica el mundo” (1997, pág. 156), Así se advierte cuando señala que:

La argumentación considera el mundo histórico como base de su representación documental. La argumentación nos da una sensación de presencia autoral o expositiva. Esto crea el contexto para una visión particular del mundo y una disposición particular de las pruebas acerca del mismo (1997, pág. 170).

Asimismo, infiere también tres dimensiones en el documental: hacer afirmaciones (*claims*), proponer perspectivas, evocar sentimientos. Una postura cercana a la del mismo Plantinga (2005). Sin embargo, a esta dimensión de realizar una afirmación o *claim* le otorga la misma razón de existencia del documental: “Los documentales tratan de persuadir o convencernos por la fuerza de su punto de vista y el poder de su voz. La voz del documental es la forma específica de cada película de expresar su forma de ver el mundo” (Nichols, 2001, pág. 68).

A propósito de la voz propia del documental, Nichols también asegurará que aún más pertinente que hablar de cómo los documentales adquieren una voz de expresión propia, lo útil es conocer la forma en que integran las pruebas o evidencias artificiales. A la forma en cómo se integran las pruebas en los documentales, Nichols las vincula con los elementos imprescindibles de la persuasión retórica: *ethos*, *pathos* y *logos* (Nichols, 2001, págs. 78-79).

Gustavo Aprea (2012), siguiendo a Nichols (2001), le confiere al género una forma endémica de argumentación, aun dentro de las dimensiones e hibridaciones con otros estilos.

A través de estas consideraciones, la concepción de la argumentación en el estilo documental es vista, según Nichols, desde dos posiciones o formas a las que llama “perspectiva del mundo” y “comenta-

rio”, respectivamente, que no son otra cosa que una representación del mundo que realiza el autor a través de una materialidad verbal y visual:

El comentario sirve para provocar una sensación de distanciamiento con propósitos orientativos, de evaluación, juicio, reflexión, reconsideración, persuasión o cualificación entre el texto como conjunto y las pruebas que presenta. El comentario permite la aplicación al mundo de una cobertura moral /política reconocible, a menudo utilizando las mismas técnicas o recursos estilísticos que contribuyen a establecer la representación del mundo que hace el texto en primer lugar (montaje, discurso, ángulo del a cámara, composición, etcétera) (1997, pág. 170).

Desde esta postura epistémica, la *doxa* produciría o añadiría, además de conocimiento de las formas al mundo por medio de la evaluación, juicio, reflexión, una dimensión pragmática que vincularía texto y evidencias. Por otra parte, Plantinga asume que todo discurso tiene una “dimensión retórica” ya que en sí mismo “implica una perspectiva sobre el mundo”, comulgando de esta manera con el concepto de Nichols. En cuanto a esta forma estructural que devela Plantinga, pone de relieve que el discurso argumentativo (retórico) es siempre persuasivo pues:

[...] hace recurrir al razonamiento y la persuasión para llamar a algún curso de acción o simplemente para convencer al espectador acerca de algún tema [...] Sin embargo, el discurso retórico como yo lo concibo aquí, hace uso explícito de las estrategias de argumentación y la persuasión, la afirmación de premisas, la presentación de pruebas, utilizando diferentes dispositivos de persuasión (Plantinga, 1997, págs.104-105).

Además de estar orientado a la persuasión, el estilo documental tiene, desde la postura de Plantinga, una necesidad de probar una aseveración. Dichas pruebas y la argumentación contenida están erigidas sobre un concepto de reproducción mimética de la realidad que origina una dimensión de posibilidad, y más allá, una aserción de verdad sobre el mundo. En un artículo publicado en 2005, Plantinga contrastó la tipología del documental de Nichols para lograr una síntesis a la que nombra como AVR (*Asserted Veridical Representation*) afirmando que un documental es una aserción de representación verídica, es decir, que existe en

el producto audiovisual una intención por parte de quienes intervienen en su realización en expresar de una u otra forma su intención de que el público tome una actitud o creencia sobre el contenido proposicional relevante, por conducto de las imágenes, sonidos y combinaciones de las fuentes (Plantinga, 2005).

De acuerdo a lo sostenido en anteriores apartados, el género documental está caracterizado por ser, en esencia, un estilo conformado por argumentaciones que generalmente tienen una intención pragmática —en este caso, persuasoria—, orientada a cambiar o modificar ciertas creencias y adhesiones a las opiniones o puntos de vista enunciados en el mensaje y cuyo destinatario es cierto tipo de audiencia.

Es necesario distinguir que esta pieza como imitadora del género documental, o inserta en el género desde la pura forma, a través de un marco narrativo trata de conducir, entre otras cosas, al ámbito de la ficción, puesto que le concede ejes espacio-temporales que permiten resignificar los hechos históricos sumándole una perspectiva moralizadora, y argumentativa de los realizadores (Nichols, 2001). De aquí que se vea la importancia de entender el género documental como un género destinado a la persuasión con una teleología pragmática, aun con sus formas y elementos más cercanos a la ficción o a la reconstrucción ficticia.

HORIZONTE DE EXPECTATIVAS Y LA PERSUASIÓN

El tratamiento de la realidad —el montaje, en este caso— producía, para Gauthier, por sí mismo un efecto similar al de la ficción: no es la realidad lo que se observa en el documental sino la postura (impostura) del experto, o del realizador. En este mismo sentido, Roger Odin (2000) diría que la distinción entre el estilo ficcional sólo radicaría en un tipo de “efecto de significación específico: documentalizante” (pág. 57). Para Gustavo Aprea (2015) es precisamente este “efecto documentalizante” el que le confiere una cualidad de comodín en la producción fílmica, asimismo señala su capacidad de hibridarse, mezclarse, o recombinarse con otros estilos:

[...] el efecto documentalizante permite dar cuenta de ciertos solapamientos entre formas clásicas del documental y narraciones ficcionales ligadas a formas de realismo social o considerar ciertas lecturas documentalizantes (ver un filme de ficción o un video familiar como si fuera un documental) de textos que no están colocados originariamente dentro de alguna de las formas canónicas de los géneros documentales (2015, pág. 85).

Ante la necesidad de catalogar esta vasta área de producciones diversas, el historiador y teórico del cine Bill Nichols aportaría al campo su obra seminal intitulada *La representación de la realidad* en la que, primeramente, identifica a qué área atienden las definiciones y conceptos vertidos por los investigadores, diferencia existente en la construcción del objeto de estudio examinando su producción en el horizonte genealógico de las ideas.

Nichols distingue tres áreas precisas: una desde los realizadores de documentales (como las vertidas en estas páginas de Flaherty, Grierson); otra, la del texto (desde la que se sitúan, por ejemplo: Gauthier, 1989; Aprea, 2009, 2012; Odin, 2000; y Catalá, Weinrichter, 2004), y una tercera, la del espectador (en la cual podemos encontrar los estudios de Plantinga, 1997, 2005, 2006; Renov, 1993; Carroll, 1996, 2003 y el mismo Nichols).

En una segunda fase, postula una taxonomía del documental como género y presupone inicialmente cuatro categorías o modalidades: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva, que pudieran en cierto sentido ser equiparables al concepto de subgénero, puesto que el componente organizador estriba, al igual que en el concepto de “estilo”, en los “rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols, 1997, pág. 65).

En sus obras siguientes y debido a las severas críticas por parte de sus coetáneos (véase la discusión en: Renov, 1993; Plantinga, 1997, 2005, 2006 y Bruzzi, 2000), Nichols reestructuraría sus modalidades agregando dos más: la poética y la performativa, integrando en su construcción teórica *el horizonte de expectativas del espectador* de una forma más evidente:

Estos seis modos establecen un marco flexible de afiliación dentro de los cuales los individuos puedan operar. Establecen convenciones que una película dada puede adoptar, y proporcionan a los espectadores expectativas específicas que anticipan cumplir (Nichols, 2001, pág. 158).

El propio género documental opera desde este *horizonte de expectativas* del espectador como dispositivo altamente persuasor. Al respecto, la investigación de Annette Hill (2005) ha mostrado en algunas entrevistas que las audiencias son susceptibles de ser persuadidas de manera más efectiva por el estilo y formato del documental, pues “con el fin de confiar en las afirmaciones de verdad documental, la mayoría de los espectadores tienen que suspender su incredulidad y el primer plano de su integridad referencial” (Hill, 2005, pág. 225).

Estos hallazgos coinciden con los experimentos hechos por Glaser (2010) y Glaser, Garsoffsky y Schwan (2009; 2012), que demostraron estadísticamente que, respecto a temas científicos, los espectadores tienen una mayor retención de información y aprendizaje duradero después del visionado de productos con una historia estructurada en un conflicto y no con la mera enunciación de datos e información. Lo cual hace eco de lo que afirma Bienvenido (2001), quien asegura que el estilo documental es el más propicio para hacer divulgación y comunicación pública de la ciencia, pese a la disonancia entre lo científico y lo televisivo.

En este tenor, los datos de la encuesta realizada por Dina Spector (2013) nos proporcionan un panorama de los efectos del visionado en ciertas audiencias. Es necesario resaltar el poder persuasor que tienen estos documentales, aunados a la conjunción de diversos elementos, en ciertas audiencias. El caso que documenta Spector (2013) es ejemplar en este sentido: ella asegura que el 70% de las personas que habían visto un documental con las mismas estrategias y formato que usó DCI en el caso de *Mermaids: the body found*, el documental *Megalodon: The Monster Shark Lives* seguían creyendo en las tesis propaladas por el documental, incluso después de haber visto un *disclaimer* donde se “aclaraba” que los hechos eran ficticios e hipotéticos en gran parte de producto audiovisual.

En el documental que nos ocupa, el horizonte de expectativa de su audiencia general estaba puesto en encontrar un producto de comunica-

ción pública de la ciencia donde se desmitificara el híbrido animal mitológico, y en que se aportaran pruebas biológicas a través de material inédito y veraz sobre investigaciones de carácter científico sobre dichos seres.

Aunado a lo anterior, la advertencia de que es un producto ficcional aparece no más de 2 segundos al inicio del programa hasta posteriores ediciones, y dentro de la forma de promoción existió un “autohackeo” del sitio *web* atribuido a una especie de conspiración gubernamental para acallar los hechos que se harían públicos a través del documental televisivo.

Este horizonte de expectativas que creó la publicidad del programa, así como el sólo hecho de presentarse con un formato documental está directamente relacionado con la forma en que se argumentó y presentaron imágenes de apoyo, como se verá a continuación.

LA ARGUMENTACIÓN Y LAS IMÁGENES EN *MERMAIDS*

Mermaids: The body found, a lo largo de 83 minutos, emplea una sofisticada argumentación que busca defender la conclusión o el punto de vista no explícito: “las sirenas existen”. Podemos asegurar que dos de las líneas argumentativas que teje el documental para sostener tal afirmación son las de mayor tamaño y relevancia. Tienen la singularidad de poseer más premisas elididas: “no hemos visto a las sirenas porque los militares ocultan los hechos” y “la existencia de sirenas es explicable por medio de la teoría científica del mono acuático”. La consecución de los argumentos forma una defensa que alterna entre una argumentación múltiple y una coordinada.

Dentro de la primera gran línea argumentativa, los guionistas emplean una secuencia sin editar del testimonio del personaje principal —el biólogo marino Paul Robertson— y la forma de persuasión que se crea con esta estrategia tiene sus raíces y sustento en las referencias al *ethos* de dicho personaje y la manera de sostener, con base en su actividad profesional, que las sirenas existen... pero dicha existencia ha sido encubierta por la marina estadounidense.

La manera testimonial en que los primeros planos enfatizan y crean el halo de una confesión, aunada a la idea de estar ante un material sin edición, equivale a una forma de paratexto de la verdad, así como a intensificar la postura no ficcional del contenido (figura 1)



Empleando este argumento se confecciona una respuesta a las objeciones de por qué no se ha hecho público y aceptado tal existencia en los medios de comunicación masiva y en los órganos de difusión científica. A continuación, explico el gran punto de vista (las sirenas existen) y después reorganizo y sintetizo la construcción dinámica argumentativa de los otros puntos de vista y sus diferentes líneas defensivas: (1) (Las sirenas existen) (1).1 Nuestro gobierno (EEUU) encubre su existencia (1).1.(1') (el encubrimiento por parte del gobierno de EEUU no es ninguna teoría de la conspiración) (1).1.(1') 1 Yo vi una creatura en posesión de la marina

Que al utilizar una transformación estructurada en una forma lógica argumentativa quedaría de la siguiente manera:

*Yo vi una creatura en posesión de la marina.
Tal creatura (he descubierto) es una sirena.
Si tal creatura existe y no se ha difundido es porque la
marina encubre dicho hallazgo.*

*Si yo la vi es una realidad y, por tanto, no una teoría de la
conspiración.*

Si yo la vi, entonces, existe.

Por lo tanto, las sirenas existen.

En una segunda línea de argumentos se fundamenta el carácter sólido y veraz que tienen los dichos del personaje al resaltar que sus dichos estriban en pruebas, cosa que usualmente desconocen quienes especulan con las —mal llamadas— teorías de la conspiración, de esta forma la argumentación puede expresarse así:

(1). (Las sirenas existen).

(1).1. Nuestro gobierno (EEUU) encubre su existencia.

(1).1.(1'). (el encubrimiento por parte del gobierno de EEUU no es ninguna teoría de la conspiración).

(1).1.(1') 2. 1. Como científico yo no creo en teorías de la conspiración.

(1).1.(1') 2. (1'). Creer en las teorías conspirativas no es una actitud científica.

(1).1.(1') 2. (2'). Las teorías de la conspiración carecen de pruebas.

(1).1.(1') 2. 2. Creo que Al-Qaeda fue el responsable de los ataques del 9/11.

(1).1.(1') 2. 3. Creo que aterrizamos en la luna.

(1).1.(1') 2. 4. Creo que Oswald disparó a JFK.

Lo anterior puede transformarse de este modo:

Un científico siempre cree en pruebas.

Las teorías de la conspiración no aportan nunca pruebas.

Por lo que creer en las teorías de la conspiración (como el chivo expiatorio de Oswald en el caso JFK, el no aterrizaje lunar, o la negación de la participación de Al-Qaeda en los ataques del 911) no es una actitud científica.

Yo soy un científico.

Por lo tanto no creo en las teorías de la conspiración.

Y el correlato de credibilidad:

*Dado que los científicos no creen en teorías sin pruebas.
Y ver a la sirena es una de muchas pruebas fehacientes.
Entonces digo la verdad.*

En una tercera línea de argumentos aduce indicios de que existen “pruebas” de que la existencia de estos seres es verdadera, ¿qué cosa más verdadera que exhibir un video amateur “sin edición” tomado accidentalmente de un cuerpo del polémico ser? (figura 2)

(1).1.(1') 3. Una teoría de la conspiración como cualquier otra teoría necesita pruebas.

(1).1.(1') 3.1. En 2004 unos chicos videograbaron un cuerpo en la playa.

(1).1.(1') 3.2. En una grabación marina había otro sonido además de ballenas y delfines.

(1).1.(1') 3.2.1. El sonido era más largo y más complejo e intrincado que el llamado de cualquier animal conocido.

(1).1.(1') 3.2.2. Esta cosa (...) sonaba más complejo, más avanzado.

(1).1.(1') 3.2.2.(1') (Los sonidos de las ballenas y delfines son los sonidos de animales marinos más complejos).

(1).1.(1') 3.3. Los archivos de noticias alemanas contienen una entrevista con un pescador que tuvo su propia experiencia con este extraño fenómeno.

(1).1.(1') 3.3.(1') Los archivos de noticias alemanas son una fuente confiable.



En esta sucesión de argumentos observaremos que el personaje Paul Robertson trata de crear una ambientación argumental de credibilidad, un *ethos*, sobre el cual erigir su fiabilidad como testigo, primero, aseverando ser observador directo del hecho de posesión por parte de la marina de un ser de características singulares (sirena, después de sus conclusiones como científico). Como segundo movimiento argumentativo, niega la existencia de las teorías conspirativas más famosas. Este movimiento fortalece una defensa de la veracidad de su dicho, al apartarse en su dicho y creencia de los bulos o *hoaxes* de mayor trascendencia y fama, logrando con ello ponderar que se trata de una mente científica que obra con base en un método (el científico) riguroso fundamentado en pruebas y demostraciones. En un tercer movimiento dentro de la línea argumental (1).1.(1).3. defiende que, como toda teoría, la que propone necesitaría para ser corroborada, pruebas (tres), mismas que enuncia:

(1).1.(1') 3.1 En 2004 unos niños videograbaron un cuerpo en la playa

(1).1.(1') 3.2 Había un sonido en la grabación

(1).1.(1') 3.3 [...]Un pescador tuvo su propia experiencia con el fenómeno.

Las tres líneas argumentativas de (1).1.(1).3 están fundamentadas en soportes reproducibles (audio y video) video directo, video teledifundido y grabación sonora de fuentes y herramientas científicas. Constituyendo así, por medio de la forma múltiple de argumentación, una elevada saturación y consistencia del mundo ficcional al implicar tres pruebas que provienen de fuentes éticamente no plausibles de alteración o muestra de engaño: “niños”, “archivo histórico”, e “instrumentos científicos”.

En cuanto a la parte de la argumentación que concierne al punto número 2, constataremos que la defensa descansa en probar que la especie descubierta existe porque devino de un homínido común al ser humano y que por dicha causa es un ser inteligente que desarrolló un lenguaje, además de poseer la capacidad para comunicarse con más de una especie, lo que sugiere que tiene elementos de una evolución provistos por su entorno, cosa que comunicativamente le da ventaja respecto al hombre.

En lo concerniente al punto nuclear del documental: justificar posibilidad de la existencia de las sirenas, se observa que hacen uso de una argumentación que estriba en supuestos *cientificoides*, esto es que los referentes que emplean como pruebas son teorías objetables o pseudo-teorías como la del “mono acuático”.

Veremos, pues, que la defensa del punto crece en su complejidad hasta tornarse más robusta en la forma en la que cierra aquellos puntos refutables. La manera en que es presentado el razonamiento inductivo permite darle el cariz de probable y verosímil, en sinergia con el argumento de la representación virtual de millones de años por medio de una escena donde el simio es aterrorizado por el inhóspito paisaje cambiante con terremotos y erupciones volcánicas, y de una secuencia a otra se presenta este homínido frente al paisaje marino con cambios perceptibles en su exterior (figura 3).

Es a través de esta sinergia que visualmente se crea un referente en la audiencia de cómo pudieron llevarse a cabo las mutaciones que posibilitan la existencia del “homínido acuático” y la defensa de las objeciones en la argumentación es la médula de este despliegue visual hipotético, creando una saturación del mundo posible (Dolezel, 1999), en pos de una ficción creíble.



Veamos a continuación una transcripción de esta tercera línea argumentativa:

El mar jugó un papel esencial

(1).2.1.2.1. El mar jugó un papel esencial en la evolución humana.

(1).2.1.2.1.2. Los humanos tenemos una gruesa capa de grasa aislante que nos mantiene calientes en agua.

(1).2.1.2.1.2.(1). (permanecer caliente en el agua es necesario/ bueno para ciertos mamíferos).

(1).2.1.2.1.2.1.(1). (El ser humano es un mamífero).

(1).2.1.2.1.2.1.(1).1. Los otros únicos animales que nacen con una gruesa capa de grasa son exclusivamente los mamíferos marinos.

(1).2.1.2.1.1. Los bebés humanos mantienen su respiración bajo el agua automáticamente.

(1).2.1.2.1.1'. Los bebés humanos saben nadar instintivamente

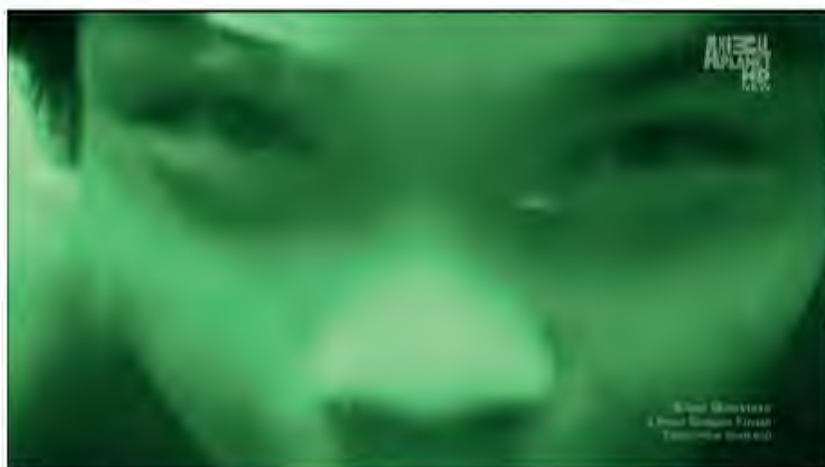
(1).2.1.2.1.1.1. Algunos humanos están (muy) bien adaptados a la vida bajo el agua

(1).2.1.2.1.2.1. (Permanecer caliente en el agua es necesario/ bueno para ciertos mamíferos).

- (1).2.1.2.1.2.1.(1). (El ser humano es un mamífero).
- (1).2.1.2.1.2.1.(1).1. Los otros únicos animales que nacen con una gruesa capa de grasa son exclusivamente los mamíferos marinos
- (1).2.1.2.1.1. Los bebés humanos mantienen su respiración bajo el agua automáticamente.
- (1).2.1.2.1.1.1. Algunos humanos están (muy) bien adaptados a la vida bajo el agua.
- (1).2.1.2.1.1.1.1. Algunos humanos todavía cazan en el fondo del mar.
- (1).2.1.2.1.1.1.1.1. En algunos lugares del mundo, los seres humanos siguen siendo tan competentes en el agua que pueden pescar sin anzuelos o redes.
- (1).2.1.2.1.1.1.1.1.1. (Cazar sin anzuelo o red es producto de miles de años de evolución en medios acuáticos).
- (1).2.1.2.1.1.2. Que caminan por el fondo del océano.
- (1).2.1.2.1.1.2.1. El pueblo *Moken* del sudeste asiático puede contraer a voluntad sus pupilas para controlar la distorsión agua.
- (1).2.1.2.1.1.2.1.1. De hecho, ver bajo el agua con tanta claridad como si estuvieran usando una máscara.
- (1).2.1.2.1.1.2.1.1.(1). (Ver debajo del agua sin distorsión es bueno para la preservación de una especie).
- (1).2.1.2.1.1.2.1.1.(1).(1). (Ver debajo del agua al arbitrio es una prueba de la evolución en medios acuáticos).

Puede observarse que los puntos que presenta la argumentación como “garantías” son todas situaciones únicas que son generalizadas hasta ser tomadas como lo usual. Tales garantías están acompañadas siempre de su referente visual, en la mayoría de los casos de esta secuencia argumentativa-visual con imágenes de archivo de corte antropológico.

Tal es el caso de la forma en que usan el argumento de “Los bebés humanos” (1).2.1.2.1.1. (figura 5) y el pueblo Moken (figura 6) la consecución y rapidez con que se exponen visual y argumentativamente no permiten un espacio para la objeción por parte de la audiencia.



Es necesario subrayar este hallazgo, puesto que toda la pieza se desarrolla dentro de la dinámica virtual dialógica, es decir, está dispuesta de tal forma que sus curvas climáticas y progresiones de secuencias corresponden a un limitado repertorio de objeciones (las que los realizadores convinieron más obvias).

Tal neutralización de esos puntos de vista contrarios a los que el documental pretende sostener radica en una sucesión de argumentos apresurada e intrincada (véase la defensa doble de la que son parte los

argumentos coordinados (1).2.1.2.1.1. y (1).2.1.2.1.1.1., en ellos se pueden ver dos generalizaciones que tratan de sustentar (1).2.1.2.1. *el mar jugó un papel esencial en la evolución humana*).

Estas argumentaciones coordinadas posibilitan la complejidad en el mensaje, asimismo conllevan a un simulacro de saturación del mundo posible ficcional que se construye con la diégesis, por medio de dos grandes tópicos argumentativos: uno, las diferencias y similitudes entre el ser humano contemporáneo y otras especies; dos, un esquema argumentativo por autoridad. Ambos tópicos alimentados por pruebas y ejemplos que a su vez estriban en planos e imágenes archivo del mundo real actual.

Dichas imágenes y ejemplos sirven como garantes en la mayoría de los puntos argumentativos. Es necesario recalcar que en ocasiones tales imágenes de archivo no tienen relación con lo que se argumenta, y en estos casos el único nexo visible con los puntos que el documental trata de defender sería el tema marino, siempre con cariz antropológico, biológico o forense, que al tiempo sirven de factor que dificulta esgrimir una postura contraria.

La estrategia argumental sigue un derrotero claro: primero, parte de la creación de un *ethos* al personaje que enuncia la diégesis por medio de la negación de “teorías conspiracionistas” posicionando al actor narrador en el punto contrario, en el del científico que duda metódicamente y que emplea aparentemente una forma de razonamiento hipotético-deductiva (observación de la realidad, planteamiento del problema, formulación de hipótesis, deducción de las posibilidades que enfrentan las hipótesis y una contrastación empírica de la misma) con la cual analiza y desembrolla las anomalías que les son presentadas, así como las distintas pruebas.

Sin embargo, cuando se desmonta este sistema de pensamientos exhibidos en la pieza que aquí se trata, se observa que la forma de pensamiento es más bien por inducción, en la que se exponen premisas y de ellas se desea obtener un consecuente general o universal.

En segundo término, después de creado el *ethos*, la estrategia se asienta en una argumentación por autoridad, lo dicho y visto por los personajes/actores es “fortalecido” con diferentes premisas y principios generales que son concatenados sin posibilidad por parte del espectador

de aducir nuevas objeciones. En cuanto a las pruebas que son presentadas con el objetivo de robustecer los dichos de las autoridades en el tema, tienen dos naturalezas: son dramatizadas o son imágenes de archivo (o simulan serlo). En este último caso no existe claridad y nitidez para poder aceptarlas; sin embargo, las dramatizaciones o docudramatizaciones terminan por ser más verosímiles a causa de los argumentos que esgrimen y la forma en que son representados (figura 7).



Así, la consistencia ficcional —que permite que un mundo posible tenga mayor verosimilitud y del cual es correlato— queda supeditada a una serie de elementos que descansan en que las argumentaciones presentadas y sus respectivas pruebas son parte de una serie de obvias objeciones que el documental trata de disipar.

CONSIDERACIONES SOBRE LOS ELEMENTOS NARRATIVOS DEL FALSO DOCUMENTAL DE DCI Y SU ESTRUCTURA CLIMÁTICA

Mermaids: the body found se puede inscribir dentro de una estética postdocumentalista que suelen emplear la misma estética del subgénero documental que tradicionalmente ha sido empleado por Discovery Channel. Una de sus características estructurales-narrativas es que pre-

senta una resolución de problemas vinculada a las etapas climáticas, es decir, en el nivel narrativo, el subgénero se caracteriza por tener una estructura compuesta de pequeñas unidades, distinguidas por presentar un problema (misterio, peripecia, anomalía) cuya resolución se concatena a una serie de problemas. Esta forma vincular o de sucesiones de conflictos-resoluciones —que bien pudiéremos llamar también “ganchos”— tienen la función de “atrapar” la atención del espectador durante el devenir del documental.

De esta manera, los documentales que Discovery Channel exhibe desde la década de los ochenta han transitado hacia una estructura climática acoplada a la estrategia de “develar el misterio/mostrar la verdad” produciendo, además, un vínculo efectivo entre el espectador y el mensaje (una audiencia activa en relación con el documental) que se intensifica en la relación *nudo-desenlace-nudo-desenlace* presente en las producciones de ficción. Dicha sofisticación muestra una dimensión novedosa que es transversal en los contenidos: la forma de engastar los argumentos en plano del relato y la manera en que las a la antedicha dinámica narrativa de resolución climática *nudo-desenlace-nudo-desenlace*.

Con esta base puede afirmarse que los mundos de ficción creados en los documentales tipo FNCCyT exhibidos por Discovery Channel Inc. se encuentran, en menor o mayor grado, inscritos dentro de la lógica modal de un mundo narrativo de tipo epistémico (Doležel, 1999); en el cual se aduce la realidad por mediación del argumento y la narración, y cuyas acciones (argumentativas y narrativas) internas siguen el avatar de las modalidades del saber. Así lo presupone Doležel (1999) con la vía llamada: “ignorancia, conocimiento y creencia” en la que, según la presente investigación, se inscribe de alguna forma el espectador que visiona una pieza documental; puesto que primero se encuentra ignorante de la verdad develada, después adquiere cierto conocimiento y, por último, el mensaje insiste en la formación y refuerzo de una creencia.

Las colindancias del documental con las narraciones audiovisuales de misterio son de cierta manera evidentes. La base modal de la historia de misterio es la transformación del espectador, que parte desde un supuesto estado de ignorancia (o creencia falsa) hacia un conocimiento expreso dado o vertido en la resolución. De forma equivalente, los pun-

tos de vista de los documentales aquí analizados suponen una manera de proporcionar una nueva creencia (persuasión) o un nuevo conocimiento (punto de vista inducido) a alguien que ignora y no tiene conocimiento del tema o del hecho que traten la producción documental.

Para que tal estructura funcione de forma óptima, es decir, para que la cadena de modos (ignorancia, conocimiento, creencia) tenga esa secuencia, el falso documental que aquí nos atañe emplea diversas estrategias para crear un basamento de evidencias y solidez discursiva. Dicho basamento puede apreciarse, por ejemplo, en el uso de entrevistas a especialistas y doctores en el área, como una prueba de autoridad irrefutable; además en la constante voz en *off* que, amén de acompañar de manera epifánica al espectador, le clarifica los nuevos puntos de vista que proponen los autores del producto visionados. Lo anterior también propició que los contenidos tuvieran un doble interés persuasivo: primero al interior de la ficción, como una suspensión de la incredulidad y, segundo, a nivel extra textual –quizá como resultado colateral–, para que, por medio de la credulidad manifestada se vinculara lo enunciado al interior de la ficción con el mundo real-actual en el que se encuentra la audiencia; tal como el mismo género documental ha permitido desde su propia tradición enunciadora (Zumalde & Zunzunegui, 2014).

CONCLUSIONES

Como se pudo apreciar en los apartados hasta aquí revisados, existe una convergencia de elementos de formato, contexto y contenido en una disposición tal que nos permiten hablar de estrategias de persuasión por parte de los involucrados en la exhibición y creación del producto audiovisual. En una forma sintética, se podría expresar en los siguientes puntos:

1. La elección y fabricación, con *ethos* probado, de referencias que atestigüen, fundamenten y sirvan como analogía o punto de comparación a premisas y argumentos dados, tanto intra documental como extra documental.
2. El empleo de documentos, planos, secuencias e imágenes de archivo descontextualizados como marco real actual, y vinculados a una

carga de prueba que pretende fortalecer la argumentación débil en el mundo ficcional posible planteado. 3. La conducción por una ruta contra-argumentativa que aduce sólo puntos de vista que se pueden refutar, para erigir en dichas refutaciones y objeciones la diégesis del dispositivo documental. Éstos van cerrando las posibles objeciones con movimientos, en ocasiones carentes de una secuencia lógica, otras veces apoyándose en movimientos incorrectos (falacias), desde la sucesión de los argumentos, de modo que la audiencia (sobre todo la de menos experiencia) no puede sino ser dirigida por medio del mensaje hacia la credulidad.

3. Los esquemas argumentativos empleados están fundamentados, en su mayoría, en relaciones de analogía y causales más que sintomáticas. Aduciendo ejemplos se crea la saturación del mundo posible, denso en su consistencia ficcional. Los subpuntos de vista tratan robustecer el *ethos* de las figuras protagónicas argumentativas.
4. Como hallazgos adicionales se pudo observar que el documental televisivo que se analizó presenta argumentaciones vertidas orientadas estéticamente hacia la modificación de las representaciones colectivas de los seres mitológicos, para dotarlos de una posibilidad verosímil de existencia.

En lo expuesto hasta aquí, se puede apreciar que el documental fue transformado por la televisión, sus audiencias y usos. En palabras de David Hogarth: “la televisualización transformó enteramente la práctica y placeres del documental” (Hogarth, 2006, pág. 5), es decir, la lógica de la televisión de paga terminó por “mediatizar” (Hjarvard, 2008; Hepp, 2013) las consideraciones tradicionales de verdad que en el imaginario colectivo poseía el documental. Sería necesario reconsiderar la estrategia de comunicación pública de la ciencia por medio de la ficción —si es que esa hubiera sido, en el mejor de los casos, la intención—, a la luz de los resultados de las encuestas de ciencia y tecnología que sitúan (Gallup, Enpecyt) a la mayoría norteamericana como más crédula en los fenómenos místicos y mágicos que en lo científico, y que la ficción no fuese considerada nuevamente como esa voz de placer que invita a “amarrar” a los “ulises visionadores” a los mástiles y a taparles con cera los oídos o —en este caso—, vendarles los ojos.

REFERENCIAS

- Aprea, G. (2009). "El documental audiovisual como dispositivo", en *Figuraciones*, núm. 8, Área transdepartamental de crítica del instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires
- Aprea, G. (2012). *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias: Miradas sobre el pasado militante*. Manantial ediciones, Ciudad autónoma de Buenos Aires.
- Bavetta, C. (Director) Bhatt, V. & Dugger, J. (2013) *Mermaids: New Evidence* [película] Estados Unidos de América, Darlow Smithson Productions Distributors Animal Planet.
- Benett, S. (director). & Bhat, V. (2012) *Mermaids: the body found* [película] Estados Unidos de América, Darlow Smithson Productions Distributors Animal Planet (2011) (USA) (TV) & Endemol Worldwide Distribution (EWD) (2011). (Worldwide)
- Bienvenido, L. (2001) "Comunicar ciencia". *Treballs de la SCB*, vol. 51, pp. 253-266.
- Bienvenido, L. (2008). "El documental científico y sus coordenadas". *Qua-derns del CAC* núm. 30, enero-junio, pp. 11-18
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (2003). *Engaging the moving Image* New Heaven & London: Yale University Press.
- Chris C. (2002). All Documentary, All the Time? Discovery Communications Inc. and Trends in Cable Television. *Television & New Media*, vol. 3, núm. 1, febrero 2002, pp. 7-28.
- Cremonte (2007). El efecto documentalizante en el nuevo cine argentino XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación.
- Discovery Channel Inc. (2014) *Globe: A Quarterly Publication of Discovery Communication*, vol. 5, julio 2014
- Discovery Channel Inc. (2014b) *Globe: A Quarterly Publication of Discovery Communication*, vol. 6, noviembre 2014
- Discovery Channel Inc. (2015) *Globe: A Quarterly Publication of Discovery Communication*, vol. 7, núm. 4, febrero 2015.
- Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica, ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros.

- Eandi, M. (2007). La era del “mockumentary”. Falsos documentales, hibridaciones y límites difusos entre la ficción y la no-ficción en el audiovisual argentino. Dir. Gustavo Aprea. Universidad de Buenos Aires. Tesina.
- Eemeren, F. H. van & Grootendorst R. (1984). *Speech Acts in Argumentative Discussions. A Theoretical Model for the Analysis of Discussions Directed towards Solving Conflicts of Opinion*. Dordrecht: Foris Publications
- Eemeren, F. H. van & Grootendorst R. (2002) *Argumentation: Analysis, Evaluation, Presentation*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Mahwah, New Jersey, London
- ENPECYT (2011). Encuesta sobre la Percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología en México 2011: ENPECYT / Instituto Nacional de Estadística y Geografía. México: INEGI
- Flaherty, J. (1989). “La función del documental”. En J. Romaguera, & R. H. Alsina (Eds.), *Manifiestos del cine, estética, escuelas, movimientos, disciplinas innovaciones* (pp. 151-154). Madrid: Cátedra
- Gallup Poll News Service (16 de junio de 2005). Revisado el 10 de noviembre de 2014 de: <http://www.gallup.com/poll/16915/Three-Four-Americans-Believe-Paranormal.aspx>.
- Gauthier, G. (1989) El documental narrativo documental/ficción. Traducción de Elida Márquez. Documento
- Glaser (2010). Hybrid Documentary Formats: How Narrative Elements in Archaeological Television Documentaries Influence Processing, Experience, and Knowledge Acquisition Tübinga, Alemania. Tesis.
- Glaser, Garsoffky & Schwan (2012). “What do we learn from docutainment? Processing hybrid television documentaries”. *Learning and Instruction*, vol. 22, pp. 37-46.
- Hepp, A. (2013) *Cultures of Mediatization*. Cambridge. Polity Press
- Herrero M. (2008) “Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística”. *Revista de Ciencias de las Religiones*, núm. 13, pp. 241-258
- Hight, C. (2008). “El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico”. En Josep María Català y Josetxo Cerdán (Eds.) *Después de lo real* (pp. 176-195) Volumen II Valencia: Archivos de la Filmoteca, pp. 57-58
- Hill, Ch., & Helmers M. (2004). *Defining visual rhetorics*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Hill, A. (2005). *Reality tv. Audiences and popular factual television*. New York: Routledge.
- Hjarvard, S. (2008). “A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change”. *Nordicom Review*, 29. 2, 105-134
- Hogarth, D. (2006) *Realer than reel, Global directions in documentary*, Austin, University of Texas Press.
- Kavka, M. (2012). *Reality tv*. UK: Edinburgh University Press.

- Kvernbekk, T., (2003) *Anyone Who Has A View Theoretical Contributions to The Study Of Argumentation* En Frans H .Van Eemeren J. Anthony Blair Y Charles A .Willard A .Francisca Snoeck Henkemans (eds.) Boston: Kluwer Academic Publisher.
- Mamblona, R. (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era Digital*. Universidad de Catalunya (Tesis de doctorado).
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Trad. Iriarte, E. y Cerdán, J. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). “Los documentales y el modernismo 1919-1939”. *Comunicación y sociedad* vol XIV num. 2, pp. 71-91.
- Nichols, B. (2006). “Cuestiones de ética y cine documental”. En Josep María Català y Josetxo Cerdán (Eds.) *Después de lo real* (pp. 39-45) Volumen I Valencia: *Archivos de la Filmoteca*, pp. 57-58
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary*, Indiana University Press Bloomington, Indiana.
- Odin, R. (2000). “La question du public. Approche sémio-pragmatique”. *Cinéma et réception*, vol.18, núm. 99, pp. 49-72.
- (2005) *Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación* En C. Torreiro Gómez, & J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 185-217). Madrid: Cátedra.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Estados Unidos: Cambdridge University Press.
- Plantinga, C. (2005). “What a Documentary Is, After All”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:2 Spring, pp. 105-117.
- Plantinga, C. (2006). “Caracterización y ética en el género documental”, en *Después de lo real*, eds. Josep María Català y Josetxo Cerdán *Archivos de la Filmoteca* 57-58, 2006, pp. 46-67.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Londres y Nueva York: Routledge/AFI.
- Rincón, O. (2011). “Nuevas narrativas televisivas: relajar, entre-tener, contar, ciudadanizar, experimentar”. *Comunicar Revista Científica de Educación*, 36, v. XVIII; pp. 43-50.
- Spector, D. (2013). *70% Of People Still Believe Megalodon Exists after Watching Discovery Channel's Fake Documentary*, Recuperado de: <http://www.businessinsider.com/majority-of-discovery-channel-viewers-believe-megaldon-exists-2013-8>.
- Walton, D. (2007). *Media Argumentation Dialectic, Persuasion, and Rhetoric*. Cambridge University Press, Cambridge/New York.

- Weinrichter (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Whittle, C.H. (2003). *On learning science and pseudoscience from prime-time television programming*. Albuquerque: University of New Mexico.
- Zumalde, I. & Zunzunegui, S. (2014) Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental, *L'Atalante*, núm 17, enero-junio, pp. 86-98.