



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Ciencias de la Comunicación  
Departamento de Medios, Comunicación y Cultura

Tesis doctoral

**EL CINE DOCUMENTAL POLÍTICO Y LA NOCIÓN DE DISPOSITIVO  
UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA**

Autor: Rubén Dittus Benavente

Directora: Dra. María Dolores Montero Sánchez

Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), junio de 2012



***Agradecimientos***

*A la Universidad Católica de la Santísima Concepción,  
que, tras el otorgamiento de la beca de  
perfeccionamiento académico 2011-2012,  
hizo posible la culminación de esta tesis doctoral*



<b>Tabla de contenidos</b>	<b>Pág.</b>
Resumen	8
Presentación	11
<i>PARTE I: Recorridos teóricos y bases epistemológicas</i>	
<i>Capítulo 1: El documental como “cine de desrealidad”</i>	21
1.1.- El clásico dilema: ficción o no ficción	22
1.2.- El proceso creativo	25
1.3.- La realidad documental como mediación	35
1.4.- El cine documental como experimentación fílmica	41
<i>Capítulo 2: La noción de dispositivo en la tesis de Foucault</i>	48
2.1.- Vigilar y castigar: el estado disciplinar	51
2.2.- Exclusión y represión	59
2.3.- La arqueología del saber-poder	63
2.4.- El diálogo filosófico: de Deleuze a Baudrillard	70
<i>Capítulo 3: El dispositivo como régimen de subjetividad</i>	83
3.1.- Agamben y el dispositivo	84
3.2.- La biopolítica	89
3.3.- El autor sin estatus	97
3.4.- Los alcances fílmicos de la máquina antropológica	102
<i>Capítulo 4: El dispositivo-cine: la génesis del espectador imaginario</i>	105
4.1.- La figura espectral	106
4.2.- Edgar Morin: la tesis del hombre imaginario	108
4.3.- Christian Metz y la enunciación cinematográfica	114
4.4.- Bergson y la ilusión cinematográfica	123
<i>Capítulo 5: El realismo cinematográfico como recurso ideológico</i>	129
5.1.- El dispositivo-cine como ideología	130
5.2.- El realismo fílmico de Bazin	132
5.3.- La ideología del montaje	145
5.4.- El filme como una sintagmática	150

<i>Capítulo 6: Fotografía y analogismo: bases fenomenológicas del documental</i>	158
6.1.- <i>La metafísica de lo visual</i>	159
6.2.- <i>La imagen-acto</i>	163
6.3.- <i>La cámara lúcida</i>	168
6.4.- <i>La teatralización y la pose</i>	172
<i>Capítulo 7: La indexicalidad del documental: el cine “in natura”</i>	177
7.1.- <i>La imagen analógica como dispositivo</i>	178
7.2.- <i>El cine-lengua de Pasolini</i>	181
7.3.- <i>El dilema semiótico: analogismo o indexicalidad</i>	189
7.4.- <i>Los dos umbrales del cine documental</i>	194
<i>Capítulo 8: El documental político o la contemporaneidad relatada</i>	198
8.1.- <i>El ser contemporáneo</i>	201
8.2.- <i>El activismo: el caso de Michael Moore</i>	206
8.3.- <i>El cine memoria: Patricio Guzmán</i>	210
8.4.- <i>El cine como discurso político</i>	221
<i>Capítulo 9: El cine documental en la encrucijada semiótica</i>	226
9.1.- <i>La sociosemiótica: discurso e ideología</i>	228
9.2.- <i>La teoría de imaginarios sociales</i>	233
9.3.- <i>El enfoque de Marc Angenot: el discurso social</i>	244
9.4.- <i>El texto en la semiótica de Iuri Lotman</i>	249
9.5.- <i>A. J. Greimas y la estructura profunda del sentido</i>	253
<b>PARTE II: Diseño metodológico</b>	
<i>Capítulo 10: Modelo de análisis para el cine documental político</i>	265
10.1.- <i>Los découpages analíticos</i>	268
10.2.- <i>Análisis indicial</i>	269
10.3.- <i>Estrategia enunciativa</i>	275
10.4.- <i>Estrategia argumentativa</i>	280
10.5.- <i>Roles actanciales</i>	285

10.6.- Cuadrado semiótico	290
10.7.- Enfoque sociosemiótico	293
10.8.- Síntesis del modelo	297
<i>Capítulo 11: El documental político en el cine de Marcela Said e Ignacio Agüero (o el itinerario de una muestra)</i>	298
11.1.- Primeras consideraciones	299
11.2.- La elección	301
11.3.-Breve historia del cine documental chileno	303
11.4.- Ignacio Agüero	310
11.5.- Marcela Said	314
<b>PARTE III: Análisis y resultados</b>	
<i>Capítulo 12: Análisis fílmico de “Opus Dei, una cruzada silenciosa”</i>	320
Segmentación sintagmática	321
Análisis indicial	332
Análisis textual	339
Análisis sociosemiótico	355
Comentarios	359
<i>Capítulo 13: Análisis fílmico de “El diario de Agustín”</i>	362
Segmentación sintagmática	363
Análisis indicial	376
Análisis textual	382
Análisis sociosemiótico	399
Comentarios	404
<i>Capítulo 14: Resultados</i>	408
<i>Conclusiones</i>	424
<i>Anexos</i>	434
<i>Bibliografía</i>	445
<i>Índice de películas citadas</i>	456





*El cine documental político y la noción de dispositivo:  
una aproximación semiótica*

*Resumen*

*Esta investigación se ocupa de la noción de dispositivo en el cine documental político. Su definición y alcances constituyen el problema a investigar. Se describe el modo en que opera dicho dispositivo, entendido como un mecanismo de construcción de sentido que selecciona, ordena y jerarquiza los elementos de la realidad referenciada en la pantalla, con diversos criterios de valoración. A partir del reconocimiento de que el cine documental político es un género cinematográfico articulado alrededor de formas narrativas, expresivas, estilísticas y argumentativas particulares, se aplicó un análisis filmico-semiótico a los documentales chilenos “Opus Dei, una cruzada silenciosa” (2006), de Marcela Said y Jean de Certeau y “El diario de Agustín” (2008), de Ignacio Agüero. Se comprueba que el documental político es una práctica ideológica-política -fundada en una idea de promesa- que busca imponer un modelo alternativo de sociedad o refrendar el paradigma social dominante a través de un proceso de veridicción que tensiona la relación verdadero-falso para provocar adhesión o rechazo en la conciencia del espectador. Los resultados obtenidos dan cuenta de una realidad discursiva compleja, pero abordable, y el marco reflexivo da suficientes argumentos para continuar con la cuestión y plantear su adecuación a otros formatos audiovisuales.*



## ***Presentación***

Esta tesis tiene como objeto de estudio la noción de *dispositivo* en el cine documental político. Su definición y alcances, en tanto, constituyen nuestro problema a investigar. El propósito es describir el modo en que opera dicho dispositivo, inicialmente entendido como la capacidad que tiene este género cinematográfico de seleccionar, ordenar y jerarquizar los elementos de la realidad con diversos criterios de valoración. Es decir, el dispositivo opera como un mecanismo que orienta o controla una audiovisualidad, en este caso, en concordancia con un discurso político.

El estudio requirió, sin embargo, una serie de consideraciones previas. Desde una perspectiva no académica, el denominado *cine de no ficción* constituye una fracción marginal de la producción audiovisual que abarca películas que no tienen actores ni escenarios y reproducen escenas de la vida presente o pasada de un personaje o comunidad bajo una mirada que supera la mera proyección de imágenes a la usanza de los clásicos noticieros. Es decir, en términos generales, al cine ficcional se le asocia dentro de un universo imaginario mientras que en el documental lo representado apela al universo de lo real. Esa percepción, sin embargo, se ve superada tras constatar que la rúbrica documental se ha consolidado como parte de un ámbito que atraviesa todo el lenguaje audiovisual (cine, televisión, video, multimedia) en diversos soportes (fílmico, electrónico, digital) que conectan con una amplia gama de temáticas y esferas de la praxis social. En la actualidad, la teoría del cine documental alimenta la discusión en torno a la sensación espectral que autentifica el efecto de realidad de lo representado, poniendo en tela de juicio la supuesta ausencia de las marcas de su proceso de producción significativa. Si la manera en que el cine de no ficción se presenta ante sus espectadores es como un formato que mantiene una relación privilegiada con la realidad referenciada, el estudio de los modos en que opera la significación de este género cinematográfico requiere, hoy en día, una aproximación que defina sus particularidades. Si a esto agregamos, por un lado, la ambigua difusión del término dispositivo en el campo de las ciencias humanas y, por otro, los escasos ejercicios de reflexión teórica sobre su significado; la importancia y necesidad de esta investigación se hacen más evidentes.

Considerar la noción de dispositivo del género documental como objeto

de estudio se justifica, además, por el modo en que los documentales se hacen verosímiles, pues una investigación de este tipo evidencia las huellas de una operación que se sostiene en el carácter indicial atribuido a sus imágenes y sonidos registrados. Se trata de reconocer en este género su estrategia para validar su compromiso con el espectador, generando, así, un conocimiento sobre la realidad social en primera instancia pero en una constante experimentación de sus formas y recursos retóricos. Ello implicó reconocer en el cine documental una fuente y un resultado de producción de sentido que supera el régimen audiovisual que lo define. Significa considerarlo una práctica discursiva. Ahora bien, considerar el documental como una práctica discursiva supone fijar su origen no en los inicios del cinematógrafo con los Lumière, sino entre las décadas de 1920 y 1930, con la aparición de un conjunto de obras que, en oposición al cine de ficción abren camino hacia la generación de otro cine que pretende hablar del mundo y hacer afirmaciones directas de él, proponiendo modelos de realidad desde de la particular visión del director.

Dicha precisión, sin embargo no fue suficiente. La delimitación de nuestro objeto de estudio supuso un desafío adicional. Por dos razones. La primera, y tal como se evidencia en la discusión bibliográfica, hay sólidos argumentos que defienden la idea de que todo el cine es documental desde el momento que registra aspectos de la realidad social. Es decir, las diferencias entre realidad y ficción nunca han estado muy nítidas, al menos para una parte de la teoría. Ésta indica que todo documental es ficción fruto del proceso de subjetivación que lo orienta a partir de la selección y ordenamiento de un material que se registra y que termina siendo exhibido. Es decir, la división artificial de los géneros cinematográficos pondría en duda cualquier estudio sobre el cine documental cuyos resultados no repercutan con mayor o menor énfasis en el cine de ficción. La segunda razón se sustenta en la tesis que todos los filmes son políticos. Y si alguno no lo es, entonces no lo es ninguno. Esto se explica porque la vinculación de los términos “cine” y “política” ha sido por mucho tiempo un tema que ha incomodado a críticos y realizadores, pues tras la relación conceptual se asume una acusación de concientización o persuasión sobre las masas que muchas veces está lejos del sentido dado a ese vínculo. Actualmente hay consenso en que lo político en el cine es la dimensión global de la que éste participa, pues hace uso de un modelo económico que lo favorece o lo debilita, es parte del orden político-social que impone normas y creencias; y muestra una realidad que -conscientemente o no- define conductas, sueños y roles.

Para acotar la formulación de nuestro problema de investigación, partimos de un supuesto: el documental se transforma en político cuando asume una postura frente a la disputa de poder en las que están en juego un modelo de sociedad, formas de identidad y contradictorios proyectos de Estado-nación. El documental es político cuando, frente a esa disputa, su relato funda una promesa, la que a su vez puede ser dominante, emergente o residual en relación

al contexto en el que es presentada. Se trata de la especificidad de un discurso de tipo argumentativo que busca legitimación a través de su inclusión dentro de un área de la práctica social en la que se pretende ejercer la persuasión. Por este motivo, antes de iniciar nuestro recorrido investigativo entendimos que el cine documental político se define a partir de sus relaciones con el “mundo exterior”, pues no habla de sí mismo sino de memoria, de historia o de acontecimientos, pero siempre como un sello de contemporaneidad. La imposibilidad de su autodeterminación absoluta -excepto en términos estéticos- le exige una vinculación con la realidad histórica o cotidiana. Esto constituiría una paradoja, ya que el documental se conformaría a partir de discursos que son de la sociedad misma -sus prácticas, instituciones y subjetividades-, las que son re-ordenadas a través de un relato y técnicas argumentativas.

Es posible, entonces, definir un dispositivo y sus formas de operación. La identificación de un dispositivo específico del cine documental político permite detectar sus diferencias con el cine de ficción y con otras variantes del mismo género documental. A partir del reconocimiento previo de que el cine documental político es un género cinematográfico articulado alrededor de formas narrativas, expresivas, estilísticas y argumentativas particulares, las *preguntas de investigación* que orientaron el recorrido de esta tesis fueron las siguientes:

- ¿Cómo se define el dispositivo en el cine documental político?
- ¿De qué forma la discursividad social se expresa en el dispositivo que da forma a un filme documental político?
- ¿Cuáles son los principales recursos de expresión y contenido a través de los cuales el cine documental político construye su idea de promesa?
- ¿Qué elementos de la estrategia enunciativa del cine documental político apoyan al dispositivo en su labor como mecanismo de construcción de sentido?

De modo que las preguntas de investigación que nos guían se vinculan con la evidencia discursiva y el sentido que se expresan en el cine documental político, desde el reconocimiento de un específico dispositivo que opera en el género.

Derivados de dichas preguntas, los *objetivos de la investigación* son los siguientes:

*Objetivo general*

- Definir el dispositivo en el cine documental político reconociendo los elementos discursivos que lo describen como un mecanismo de construcción de sentido.

### *Objetivos específicos*

- Explicar que la discursividad social de la cual el dispositivo forma parte se expresa en los modos de control y organización que dan forma a un filme documental político.
- Describir la idea de promesa que fundamenta al cine documental político, identificando los principales recursos de expresión y contenido a través de los cuales el dispositivo orienta y organiza su discurso político.
- Demostrar que en su labor como mecanismo de construcción de sentido, el dispositivo en el cine documental político se apoya en un conjunto de elementos que forman parte de su estrategia enunciativa.

Considerado estos desafíos, el recorrido metodológico de la investigación incorporó la revisión bibliográfica, por un lado, y el análisis fílmico-semiótico, por otro. Un estudio semiótico aplicado al cine documental se justifica en la medida que su estatus epistémico actualiza un debate teórico que ha nutrido los estudios sobre cine y las posibilidades de éste como un medio autónomo. En las humanidades, tanto la estética, la semiótica y los estudios culturales se han encontrado con dos dificultades para darle forma a esa episteme cinematográfica. Por un lado, sigue vigente la discusión sobre el tipo de lingüística del cine y; por otro lado, los umbrales que enmarcan el discurso cinematográfico son difusos. En este sentido, la gran deuda de los estudios fílmicos es el escaso avance de trabajos que se aproximen a las condiciones de producción discursivas, a partir del entramado de recursos que definen el realismo, la verosimilitud y la naturalidad que diferencian y asemejan a ambos géneros cinematográficos. Un estudio semiótico del género le exige al investigador “liberar” aquellas ideologías y discursos no visibles para el observador común: cómo está articulado y qué es obtenido a través de esa construcción (Potter y Wetherell, 1987). En ese sentido, el proceso definido como central en un estudio de este tipo es la identificación de los textos en los que el discurso se manifiesta. Los textos son tejidos delimitados de significados reproducidos de cualquier forma que puedan dar una luz interpretativa. Estos son del más distinto tipo: entrevistas, noticias, fotografías, conversaciones, filmes, etc. Es la traslación de ese texto a un soporte escrito o hablado lo que permite visualizar ese discurso, es decir, donde la categoría de discurso se vuelve más apropiada (Parker, 1992).

Desde ese punto de vista, nuestra tarea consistió en obtener a partir de dos filmes seleccionados el reconocimiento del dispositivo que define y diferencia al género en cuestión. Mediante el estudio de los documentales chilenos *Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006), de Marcela Said y Jean de Certeau y *El diario de Agustín* (2008), de Ignacio Agüero, se esbozaron -a partir de las diferencias y semejanzas encontradas- los rasgos más nítidos de la acción del dispositivo. *Opus*

*Dei, una cruzada silenciosa* muestra el secreto y fundamentalista mundo de la organización católica que da el título al filme, enfatizando su vinculación con el poder empresarial y económico chileno y sus nexos con la dictadura de Pinochet. En tanto, *El diario de Agustín* relata la historia oculta del diario más influyente de Chile -*El Mercurio*- y cómo su propietario Agustín Edwards se transformó en un agente clave detrás del derrocamiento del gobierno de Allende y en un colaborador del régimen militar. Los criterios metodológicos empleados para su elección consideraron, entre otros elementos, su pertinencia con el objeto de estudio, un cuestionario a especialistas del área, las referencias de la prensa, las temáticas abordadas y la historia reciente del documental político en Chile. Los filmes políticos elegidos debían reflejar la compleja discursividad chilena actual, como un mecanismo que permitiera extraer conclusiones más genéricas sobre el dispositivo del género. En definitiva, se puso en evidencia la discursividad en la que está situada la tesis política de cada uno de los filmes, contextualizando los argumentos, sistematizando sus estrategias enunciativas, reordenando los roles actanciales del relato, respondiendo así, las preguntas de investigación formuladas inicialmente.

Para llevar a cabo dicho análisis se elaboró un modelo semiótico que considera diversas etapas de lectura y revisión fílmica. Al no haber un método universal de análisis de filmes -debido al carácter interminable que supone cualquier deconstrucción discursiva- se diseñó un recorrido metodológico que fuera eficaz, coherente y singular para el cine documental político, y para que su aplicabilidad pudiera ser extensible a otros filmes o piezas audiovisuales. Consideramos en esta etapa del estudio la adecuación del trabajo semiótico desarrollado por A. J. Greimas, Iuri Lotman y Marc Angenot. Especialmente orientadores fueron las categorías de análisis textual propuestas por la metodología greimasiana y de reconocimiento discursivo desarrolladas por Angenot. Este último considera indispensable tomar en su totalidad la producción social del sentido, superando aquella práctica investigativa que observa aquellos dominios discursivos como si éstos estuvieran aislados del resto del sistema social (Angenot 1998: 18). Por su parte, la semiótica de Greimas permitió mostrar la intención de realismo marcada en los filmes analizados, basadas en calificaciones de orden moral y veridiccional, transformando el hacer interpretativo del espectador una operación ilusoria (Greimas, 1980: 22). Lotman, en tanto, nos recuerda que todo texto tiene memoria y es una expresión de la cultura. Allí se traslucen las condiciones de la discursividad que cruza y alimenta al género documental, a partir de la exploración de dos filmes políticos, cuyos rasgos argumentativos y estilísticos presentaron en todo momento un desafío analítico.

Considerando el objeto de estudio, las preguntas y objetivos de investigación y la metodología empleada para el análisis, hemos organizado esta tesis en tres grandes apartados.

La primera parte establece los fundamentos teóricos y la discusión bibliográfica en torno a la nociones de cine y dispositivo. La estructura de los mismos se nutre, además, de una mirada histórica y epistemológica, pues resultaba forzado separar el desarrollo teórico de aquellos elementos biográficos o sociopolíticos que explican sus causas y alcances en la ciencia y humanidades. En el *Capítulo 1* abordamos la discusión en torno al cine documental para explicar su rasgo como cine de desrealidad, es decir, como un constructor de subjetividades que se alimenta del sentido de realidad que abraza el espectador, nutriéndose de la creencia de que ésta -organizada en dicho género- no traiciona la fidelidad de la percepción.

En los *Capítulos 2 y 3* nos situamos teóricamente en las perspectivas de Michel Foucault y Giorgio Agamben -este último considerado el continuador de la tesis foucaultiana del poder- para anclar la noción de dispositivo y operacionalizarla según nuestros propósitos. Aquella entiende el concepto como una red de relaciones imaginarias que disciplinan la realidad social para configurar un orden, y su funcionamiento da cuenta de relaciones de fuerzas que ponen en juego “bornes” de saber y de poder. Nuestra intención es reforzar la idea de que el dispositivo se aplica a cualquier cosa que tenga la capacidad para orientar, capturar, definir, modelar o controlar y, así, asegurar conductas y opiniones. De ese modo, no sólo la prisión, la escuela o el hospital serían dispositivos, sino también la lapicera, la escritura, el ordenador o los medios de comunicación. Puede ser concebido, incluso, como un acto de pensamiento, en la medida que diseña automáticamente un ángulo en la comprensión del entorno significativo.

El *Capítulo 4* explica la forma cómo la teoría del cine aborda la noción de dispositivo, especialmente para delimitar los procesos de identificación del espectador en el filme de ficción y lo que Edgar Morin denomina como hombre imaginario. Se postula la doble dimensión fílmica, como artefacto y experiencia subjetiva. Dicho mecanismo de control se refleja en la evidencia del estatus ideológico del cine y su industria, temática que define el contenido del *Capítulo 5*. El desarrollo de la teoría fílmica de los setenta sintetiza gran parte del debate sobre su condición como recurso ideológico a través del montaje, con efectos a nivel fenomenológico que son tratados en dicho apartado.

El *Capítulo 6* presenta, a partir de la semiótica de Roland Barthes, el régimen de verdad que hacen del cine documental y la fotografía elementos de un mismo territorio conceptual. Es una propuesta fenomenológica que, por extensión, define al cine documental como parte de una especificidad cinematográfica que se mueve entre dos umbrales: el lenguaje fílmico altamente codificado y la identificación referencial. En la misma línea argumentativa, el *Capítulo 7* actualiza la reflexión sobre el estatus indicial del cine realista. A partir



de la teoría de Pier Paolo Pasolini los escritos semióticos de Charles S. Peirce adquieren notoriedad, tras los cuales nos percatamos de que no es pertinente definir el cine documental fuera de sus circunstancias, es decir, fuera de su inscripción referencial y su eficacia pragmática.

El *Capítulo 8* define el cine documental político desde una propuesta teórica que reconoce el trabajo comprometido de cineastas que pueden expresarse sin disfrazar la subjetividad que orienta su tesis política. En definitiva, se presenta como un género cuyo tramado visual y argumentativo hacen de la realidad escenificada algo contemporáneo, donde la historia y la coyuntura se instalan como parte de un listado de temas opinables y plausibles. Se busca constatar que este género cinematográfico articula un discurso político que exhibe un vínculo explícito con las estructuras institucionales del poder y en el campo de las relaciones sociales asociado a esas estructuras.

Finalmente, el *Capítulo 9* de este apartado teórico presenta las bases que permiten una aproximación semiótica a nuestro objeto de estudio, teniendo presente que el documental político se deja llevar por una práctica ideológica-política que busca imponer un modelo alternativo de sociedad o refrendar el paradigma social dominante. Especialmente útil es la categoría greimasiana de *veridicción*, que tensiona la relación verdadero-falso empleada por el discurso argumentativo del género para provocar adhesión o rechazo en la figura del espectador. Las especificaciones sobre los conceptos de *texto* y *discurso* son, asimismo, centrales en este capítulo.

La mirada reflexiva y personal acompañó en todo momento a aquellos contenidos asociados al género documental y sus derivaciones teóricas, sin que ello haya significado abandonar la rigurosidad o las referencias exigidas en una tesis doctoral. Nuestra intención fue recoger aquellos elementos teóricos que ayudaran a explicar la especificidad del filme político en su variante documental y de qué forma el discurso social se hace parte de su estructura.

En la segunda parte de la tesis se explica el diseño metodológico. En el *Capítulo 10* se presenta un modelo de análisis fílmico-semiótico para el cine documental político. Tal como ha sido indicado, se tomó en cuenta tanto la singularidad de nuestro objeto de estudio como las preguntas de investigación que guiaron el recorrido de la tesis. Se buscó incentivar capacidades de observación, reflexión y análisis de la relación poder-discurso desde el modelo. Para ello, se privilegió la identificación de los dispositivos discursivos que la hacen posible. Nuestro propósito es convertir al propio filme escogido -más allá de las cintas estudiadas para esta investigación- en garante de la pertinencia del análisis y de la presencia de cualquier recurso metodológico que complementa las categorías presentes en el diseño. Junto a la presentación del modelo, se expone el fundamento de dichas categorías analíticas. En el *Capítulo 11* se detalla

la forma cómo se procedió para la elección de la muestra de filmes analizada. Tal como hemos presentado, el resultado decantó en los polémicos filmes *Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006) y *El diario de Agustín* (2008), los cuales han sido centro de debate para la crítica y el público especializado. El perfil de sus realizadores y un breve resumen de la historia del cine documental político chileno contextualizaron la elección de dos películas que escapan a la mera denuncia o al clásico cine militante.

En tanto, en el tercer gran apartado de la investigación se presenta la aplicación detallada del modelo de análisis y la respectiva interpretación de resultados. La simplificación de estos últimos fue posible a través del uso del *cuadrado semiótico* greimasiano y del *metacódigo relevancia/opacidad* de Juan Luis Pintos. El primero evidenció los sistemas de oposición valorativo como recursos del hacer persuasivo del dispositivo, estrategia que se hace más notoria en el denominado espacio de veridicción del documental político. El segundo modelo, en tanto, permitió presentar esquemáticamente los campos semánticos de los filmes analizados, identificando sus relevancias discursivas (aquello que el dispositivo explicita) y las opacidades (lo que el dispositivo oculta y disfraza). La complementación de ambos esquemas interpretativos permitió responder -en las conclusiones de este estudio- a cada una de las preguntas de investigación formuladas.

A partir de los resultados obtenidos, se observó que vincular la noción de dispositivo con el cine documental político no dejó de ser cautivador. Primero, porque da sustento epistemológico a la pregunta de investigación que busca definir los discursos con los que opera el género y; segundo, porque el criterio de verosimilitud que le da identidad a la estrategia argumentativa del denominado cine de no ficción puede ser descrito en los términos de marcadores, encuadres, diálogos, planos y otros recursos audiovisuales. Es decir, investigar esta relación permite profundizar la convención tácita que existe entre enunciador y enunciatario que busca una relación verosímil con el mundo. De ahí que sea pertinente la pregunta acerca de los discursos que moviliza el cine documental.

Ahora bien, el análisis semiótico presentado en esta tesis se circunscribe a un objeto de estudio desde una disciplina o metodología, y como tal, no pretende ser un estudio acabado ni excluyente. Sin embargo, hemos tratado de ofrecer un marco teórico y un diseño analítico coherentes y replicables al futuro del género documental y a otros formatos audiovisuales. Tenemos clara conciencia de que este trabajo puede transformarse en el comienzo de un análisis sistemático de las estructuras del texto audiovisual y los mecanismos de control, vigilancia y normalización del discurso social que operan a través de recursos estilísticos, retóricos y narrativos de consumo masivo. El análisis de la recepción o estudios empíricos pueden complementar reflexiones semióticas respecto a la forma en que el discurso se inserta socialmente y sus efectos en otras áreas de dominio

público: la política, los medios y la educación.

En resumen, la tesis aborda un objeto de estudio cuya reflexión teórica es escasa y la aplicación metodológica muy acotada: por un lado, la confusa difusión del término dispositivo en el campo de las ciencias humanas, y por otro, el cine documental político como tema de análisis y revisión que numéricamente está muy por debajo de los estudios sobre el cine de ficción. Esto se ve refrendado al revisar las investigaciones asociadas al género en cuestión, cuyas referencias siguen estando vinculadas a un reducido número de textos y autores. Además, la condición de producción marginal asociada al documental político -fuera del circuito comercial- pareciera empeorar su atractivo como tema de estudio científico. Los resultados obtenidos dan cuenta de una realidad discursiva compleja, pero abordable, que requiere de análisis multidisciplinarios y de equipos de investigación que puedan mantenerse en el tiempo. En este sentido, el marco reflexivo que ofrece esta investigación da suficientes argumentos para continuar con la cuestión y plantear futuras áreas de aplicación en las ciencias de la comunicación.

**P A R T E I**  
**RECORRIDOS TEÓRICOS Y BASES EPISTEMOLÓGICAS**

## CAPÍTULO 1

### El documental como “cine de desrealidad”

*“Tengo la ambición de poder filmar lo que me hace reír y llorar en la vida cotidiana. Me da la impresión que una película que logra eso es completamente fantástica. Para mí, eso, documental o no, es el cine”  
(Claire Simon, 1996)*

La teoría del cine documental es un campo disciplinar que se ha enriquecido fuertemente en los últimos años. El discurso teórico e histórico que lo conforman, sin embargo, no ha estado exento de cierta dificultad de aproximación, en especial en lo referido a los fundamentos epistemológicos de un género que ha pasado de la pretensión de registrar la realidad tal cual es a asumir la subjetividad como un requisito ineludible en dicho propósito. Considerada una obra con fuertes recursos creativos, el documental se niega a asumir una definición que lo aleje del debate en torno a sus raíces, modalidades o temáticas. Por este motivo, el término “documental” es insuficiente para designar la diversidad de formatos que se adscriben a su nomenclatura, más aún cuando la zona de los híbridos -como los falsos documentales o los docudramas- crece cada vez con mayor fuerza en la parrilla programática de los canales de televisión. Es como si el realismo que suscribe se hiciera parte de una necesidad espectral que la ficción no ha sido capaz de satisfacer. Debido a esa permanente exploración, para muchos, el cine documental sigue siendo una zona no cartografiada o que adolece de incógnitas. Los cambios sociales y tecnológicos aumentan aún más la dificultad para dicha tarea, sobre todo porque diversas orientaciones culturales han encontrado en el género un recurso económico, directo y confiable para dar a conocer propósitos o cuestionar el entorno social. Es esa constancia la que es puesta a prueba por medio de diversos métodos de registro, estimulando y ampliando el conocimiento de lo que ya existía o simplemente manifestando la indignación por promesas no cumplidas y líderes que no han dado respuesta. El abanico de posibilidades es amplio, pero la pregunta que sigue complicando se refiere al grado de realismo del que parece gozar.

Alejado de las grandes producciones de la industria, esa duda se acentúa. Su carácter de “apéndice” del gran cine pareciera excusarlo para entrar en las grandes ligas del entretenimiento o la evasión cinematográfica. A pesar de ello, el prestigio del género está intacto, como si la seriedad o solemnidad de sus temáticas garantizaran fidelidad de un escaso público adscrito a los rígidos círculos en los que se distribuye. Festivales, ciclos de cine, charlas universitarias o centros culturales son el medio natural en que el cine documental viaja a su encuentro con el espectador. Éste suele reconocer la calidad y variedad de su exposición, sin que sea necesario educarle respecto a sus diferencias con la ficción. La obsesión con la actualidad llevó a John Grierson, impulsor de la escuela documentalista británica a emplear la nominación “documental” (1929). Lo paradójico es que habían pasado treinta y cinco años desde que se inició con el registro de la realidad para la gran pantalla.

### **1.1.- El clásico dilema: ficción o no ficción**

El vínculo que existe entre el cine documental y la naturalidad de sus imágenes-audio se explica por la referencia que aquél hace de lo real. Éste, sin embargo, se sustenta en la convención histórica que existió sobre la representación desde el *Quattrocento* y que durante siglos domina la teoría de la imagen en Occidente. Nuestro paraguas cultural entrega una clara distinción entre la representación de los hechos y la representación de lo imaginable, algo que ha conducido al desarrollo de dos géneros cinematográficos con particularidades estilísticas y narrativas. Es conveniente, entonces, separar toda pretensión que busque abordar la verosimilitud fílmica desde una sola perspectiva ontológica, ya que, aún cuando se trate de un mismo discurso, éste se expresa de dos maneras: una ficticia y otra documental. Esto se observa en los resultados del análisis semio-estructural de un filme documental cuando se hacen visibles ciertos códigos audiovisuales que son propios de la ficción. Ello no debe extrañar. De hecho, la ficción es un discurso de la realidad, pero que tiene un estatuto claramente definido: se fingen elementos de la realidad que no han sucedido, pero que forman parte de un mundo posible (histórico, imaginario, temporal, espacial, etc.). La influencia de la ficción en la historia del cine es tan grande que constituye un elemento obligado cada vez que se aborda el documental como género. En principio, pareciera que éste se nutre de datos y hechos contrarios a la ficción, desestimándose cualquier forma de reconstrucción de escenas o testimonios. De hecho, la propia denominación como “cine documental” supone el énfasis de un régimen de verdad que lo sostiene y lo potencia. Por otro lado, su categoría como “cine de no-ficción” sugiere para algunos autores una especie de bipolaridad, ya que estaría excluyendo en su nomenclatura elementos de referencia imaginaria que son necesarios para articular cualquier tipo de relato. Es decir, se declara enemigo de lo imaginario, pero hace uso -en la práctica- de cada uno de los elementos que

parecen incomodarlos. La ciencia histórica ha ayudado a construir dicho antagonismo cada vez que clama para que sus relatos se separen definitivamente de los ambiguos y oscuros rincones de la creación literaria. Querámoslo o no, esa pretensión se hizo extensible al discurso cinematográfico.

Tampoco el origen del cine ayuda a des-enredar esa extraña bipolaridad diagnosticada. El cine empezó registrando la realidad, pero el documental no nació con esa práctica. Se suele inferir que el cine nace cuando los hermanos Lumière filmaron la salida de los obreros de su fábrica. Es decir, el cinematógrafo habría surgido registrando la realidad, pero de manera inconsciente, sólo en función de la naturaleza fotográfica del invento. En ese momento no se pretendía darle uso como contador de historias. Es por este motivo que la llegada del genuino cine documental data de fines de los años veinte y comienzos de los treinta, en pleno siglo XX. Era necesario que la novedad como “registro” de la realidad se gastara, para que comenzaran los filmes de ficción. Este hecho sustenta la tesis de Antonio Weinritcher, para quien los orígenes del documental comparten los primeros pasos de un invento que “no se sabía muy bien lo que era”, y que por lo tanto, permite hablar del “bautismo de un cine sin nombre”. Escribe Weinritcher: “Para existir, y pensarse, como categoría la no ficción debía antes tener enfrente a su contrario, el cine de no ficción. Y hasta 1903, ocho años después de su nacimiento, el 75% de las películas que se rodaban eran *actualités* o noticiarios que traían al asombrado espectador primitivo imágenes que inicialmente provenían de su propio mundo cotidiano (...) Luego, cuando la novedad se fue gastando, fue cuando se hizo necesario filmar paisajes y conductas externas, exóticas, épicas o bélicas” (Weinritcher, 2004: 25-26).

En la actualidad, es “la intervención creativa del hombre” la que pareciera hacer la diferencia entre un género y otro. Sin embargo, este rasgo tampoco es exclusivo de la ficción. La imaginación creativa asoma como un elemento que nutre cualquier tipo de relato fílmico. Es decir, la construcción también cuenta en el guión de un filme de no ficción, pues se deben articular, en un limitado relato, aquellos aspectos de la realidad que reflejen la tesis que el director desea plasmar en imágenes. Por otro lado, autores como Bill Nichols, por ejemplo, han planteado que todo filme es documental (Nichols, 2001: 21), debido a la necesaria revisión que el equipo de realización debe hacer para construir un período histórico o para representar de forma verosímil un aspecto social de la realidad a través de vestimentas, jergas o modos culturales que sean fácilmente reconocibles por el espectador. Son ciertas convenciones las que, al parecer, denotan la diferencia entre un género y otro. Si tanto el discurso de ficción como el de no ficción comparten las mismas estructuras significantes de base, es posible que la teoría del relato occidental de ficción haya levantado como barrera el elemento del mito para definir una diferencia “natural” entre el discurso de verdad y el imaginario. Si, como sugiere Roland Barthes, el mito

transforma la historia en un hecho natural, la mitología en general se ha encargado de naturalizar aquellos elementos artificiales del discurso que se reifican en el inconsciente colectivo de un pueblo. Desde la producción audiovisual, el documentalista opera con los mismos paradigmas que utiliza para realizar los filmes de ficción, pero con una diferencia: debe articular el mito, como garantía de que su discurso llevará la certificación y prueba necesarios para que sus referencias y los hilos del relato no sean puestos en duda.

En el documental, el material filmado se eleva a un estatus que supera la mera concepción de archivo. La relación de un documentalista con la producción de su material es distinto al trabajo que hace el historiador. En ese sentido, la labor de la historiografía es anterior a cualquier filme, ya que éste se nutre del trabajo de las ciencias históricas. El documentalista interviene discursivamente en un ámbito que goza de gran prestigio. Lo hace suyo, confeccionando un relato que supera la mera exposición de testimonios o documentos. La coherencia narrativa, la argumentación que hay detrás de cada película hacen de los datos entregados la materia prima para lo verdaderamente ideológico en un filme: el montaje. Los hechos son puestos en perspectiva, excluidos, ordenados y presentados a un espectador imaginario. La teoría del documental ha insistido en el predominio histórico del género y en la sensibilidad social puesta en discurso por nuevas técnicas narrativas del cine, a diferencia de las tradiciones teatrales y literarias de la ficción. Y es precisamente contra la ficcionalización que dichas tradiciones han variado en el documental. William Guynn (1990: 21) aborda sintéticamente el desarrollo de la teoría del documental desde tres líneas o intereses: su filiación con el cine, su institucionalidad y el realismo con el que se relaciona. Cada una de ellas refleja, a *grosso modo*, lo que define a este género cinematográfico y su particular relación con la crítica, el arte y el mercado. Su rasgo menos comercial lo ha llevado por caminos financieramente complejos, alejados del fácil atajo de la espectacularidad. Su circuito de distribución es restringido y se distancia de las grandes masas. Escasamente figura en las carteleras de las grandes cadenas-cine, pues se hace parte de festivales o se instala en la filmoteca de bibliotecas y centros educacionales. Ese escaso margen de maniobra le ha exigido calidad, pues en muchos países el género es subsidiado o recibe aportes del Estado. Para los más escépticos, es el documentalista -y no el modelo económico- el responsable de esa inestabilidad, pues genera un círculo vicioso que impide la democratización de los contenidos y de las propuestas narrativas para aquel público siempre dispuesto y amante del “buen cine” que el mercado proporciona.

Más allá de su institucionalidad, la realidad como alimentador del cine documental es la primera reflexión que surge en torno al género. En principio, todos los elementos que aparecen dados en el documental son acreditados por su propio realismo. Su esencia es el “estar allí”, sinónimo de registro fílmico en tiempo presente de una situación en la que cualquier ser humano puede llegar a



ser protagonista. Dicha realidad, sin embargo, se presenta como una “cantera” de acontecimientos (Guzmán, 2009). Da la impresión de que no puede ser superada. Es un caos total, pues carece de organización. Es el primer desafío del documentalista, dotarla de orden, darle un marco, una forma, para que sea masticada por un potencial espectador. La realidad es muy similar a un sistema entrópico y disperso. Para el realizador, nada ni nadie indica lo que hay que hacer o filmar. Y es que mientras el reportaje televisivo muestra la realidad, el cine documental invita a “pensarla” (Garrel, 1999). Es en esa reflexión donde aparecen conciliados dos roles aparentemente conflictivos: la de observador discreto que respeta en forma íntegra lo real y el narrador que ordena y enfatiza algunos elementos de esa realidad en bruto. En la práctica, cualquiera de los dos papeles pone en acción una capacidad reproductiva que supera el registro de la cámara. La intencionalidad científica y la objetividad en la observación no son parte de las pretensiones del documentalista. En esa mirada hay un sello y un valor personal que hacen de aquella ilustración audiovisual algo único y, a veces, mal comprendida. Es el reflejo de lo que André Bazin llamaba la “ ambigüedad inmanente de la realidad”.

## 1.2.- El proceso creativo

No cabe duda que hoy, el documental se discute y se reconoce como una gran fuente de creación artística, que nada debe envidiarle al cine de ficción. Se trata más bien de un género que expresa la conciencia crítica de una sociedad. Una especie de instrumento de la ciudadanía que, como tal, debe ser defendido y considerado como algo de utilidad pública (Jeanneau, 1997). Y así como en antaño los recursos narrativos que se utilizaban para el género eran pedagógicos, en la actualidad esos mismos recursos son cinematográficos. Si bien el denominado cine militante ya no existe como en los románticos años 60, sigue habiendo cine crítico. El documental sigue teniendo algo de subversivo, pues manifiesta un explícito inconformismo social. Se trata de un género que se sale de la tangente. “Los críticos del siglo son los documentalistas de hoy”, dice Patricio Guzmán (2009) como una manera de explicar lo marginal y alternativo que expresan los contenidos de un cine que no se deja domesticar. Thierry Garrel -uno de los responsables del primer canal franco alemán dedicado al género- sobre este punto es categórico; sobre todo si piensa que:

“(…) los realizadores de obras documentales tienen hoy tal vez el papel que tuvieron los grandes escritores naturalistas como Emile Zola en el siglo XIX (...). Por ejemplo, Richard Dindo, Robert Kramer, etc., trabajando con la realidad, descubren unos personajes y unas historias que revelan las zonas oscuras del poder político y económico” (Thierry Garrel, en *Le Journal de la SCAM* (Sociedad de Autores), 1997).

¿Cómo se inicia el complejo proceso de creación de una película

documental? Hoy día el realizador y su equipo disponen de métodos diversos. El financiamiento, las variables sociopolíticas o los caprichos personalistas definen un posible resultado. Sin embargo, todo inicio se reduce a un simple y básico punto de partida. Este punto de partida ayuda a reducir el caos. El documentalista ve en la realidad ciertos acontecimientos y muchas historias para contar. Pero, ¿cómo dar con ese esquivo y sugerente acontecimiento? El realizador chileno Patricio Guzmán utiliza metafóricamente la expresión “átomo dramático” para explicar el necesario anclaje narrativo que da inicio a ese viaje audiovisual. Es la fuerza creativa necesaria que da forma a la narración del acontecimiento. Puede ser un plano. “Filmando varios átomos se forman palabras, frases e imágenes”, dice Guzmán (2009). Pero no hay átomo dramático sin una observación previa. El centro del documentalista debe ser el observar la realidad. Superar la simple mirada permite iniciar el proyecto de una película documental. Así como el plano es la célula de la película, la escena es la molécula. La célula dramática puede ser un árbol, un barrio o un café. Son las primeras líneas del guión dramático.

Hay que diferenciar una idea narrable de un enunciado temático. Este último no necesariamente contiene una historia o un pedazo de fábula. Cuando una idea tiene formas cinematográficas para ser narrable tiene algo muy parecido a unas ruedas, ya que avanza por sí sola. Esto es lo que Guzmán denomina “dispositivo narrativo”, para referirse a esa estructura que da forma y consistencia al relato, y que en la tesis narratológica de Guzmán, diferencia una misma historia a través de distintas formas de relato. El mismo hecho narrado de diversas maneras. Ese orden conceptual es lo que le otorga sentido a la idea del realizador. Tras él, la sinopsis y el guión. Más enfático es Jean Louis Comolli (1998), quien descarta la idea del guión previo, asumiendo que es el dispositivo el verdadero guión del documental, “un sistema que permite poner en relación los temas que va a tratar el documental y la forma en que los temas van a ser rodados” (Comolli, 1998: 320). A través de esta síntesis narrativa la idea circula y es objeto de comentarios de parte del entorno del realizador. Paralela a la confección de la sinopsis se hace la investigación pertinente. Se trata de una aproximación a la realidad que requiere de una manifestación intuitiva, creativa y personal del realizador. Se hacen las entrevistas previas, se visita los lugares de filmación y se elabora el guión imaginario. Se “camina” por el interior de la película. Se busca una familiarización con el lugar, los personajes, los sonidos, la luz y las posibles dificultades. Una vez que se tiene el guión en la “cabeza” del realizador, se debe volver una vez más a la realidad, con la que nunca se debe perder el contacto. Como la realidad es un efecto subjetivo de la capacidad de conciencia de cada observador -realizador o no-, lo real responde a los parámetros de lo que cada cual entiende por realidad. Es un festival de subjetividades que llega a un acuerdo tácito entre un número considerable de observadores. Así, lo real y lo ficticio se separan por una delgada tela de cebolla.

No obstante las ventajas de esta apertura creativa, la escritura del guión documental no está exenta de dificultades. No puede ser ni muy cerrado ni muy abierto. En el primer caso, el factor sorpresa es anulado; en el segundo, se corre el riesgo de la dispersión (Guzmán, en Vilches, 1998). “Un guión es la descripción, lo más detallada posible, de la obra que va a ser realizada. Puede ser bueno, malo o regular, pero no es la obra en sí misma”, resume acertadamente Feldman (2008: 14). Es decir, al igual que el denominado guión argumental propio del cine de ficción, el guión documental también requiere esbozar una línea narrativa que se hará nítida con las tomas y el montaje, a través de las puestas en escena o la selección de los ambientes. El problema surge porque en la mayoría de los casos, se termina de redactar en el momento en que se concluye la película. Ello obliga a la investigación previa y una especie de espíritu de relato al estilo de lo que fue el cine original. En los primeros años del cine mudo, el guión escrito no era un libro muy preciso, debido a la gran flexibilidad que otorgaba la ausencia de sonido, “con gran libertad para la intercalación de textos o diálogos, escritos una vez terminando el registro de las imágenes” (Feldman, 2008: 16). Dicha improvisación sigue siendo un rasgo propio del guión documental, transformando el escrito en sólo pequeñas anotaciones preliminares que sólo sirven de orientación al director y su equipo técnico. Si bien los valores del guión documental son literarios, no por ello se aleja del arte escritural. Es algo muy parecido a lo que ocurre con un viaje, en el cual el grado mayor de dificultad para el viajero es el dominio de lo que va ocurrir. El viajero programa el itinerario, define sus visitas y organiza su equipaje, pero hay un número considerable de elementos que no puede anticipar. Un viaje es impredecible. El documental también. No se debe olvidar que el documental nació de la experimentación. El cine documental nació exactamente el año 1922 con el estreno del filme *Nanook, el esquimal*, de Robert Flaherty como una especie de segundo género, como un género de exploración. Como dice Patricio Guzmán en una de sus entrevistas, se trata de un género a contracorriente:

“El documental es una especie de virus, fuertemente anclado en el cerebro de un tipo especial de cineastas. De este modo, siempre habrá un grupo de personas que verá en la realidad una fuente inagotable de creación. Cuando uno conversa con alumnos, de cualquier país, siempre aparece un documentalista. Uno pregunta: ¿qué tipo de historia te gustaría contar?... Las respuestas son infinitas: “un triángulo amoroso”, “un drama histórico”, “la adaptación de una novela”, etc., hasta que aparece uno que dice: “la historia del árbol que hay en el patio de mi casa”... He ahí un documentalista” (Entrevista a Patricio Guzmán, en Ruffinelli, 2001).

A pesar del estallido creativo propio del género, el guión o los apuntes personales del director deben cumplir su cometido: permitir un adecuado plan de trabajo, sobre todo por la escasez del tiempo y los permisos de los que es objeto el equipo de realización para filmar en lugares de difícil accesibilidad.

Estas razones permiten hablar de algunos objetivos necesarios a cubrir en la redacción del guión documental (Feldman, 2008), desde la detallada descripción de los ambientes y elementos previsibles hasta las escenas imprevisibles, pero siempre dejando en claro el rol que pueden jugar en la estructura general de la película. Comolli (1998), por ejemplo, postula que una de las cosas que no debe hacerse es describir, sino más bien indicar aquellas cosas que nos conduzcan a un “clima en el guión” a través de las imágenes, una especie de dossier con una o dos ideas. Luego, con el montaje, vendría la escritura final. La estrategia es siempre la misma: dejar un margen de maniobra para aprovechar lo fortuito. Hay, también, posturas extremas, como las del realizador francés Nicolás Philibert, quien en una entrevista declara su desprecio por la rigidez del guión:

“La idea de filmar según un guión escrito anteriormente y donde todo se desarrolla según este no me interesa, la verdad. Me gusta una cierta fragilidad, esa parte arriesgada relacionada a lo que se inventa día a día. En el cine la belleza no se convoca con una cita. Cuando se desliza en la película casi siempre es por infracción (...)” (Nicolas Philibert, en una entrevista sobre su película “La moindre de chose” [la más mínima de las cosas], París 1997).

Tras estas y otras visiones sobre el arte de dar vida al relato de lo real, hay coincidencias en que toda historia documental tiene su punto de conexión con el espectador. Esta idea se basa en el principio de transformación otorgado al cine, pero no sólo asignado al plano del relato o los personajes, sino también al espectador, quien tampoco es el mismo cuando acaba la función. Pareciera que el espectador tiene un lugar asegurado en la película. Es socio imaginario del relato, que se traslada de un lugar a otro a lo largo del filme. En esta especie de “sociedad”, el director debe saber “donde ubicar al espectador”. Comolli (1998) apuesta por una negociación entre realizador y espectador, donde este último espera ser asombrado, mientras el primero se compromete a ser impredecible. El interés de la película depende del logro de dicho acuerdo tácito. Las habilidades narrativas son, entonces, superadas por la mera descripción de momentos estáticos. La transformación del espectador es la que se busca en el rodaje mismo. Un rodaje que es potencialmente escaso de momentos de interés. El realizador sabe que debe ser forzar la identificación de ese “momento” en el proceso de filmación de la película. Como es realidad, no se puede repetir el momento. Sí la toma, pero no el momento. En ese sentido, hay diferencias entre los planos y la ilustración que se haga durante el montaje de la película. En los planos pasa algo y es el lugar audiovisual desde donde emerge una energía, no son sólo imágenes en movimiento. Las ilustraciones, en cambio, son sólo insertos, actúan como conectores de imágenes, y no son suficientes para satisfacer el interés del espectador. Un espectador entrenado para ver con los ojos de un enunciador real que pone en práctica la denominada “lectura documentalizante” (Joly, 2003), encargada de hacerle ver el mundo representado tan visible, erótico, político y conflictivo como el que está allá afuera.

Se puede contar una historia a través de objetos, que es un gran recurso narrativo. La acción o el movimiento no solucionan la ausencia de energía. Por ejemplo, rostros estáticos, contemplativos o en reposo lo llegan a decir todo. Como dice Edgar Reitz, a propósito del rodaje de *Heimat*<sup>1</sup>, se debe poner atención a las cosas que pasan al margen, a los eventos menores, momentos y cosas afuera del cuadro de la imagen, como los pequeños rasgos en los rostros secundarios. Ello porque el esfuerzo anula la concentración hacia la estética de las cosas secundarias. Precisamente, las imágenes que para ojos inexpertos no tienen una belleza muy grande pueden llegar a fascinar con su vacío. Otro recurso utilizado es la reconstrucción de hechos pasados o ausentes. Su valor está en la oportunidad, la prudencia y el buen gusto. No se debe olvidar que el documental no es una fotocopia de la realidad, sino el punto de vista del realizador a través de los recursos narrativos que escoge dentro de su amplio abanico creativo. El documental no necesariamente es persuasivo. Se debe dejar que las películas hablen por sí solas. La dialéctica con el espectador es un elemento que el realizador considera, así como en forma análoga lo postula Eco a propósito del texto literario, el autor y el lector modelo. Ese diálogo entre obra y espectador no sólo se debe garantizar, sino que es condición para el éxito de una obra audiovisual como este género. En ese sentido, los recursos narrativos tales como los objetos sin movimiento, el silencio o las reconstrucciones permiten que el espectador asuma un diálogo con la obra, pero desde su particular conexión subjetiva con la realidad. Otra especificidad del documental es que no utiliza actores, sino personajes. El realizador debe jugar limpio con ellos, debe tener una relación basada en la ética y la confianza. El documentalista debe entrar en sus vidas.

“Los personajes del cine documental no tienen salario, no son pagados. Para tomar algo de ellos hay que convencerlos, persuadirlos. Muy raras veces se construyen personajes con sus imágenes robadas. Aún cuando el director discrepe con alguno de ellos, tiene la obligación de respetar su punto de vista. Es decir, debe tener una mirada que comparta con ellos. Esta generosidad en ambos sentidos no se da en la ficción. En el cine documental se establece un compromiso ético del autor con sus personajes. Esto no quiere decir que el director asuma como propias las opiniones ajenas. Pero cada personaje tiene el derecho a ser “lo que es” adentro de la pantalla (no afuera). Uno puede ejercer presión, discutir, callar, mostrar desconfianza, ironía, sarcasmo, etc., con ellos, pero siempre adentro del cuadro y por lo tanto delante del espectador” (Patricio Guzmán, en Vilches, 1998).

---

<sup>1</sup> Heimat es el título general de tres series de películas de 30 episodios escrita y dirigida por Edgar Reitz, que consideran la vida en Alemania entre 1919 y 2000 a través de los ojos de una familia de la Hunsrück zona de la Renania. La vida personal y doméstica se encuentra frente a visiones más amplias de acontecimientos sociales y políticos. La longitud combinada de las 30 películas es de 53 horas y 25 minutos, por lo que es una de las series más largas de las películas de largometraje en la historia del cine.

Los personajes son los portavoces de la idea del realizador. Muchas veces resultan ser mejores que la idea, eclipsando el dispositivo inicial. Pese a todo, logran superar con creces al agente narrativo del director. Se inicia, así, el rol protagónico de una historia real. Pero, ¿cómo se encuentran? No hay pocas dificultades. Hay tímidos, retraídos o pocos amigos de la cámara. Existen los escurridizos y acomplejados, los habladores y los silenciosos. También los hay colectivos, como un coro o una orquesta. Una vez que aparece el personaje adecuado, este debe ser capaz de articular un discurso, o al menos mostrar algo de fáciles expresiones narrativas.

Dichos atributos, sin embargo, no son exigencia para ser personaje de película. Cualquier persona filmada, por el simple hecho de ser filmada se convierte en un personaje de un filme, inclusive en el documental (Comolli, 1998). Y en este género, las posibilidades son aun más impredecibles, por la oportunidad que significa para alguien el aparecer frente a una cámara y contar un extracto de su vida y ser escuchado durante veinte o treinta minutos. “Eso nunca ocurre; con o sin cámara; sólo es posible en el diván del psicólogo. Esto desencadena toda una serie de efectos específicos de palabra y de presencia. El personaje (...) va a aprender a rentabilizarlo”, dice Comolli (1998: 328), abriendo con ello la poco usual tesis de que la cámara es ella misma un personaje. Como una presencia constante, la cámara forma parte del filme. Sin ella, el personaje sigue adelante. Para Comolli, la cámara no se debe esconder, pues el personaje entiende que puede serle útil a través de la confección de su propia puesta en escena. Es la cámara la que gira en torno al personaje, no al revés. Es la cámara quien abre la puerta a la efectividad de la confesión y la lujuria. Para ello, el realizador lo debe filmar de todas las maneras posibles: hablando, caminando, trabajando, durmiendo o escribiendo; todas acciones cotidianas que superan la mera entrevista. Esta es la máxima expresión o encuentro del documental con la humanidad, razón por la que autores como Martine Joly (2003) prefieren hablar de retratos, más que de personajes.

El retrato se observa tras el proceso de develación alcanzado por la táctica narrativa del director sobre alguien que quiere ser escuchado, que desea hablar de sus lugares, de sus acciones, de su época. Actúa como agente narrativo del rodaje, al igual que el monólogo. Este, en muchos casos se observa como un recurso que se adueña del *narrador en off*; escaso repertorio que podría atentar contra la creatividad. También se aconsejan la duda y el “decidor” silencio, instancias mercedamente cinematográficas. Esa máxima atención del realizador hacia sus personajes hace la diferencia entre el reportaje televisivo y el documental. En este último, el personaje tiene todo el tiempo que sea necesario. Son respetadas sus pausas y demoras, y sus dichos son obtenidos en espacios silenciosos y no perturbadores, en atmósferas confesionales e íntimas. Es la razón por la que, en muchos casos, el montaje viciado por la sintetización se transforma en el verdugo de una potencial buena película.

La reconstrucción y la musicalización, a pesar de varias opiniones en contra, figuran como auténticos recursos narrativos del género. Usando abusivamente la tesis de Walter Benjamin sobre la realidad de nuestra época como arte impuro, podemos decir que no es menos culposo un realizador que, con dotes de ingenio, prudencia y sobriedad, pone algo de su talento para ayudar a la escasa imaginación del espectador. Ya sea con “sombras” que reproducen el prócer histórico, ficticios sollozos que recuerdan el sufrimiento de su esposa abandonada o cantos de aves grabados en estudio, destinadas a acompañar las silenciosas imágenes de una fría mañana otoñal. La banda sonora o la atmósfera musical se convierte, así, en otro elemento narrativo, que no es distinto al cine argumental. La música, por un lado, como elemento activo del montaje; y por otro, todo aquello que el micrófono sea capaz de registrar en el rodaje. En ambos casos, se entiende que el realizador hace uso de su capacidad de observación para incorporar el sonido esencial a la película que supere la mera trasposición mecánica, no descuidando las potencialidades emotivas de elementos como murmullos, silencios, voces radiofónicas y ruidos reales (Feldman, 2008). Es el triunfo del relato sobre la pureza y el rigor artístico. Atrás queda el capricho por la uniformidad del soporte o la pertinencia del medio de difusión. “Lo importante es el guión, la historia y los agentes narrativos. Es la calidad del tema, la fuerza del relato, lo que terminó por afianzar este género (llámese de creación o no) en muchos países”, sentencia Guzmán (2004). Lo relevante es el lenguaje y no el soporte, sería la máxima. Sobre todo en una industria donde el cine, la televisión y el video han dejado atrás odiosas diferencias.

Para el documental, como arte bastardo que es (Comolli, 1998), la personalidad del autor es tan importante como la maduración del tema tratado y la reflexión compleja de las temáticas que aborda (Jeanneau, 1997), por lo que la creación y el arte de contar historias reales por medio de imágenes-movimiento siguen siendo los principales recursos estilístico del género. Este carácter autoral ha llevado a los escasos teóricos que existen en la materia a que reconozcan la esencia de un cine que, al igual que cualquier película de ficción, interpreta e interviene la realidad. Es la naturaleza de una orquestación de imágenes que altera el estado original de las cosas.

A pesar de los vínculos que lo asemejan con el cine de ficción, el documental sitúa un tipo específico de identificación que lo separa de cualquier otro género cinematográfico, aún considerando su relación con el ficticio estatus de realidad de que es igualmente objeto. Pareciera que el autor induce al espectador a su propia realidad como narrador, una realidad que es avalada por la propia película. Así, el creer y el saber participan de una línea divisoria que sólo tiene sustento en la frágil idea de credibilidad. “El creer mismo tiene, en efecto, sus propios matices y varía entre la creencia ficcional, pero también religiosa o espiritual (...); nosotros preferimos oponer creencia a credibilidad,

creer en a creer a secas”, escribe Joly (2003: 146), quien, además, sitúa al documental en una panorámica de lo posible. Mientras la película de ficción se confirma por su plenitud y su delimitación, el documental es un vivero y una reserva de representaciones posibles que se impone en cuanto tal por sus carencias y sus huecos (Joly, 2003), que le permiten al espectador ampliar su banco de conocimientos sobre una realidad humana, histórica o social determinada. Por ello, la primera actividad del guión documental es el “tachado”. El realizador debe sumergirse y rescatar lo que estaba escondido, excluyendo toda una serie de acciones, objetos y personajes que molestan y que no dejan ver el tema (Comolli, 1998). Este filtro le da sentido a la realidad observada, dándole forma y consistencia. Son lugares y situaciones que, en la primera etapa de escritura, aparecen y desaparecen, se ven y no se ven como el “hueco reversible de lo percibido” (Joly, 2003: 152). En definitiva, lo que hace a un filme creíble es su capacidad para reducir el caos de ese mundo virgen e inexplorado que se llama realidad.

Ahora bien, si partimos de la premisa semiológica que indica que el carácter ideológico es inherente a la condición de todo texto fílmico, el denominado cine documental -como manifestación discursiva- no escapa a esta regla inicial. La teoría y la práctica confirman que la motivación del género es el realismo. Así, la realidad social es presentada mediante un análisis profundo y reflexivo, pero sin descuidar los aspectos narrativos y estéticos de cualquier pieza cinematográfica. Al igual que sus hermanas películas de ficción, el cine documental tampoco da cuenta de la existencia de las condiciones de producción de un discurso ni de sus condiciones de reconocimiento. Las características significantes internalizadas en la estructura psíquica de los espectadores no son especificadas por el texto fílmico. Se cumple, entonces la norma de oro que lo separa de un mero reportaje televisivo: hacer de un texto con imágenes-movimiento una experiencia donde la realidad simbólica no se manifieste en su plenitud, sino sólo lo que el director quiere expresar. En ese intento, sin embargo, no descuida su principal sello. Los documentales no pretenden ser neutrales en su descripción de la realidad; por el contrario, evidencian una marcada subjetividad discursiva (Mouesca, 2005).

El hacer del documentalista es ideológico y la forma como narra la realidad convierte a sus realizaciones en manifestaciones textuales de uno o más discursos. Ello, porque la verdad en el cine es el resultado de un efecto producido en el espectador mediante un proceso constructivo retórico, a través del cual la articulación de imágenes y sonidos adquiere estatuto de verosimilitud.

“La cámara del documental se introduce en los valores, porque plantea cuestiones concretas sobre política, ética e ideología. En términos de espacio historiográfico no todo lo que ocurrió frente a la cámara fue captado en su totalidad; no obstante, el espectador va a sentir como



auténtico todo lo filmado, va a aceptarlo como una información significativa acerca del mundo” (Mouesca, 2005: 18).

Con esta tesis se rechaza la idea de que el realizador de documentales tiene menos control sobre su obra que una dirección de ficción. Como todo texto discursivo, en el lenguaje cinematográfico se observa claramente un dispositivo de enunciación. Siguiendo la tesis veroniana (Verón, 2004), alguien dice algo (enunciador) a alguien (enunciataria) estableciendo una relación sobre algo (el objeto). Dar cuenta, entonces, de las condiciones de producción y de recepción es atentar contra los valores de verosimilitud que persigue todo realizador: que el relato sea creíble en los términos que él determine.

El efecto ideológico del texto fílmico da cuenta de otros rasgos. Primero, el cine es un proceso de construcción retórica de la realidad en el que el director escoge guiado por su personal criterio de observación; segundo, la utilización de códigos específicos con ese fin (musicalización, temporalidad, recursos estéticos, etc.) que dan sentido de realidad a las imágenes-registro; tercero, lo que es ficticio en el cine no es su origen discursivo, sino el modo de ser de lo que se dice (enunciación). Todo lo anterior y su contexto situacional es absolutamente real: esto último es lo que no se manifiesta en el texto fílmico, rasgo presente tanto en el cine ficción como documental. Y finalmente (y lo que es importante para esta investigación doctoral), las condiciones de producción sólo son recuperables a partir de un análisis fílmico, lo que supone una actividad artificial (metodológica), que se hace posible por medio de una observación de segundo orden.

¿Por qué aplicar los mismos recursos de análisis discursivo a ambos géneros cinematográficos? Como dice Breschand (2004), sólo existe una diferencia esencial entre un paisaje filmado en una ficción y un paisaje filmado en un documental: la elección de un encuadre, una duración, una ubicación dentro de un montaje y, a fortiori, dentro de un relato; es decir una diferencia de forma y no de naturaleza. Son las retóricas comunes y los códigos narrativos diferenciadores que nos recuerdan que en ambos casos estamos en presencia de una película. La crítica asociada al documentalista se sustenta en el “estatuto de realidad que tiene frente a la cámara”. Esta relación entre filme y realidad supone elegir un eje de reflexión que hace visible algo que permanecía oculto en la institucionalidad. Cuando el realizador documental muestra el curso de una realidad social refractada a través de un punto de vista ideológico -totalmente pensada, significativa y deliberada- asoma nítida la problematización con la institucionalidad, desde sus propias operaciones con el material.

En el marco de esa subjetividad están los documentales que no trabajan bajo un criterio de impresión de realidad ni como referenciales, sino como análisis etnográficos, historias de vida, video-arte o ensayos audiovisuales. Están, además, aquellos que dan un paso desde “una política de reflexividad

(entendiéndola como quiebres dentro de un régimen referencial) a una política de la performatividad, desviando la atención desde la cualidad referencial del lenguaje hacia su propia subjetividad” (Pinto, 2007). Es decir, se trata de aquellas películas que promueven una autorreferencialidad, más allá del derrotero social que suelen escenificar; indagan sobre su propia construcción, apelan a la retórica de la voz en off o muestran la fractura entre lo público y lo privado. “Una película -escribe Breschand- desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible, es decir, aquello que consigue ver del mundo contemporáneo, que es el suyo y que habita con mayor o menor fortuna. La visibilidad no es sólo el campo que barre la mirada (hasta donde yo veo), sino también la red del saber, el tamiz de imágenes-pantalla que organizan la mirada”. En efecto, la mediación que propone el realizador lo convierte no sólo en testigo de los acontecimientos que registra, sino en un crítico cultural que propone miradas. Si bien el cine en general nos propone diversas miradas, es el documental el que con más insistencia se ha apoyado en la subjetividad del director.

“El horizonte documental consiste en hacer coincidir el mundo que el cineasta habita con su territorio cinematográfico. La cuestión es aquí configurar un itinerario en toda regla: al cineasta le corresponde recorrer el mundo para renovar sus lazos con él. Las modalidades de ese desplazamiento, así como la prueba que para uno mismo supone dicho acto, dan forma al filme y redefinen la forma misma del sujeto, menos como conciencia percibiente que como sede de una experiencia abierta a todas las mutaciones” (Breschand, 2004: 62).

La crítica, en este caso, se expresa a través de un formato que combina mecanismo fabricado y manifestación de lo natural. Registro que se aproxima a una reivindicación de realismo -la técnica de capturar las cosas como son- pero con una carga de subjetividad enunciativa que se desmarca de la naturaleza del término “documento” como aquel escrito empleado como prueba o información, que remite a una concepción de verdad de origen jurídico y religioso. Como escribe Bill Nichols en uno de los trabajos más acuciosos y citados sobre este género -*La representación de la realidad* (1991)- el estatus del documental como discurso sobre el mundo lo convierten en un formato cuya estructura parece prácticamente invisible, y donde sus estrategias retóricas y opciones estilísticas pasan desapercibidas para el espectador. Se confirma, así, la prueba de una buena película documental: “cuando estimula el diálogo sobre el tema que propone y no se habla del filme” (Nichols, 1997: 14). Esto es posible por el efecto de realidad. El supuesto reflejo que el documental proyecta sobre la realidad de una época, luego de hacerla contemporánea, lo catapulta hacia lo alto de las apreciaciones discursivas de un presente que asoma como protagonista, pero mediado por un relato que se invisibiliza como método de apropiación.

El incuestionable nexo entre imagen y realidad garantizan la idea de un

registro que parece hablarnos como si no hubiese sido manipulado ni ordenado. La credibilidad del argumento, sin embargo, no se debe a lo que el lente de la cámara registra, sino a cada una de las entrevistas y comentarios, a la selección de los planos, a la observación y el montaje, y a la yuxtaposición de las escenas que el realizador escoge para “articular” una historia coherente y realista. No es sólo un ejercicio de simulación. Detrás de esas imágenes-audio se construye una ideología que ofrece “representaciones en forma de imágenes, conceptos, mapas cognitivos, cosmovisiones y similares con objeto de proponer marcos y puntuación a nuestra experiencia” (Nichols, 1997: 37). La marginalidad del estudio y la crítica del género no sólo han ayudado a dicha instalación discursiva, reforzando la idea de un mecanismo que ordena y controla las imágenes con una clara intención de moldeamiento cognitivo -un dispositivo visual-, sino que han reforzado la atención hacia la ficción cinematográfica y la industria que la cobija. De paso, la sobriedad del documental y la seriedad de sus temas lo han apartado de incómodos estudios de intervención crítico-reflexiva. Es como si al género se le perdonara todo, incluida su complicidad con los discursos dominantes, tales como el científico o el historiográfico. Como dice Nichols (1997: 39), el objetivo de documentar la realidad, la esperanza de llegar aun reposo definitivo donde prevalezcan razón, verdad, libertad y justicia, lo convierten en parte privilegiada de las formaciones discursivas, articulando juegos sintácticos y estratagemas retóricas donde el placer y el poder, los sujetos y las subjetividades logran una simetría narrativa y estilística perfectas.

### **1.3.- La realidad documental como mediación**

Desde el documental, la realidad se nos presenta mediada, reconfigurada a través de un régimen ordenador invisible. En el plano de la percepción se observa una dicotomía que organiza el sistema-mundo en dos: el que se nutre de la creencia de que la realidad no nos traicionará jamás -que es la tesis de André Bazin- y aquel mundo que se muestra simulado a través de las imágenes del filme. El cine a la manera fotográfica es el que guía las esperanzas del espectador. La apuesta sigue siendo presentar lo documental como neutral, como ajeno a lo autoral y lo subjetivo. De hecho, consagrados realizadores, como Robert Frank han defendido el realismo documental como una forma de mantener a salvo el nicho cinematográfico, con ciertas licencias poéticas que -paradójicamente- lejos de potenciar la subjetividad, refuerzan su estilo realista. “En esta película todos los hechos y todas las personas son reales, si hay algo irreal es sólo mi imaginación”, dice Frank a propósito de su filme *Me and My Brother* (1969). Ni la autorreferencia (el narrador que se narra), ni la presencia del comentarista, ni el efecto-cine (ralentís y congelados de imágenes) ni la cámara en constante movimiento (provocada por la inestabilidad de su hombro) son impedimento para que el espectador perciba realismo en las imágenes que el director pone a “circulación”. La apuesta por el tiempo real, su intento de

captarlo todo, la pérdida del pudor ante el “borroso necesario” y los silencios oportunos son parte de una estética que se aleja de cualquier atisbo de ficción.

Es a partir de estos rasgos genéricos que el documental puede considerarse un dispositivo, una práctica institucional con un discurso propio. El “montaje probatorio” es, de hecho, una de sus principales diferencias con el género de ficción. Para este último, la estructura narrativa (tiempo y lugar, presencia de conflicto y personajes) es parte de su “naturaleza”. El documental, si bien se busca mantener un nexo lógico con escenas anteriores, es la búsqueda de la coherencia argumentativa lo que permite el desarrollo de la historia. Al respecto Nichols escribe: “Los documentales que son principalmente de observación exhiben estructuras más próximas a las de la ficción narrativa: una economía de conflicto, complicaciones y resolución basados en personajes sustituye a la de la lógica documental de problema/solución. Aun así, la estructura de problema/solución ejerce un influjo considerable y condiciona la organización de escenas así como de películas enteras” (Nichols, 1997: 49). ¿Qué es, entonces, el montaje probatorio? Para Nichols se trata de aquel montaje del que depende la estructura del documental y en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa, pues se organizan los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente. Allí, los saltos en el tiempo y espacio, y la entrada y salida de personajes pierde importancia desde el punto de vista narrativo. La trama sólo se nutre de ese régimen probatorio, que yuxtapone imágenes en pos de una lógica argumental, aun cuando los elementos que se consideren estén dispersos o sean, incluso, contradictorios en el mundo real. Por ejemplo, los testimonios de autoridades carcelarias que hablan de las bondades de su sistema penitenciario y el posterior bombardeo de imágenes de presos encerrados en diminutas celdas compartidas, sin calefacción y con baños descuidados sigue una línea argumental, y no se hace hincapié en la continuidad espacial del relato. Lo que busca el realizador es claro: poner en “evidencia visual” las malas condiciones higiénicas y psicológicas en las que viven los presos y desnudar un sistema que no busca rehabilitación de los condenados sino sólo castigo.

Es en virtud de este tipo de montaje, donde el espectador emplea procedimientos de compromiso retórico en el que entiende que el realismo que ampara el documental supera cualquier intento de linealidad narrativa. Dichas convenciones orientan la respuesta del espectador y le ofrecen al realizador un punto de partida en el que la verdad de los hechos es un aliado de la retórica documental. Así, se garantiza que la atención esté puesta en el tema y/o campo problemático propuesto y no en la estructura de la película. Es la manifestación del dispositivo del género documental como constructor de subjetividades, ya que para que se imponga el régimen de mirada y el código ético del realizador, el espectador se encuentra invadido por una conciencia política y por paradigmas discursivos que lo condicionan ante cualquier conclusión tras la exhibición del

filme documental. La relación entre el observador y lo observado no es antojadiza ni, menos, superficial. Predomina la figura imaginaria de una realidad que no se posó frente a la cámara, sino que fue “descubierta” por el equipo de filmación. Dicho estatus de autonomía e independencia es crucial para comprender la tesis de Nichols sobre la mirada de la cámara. A nuestro juicio representa, incluso, una señal inequívoca de cómo se expresa el dispositivo en el documental, y consiste en dos operaciones distintas: “la operación mecánica, literal, de un dispositivo para producir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo” (Nichols, 1997: 119). En efecto, la mirada de la cámara representa la perspectiva ideológica del realizador, y donde el filme es un registro de esa postura. En lo específico, es una mirada que indica una alternativa frente a la autoridad, la injusticia o la desigualdad, es decir, un compromiso que se asume desde la puesta en discurso de un código ético más directo y persuasivo que el de la clásica estructura de la ficción. Dicho enfoque alternativo o cuestionador de la ideología dominante, sin embargo, no exculpa al documentalista de su invisible pero efectiva capacidad para hacer del realismo cinematográfico su afán ideologizante.

En teoría documental, sin embargo, las diferencias entre realidad y ficción no siempre han estado tan nítidas. Jacques Rancière, por ejemplo, es uno de los teóricos que ha desechado cualquier intento de otorgarle a este género -o el cine de la memoria como él lo llama- un estatus diferente al del cine en general. “La memoria es obra de la ficción”, enfatiza (Rancière, 2005: 182), luego de explicar que “la memoria debe constituirse, pues, contra la superabundancia de informaciones tanto como contra su ausencia. Debe constituirse como vínculo entre datos, entre testimonios de hechos y rastros de acciones (...) ese ordenamiento de acciones del que habla la *Poética* de Aristóteles y que él llama *muthos*: no mito, el cual remitiría a algún inconsciente colectivo, sino fábula o ficción”. De esta forma, Rancière parte de una premisa: lo ficcional no es lo que se finge, sino lo que se forja por medio de un formato. Ficción implica, entonces, la construcción de un sistema de acciones representadas, algo que el documental no puede evadir. “Una película documental no es lo contrario de una película de ficción porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada”, escribe Rancière (2005: 183), quien apunta a la producción imaginaria de verosimilitudes y al efecto de realidad como los responsables de tal diferenciación. Son las ficciones de la memoria las que mantienen al documental provisto de un estilo tan artificial como el de cualquier otra película, pero con algunos rasgos particulares como su homogeneidad (debido a las limitaciones que lo sostienen para reflejar el mundo real) o su complejidad al escoger los recursos que emplea en materia argumentativa. A pesar de ello, las formas de contar una historia a partir de ejes espacio-temporales, la visibilización de roles y voces y el montaje de planos siguen siendo comunes a todo lenguaje cinematográfico.

Rancière formula su tesis luego de analizar el filme *Le Tombeau d'Alexandre*, de Chris Marker, en el que homenajea la memoria del cineasta soviético Alexander Medvedkin, fallecido en tiempos de la Perestroika. A juicio de Rancière, el encadenamiento de imágenes, las entrevistas testimoniales, el collage proporcionado por noticiarios y fragmentos de diversas películas, hacen del filme de Marker un obra de ficción más, pero cuyos documentos son tratados y ordenados con voluntad de verdad. La “tumba de Alexander” es más espectacular que la realidad que se muestra. No hay lápida sepulcral ni tampoco un simple cuerpo sin vida. La posibilidad que el filme muestre algo mucho más valioso para la memoria colectiva de Rusia que la tumba de un artista convertirían a este documental en el ejemplo de una elección ficcional donde la sombra de Lenin es metonimia del relato principal. La poética que logra Marker a través de seis cartas dirigidas al realizador comunista -dice Rancière- se plasma en un montaje con dos voces narrativas: las ficciones de arte soviético y las del poder estalinista, donde el ayer y el presente del comunismo se conjugan articulando imágenes que hablan por sí mismas. Es obra ficcional porque Marker narra la historia del soviétismo a través del destino de uno de sus más importantes cineastas - Alexander Medvedkin- y las películas que se filmaron como parte activa de su ideario político y militante. Es ficción, además, desde el momento que Marker crea cartas que se dirigen a un muerto y que sirven como anclajes y puentes entre lo particular y lo general, entre la obra de Alexander y la Rusia soviética de Lenin. También, porque a través de un diálogo indirecto con el cine consagrado al régimen se plasma la historia de un pueblo a través de la imagen de sus trabajadores en sus campamentos (muchas de esas películas prohibidas para la gran masa proletaria) y de los máximos dirigentes en los actos oficiales del partido. Se trata igualmente de hombres que actúan según la necesidad de una verosimilitud. Dicho ensamblaje potencia el sentido ficcional de una película que no busca sólo registrar momentos de un pasado glorioso, sino manifestar un legítimo deseo de apropiación de una historia que siempre podrá re-escribirse.

La tesis de Rancière se inscribe en aquel grupo de teóricos que han concluido que todo documental es ficción. Dicha formulación se sustenta en la idea de que el proceso de subjetivación que se lleva a cabo a partir de un material exhibido, previa selección y ordenamiento del mismo, necesariamente genera un resultado ficcional. Se estima que hay una conciencia personalizada que logra una traducción textual, donde se noveliza cualquier aspecto de la realidad observada, previa a ser relatada. Es decir, toda forma de manipulación de un material de partida (eso incluye a la fotografía), por muy genuino que este sea, convierte el resultado en subjetivo o simplemente en expresivo, lo que lo transforma en ficticio. Jean-Louis Comolli, por ejemplo, plantea que una consecuencia automática de todas las manipulaciones que moldean el documento fílmico es un coeficiente de “no-realidad”, una especie de aura

ficcional que acompaña a los hechos filmados (Comolli, 1998). Es decir, se trata de documentos que adoptan una realidad fílmica a partir de una “ligera falsificación” que los ubica muy cerca de la ficción. Algunos realizadores consideran al montaje una ficcionalización del material filmado. “El montaje es ficción, realmente, porque lo estás ensamblando todo y cambiando las cosas de sitio”, escribe Albert Maysles. Por su parte, Frederick Wiseman ha dicho en algunas entrevistas publicadas que hay un término más adecuado para sus películas que el de documental: el de “ficciones de la realidad”, ya que su trabajo se asemeja más a la de un novelista que informa sobre determinados acontecimientos (ambos citados por Plantinga, 1997: 10). Antonio Weinritcher, por su parte, concibe dicha intervención, pero desde mucho antes. El pacto o negociación con la realidad se inicia en el guión o idea inicial del tema que se quiere tratar, el que es plasmado durante la filmación a través de la presencia de la cámara ante los eventos registrados (ángulo, distancia, encuadre, etc.), los que siguen siendo intervenidos (y profundizados) tras la selección, ordenamiento y emisión del material filmado (Weinritcher, 2004: 16).

Definitivamente, el documental no es periodismo, pero dicha diferencia, ambigua a veces, no está muy clara cuando se publicita una película de no-ficción. La marca invisible de quienes lo realizan parece ser la causa del escepticismo que ha embargado a quienes, alguna vez, pretendían ver en este género un potencial para transmitir información objetiva sobre el mundo. El conflicto entre el registro y la expresividad (o entre la verdad y la manipulación), sin embargo, no se ha plasmado en las esperanzas que el espectador tiene antes de ver una película documental. Al contrario, el punto de vista que no resguarda los protocolos de verosimilitud es castigado por la audiencia imaginaria. El espectador condiciona su respuesta al film dejándose llevar por condimentados criterios objetivos. Se trata de un prestigio ganado, en parte, por el lugar que la televisión le ha asignado al género. Aquella lo ha presentado en sus programaciones como una especie de reportaje extendido, cuestión que lo ha ligado a la objetividad periodística. El resultado: un cine que goza de gran autoridad, gravedad y honestidad, derivado de un discurso de sobriedad al que se le asocia (Nichols, 1997).

A nuestro juicio, el documental presenta todas las características de un cine de *desrealidad*, ya que conlleva algo que lo diferencia de una vulgar película de ficción: su aspiración de ser un cine que no interviene la realidad, pero que en dicho intento no puede evadir su propia discursividad como género. Esta nominalización, sin embargo, no le quita de su estatus fílmico, donde las formas discursivas y los métodos que emplea son similares al cine de ficción. En esta línea, Michael Renov (1993) prefiere hablar del documental como un género que hace uso de formas “fictivas”, es decir, es un híbrido entre realidad y ficción, que lo separa de esta última, pero no completamente. Sobre la relación entre ambas (realidad y ficción), Renov escribe: “La diferencia es hasta qué punto puede

considerarse el referente del signo documental como un fragmento del mundo arrancado de su contexto, en vez de como algo fabricado por la pantalla. Por supuesto, el mismo hecho de arrancar y recontextualizar elementos profílmicos es un acto de violencia” (Renov, 1993: 7). Por otra parte, Carl Plantinga prefiere hablar del documental como un discurso. Se trata más bien, dice, de un cine que afirma algo sobre lo real, no un cine que produce lo real. Es decir, se trata de un género cuya identidad se nutre de la retórica y no de un afán imitativo. Para Plantinga, es la voz del realizador la que sirve para caracterizar la posición o actitud que se desprende del discurso de una película. Se aparta, así, de la clasificación sugerida por Bill Nichols, según el modo de representación. Escribe Plantinga:

“Propongo, como recurso heurístico, considerar la diferencia entre lo que llamo voz formal, abierta y poética del cine de no ficción. Esta tipología se basa en el grado de autoridad que asume la película (en el caso de las voces formal y abierta) y en la ausencia de autoridad en favor de intereses estéticos (en un sentido general) en el caso de la voz poética (...) El propósito de esta tipología no es tanto categorizar como llamar la atención sobre algunas de las principales funciones de la no ficción y sobre los recursos textuales por medio de los cuales las películas desarrollan dichas funciones” (Plantinga, 1997: 106).

La propuesta de Plantinga es un paso más para facilitar la comprensión de los recursos estilísticos empleados en la construcción de un filme de no ficción, y complejizando, de paso, la dialéctica asociada al discurso de este género cinematográfico: la aspiración de objetividad y el uso de los elementos retóricos y argumentativos en su estructura narrativa. En ese sentido, la aportación de Plantinga ha sido valorada (Weinritcher, 2004), pues hay un intento de cortar el “nudo” que produce el binomio realismo/representación, que tensiona la teoría del documental. Dicho binomio, sin embargo, no puede ser superado. Como el mismo Antonio Weinritcher reconoce, la concepción misma del documental parte de una doble presunción: se opone al cine de ficción y se define como representación de la realidad. Dicho “pecado original” (Weinritcher, 2004: 15) es la causa de ese círculo vicioso que a la larga parece haber resultado beneficioso para el género, pues si bien no logra poner de acuerdo a los teóricos, al menos ha encausado al documental por un trayecto que lo exime de un mero capricho ideológico. La aspiración de objetividad se convirtió en ilusoria, pero ayudó a legitimar el discurso realista del género, vinculándolo a la ciencia y la historia. Aprovechando esa ventaja, el documental ha avanzado en creatividad y recursos probatorios. Es decir, mientras sigue abierto el debate alrededor de los conceptos “documental” y “ficción”, el cine experimenta con estilos que lo llevan al máximo de sus posibilidades audiovisuales: el cine autobiográfico, el *found footage* (o cine de apropiación) y el cine-ensayo son ejemplos de ello.



#### 1.4.- El cine documental como experimento fílmico

El caso del film-ensayo es paradójico. Como si solucionara el cansancio del público respecto a la ficción y todas sus propuestas narrativas (no estéticas, sobre todo desde la aparición de la tecnología digital) y la permanente vinculación del documental con la idea de “representación” de la realidad, el ensayo en el cine asoma como una novedad estilística, para algunos posmoderna y para otros, post-*verité*. Del mismo modo, nos recuerda que las difusas fronteras de lo “no-ficcional” constituyen todo un desafío para quienes se internan por los difíciles caminos de la clasificación cinematográfica. Moda o no, el cine-ensayo se ha convertido en una *vedette* para críticos y amantes del cine reflexivo, aquel que no sólo busca contar historias, sino también en un formato que recupera la vocación de generar conocimiento. En este sentido, muchos rasgos le han sido atribuidos. Se dice que usa imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo, que la argumentación que presenta es abierta, personal, no lineal y fragmentada, que sus estilo es híbrido y que, sea cual fuere su modo demostrativo, utiliza el montaje de proposiciones, es decir, un abanico de materiales de diversa procedencia que arman su propio objeto y relato argumental (filmaciones originales, entrevistas, presencia física del realizador y, en general, material visual y sonoro pertinente al modo reflexivo). Incluso se le ha definido como una forma audiovisual de literatura filosófica con un cuidado interés estético (Arenas, 1997: 17) o como cualquier texto que no cabe en otro lugar (Weinrichter, 2007: 24), algo que potenciaría su condición como género fronterizo entre la ficción y la no-ficción. Este punto es relevante, pues a pesar de que se le asocia a un “territorio incógnito”, no por ello deja de lado su principal rasgo identitario: una postura como cine que enfatiza una gran autoridad epistémica. Antonio Weinrichter postula que una obra deviene en ensayística al cumplirse dos requisitos: por un lado, cuando el filme no propone una mera representación del mundo histórico, sino una reflexión sobre el mismo, y por otro, cuando privilegia la presencia de una subjetividad pensante y una mezcla de recursos audiovisuales diversos, encargados de asegurar una personal forma de visión cinematográfica (Weinrichter, 2007: 13).

De alguna manera, la tesis de Weinrichter coincide con Alain Bergala, para quien el film-ensayo funciona como una película libre que no se ajusta a los parámetros e imperativos clásicos del cine como institución, sino que inventa su propia fórmula y que rehuye de la temática fílmica como regla preexistente del discurso documental. Es la idea de ensayo entendida como disgresión, como un texto (cualquiera sea el formato) que se propone llevar a cabo un pensamiento abierto a múltiples territorios. “¿Qué es un *film-essai*?”, se pregunta Bergala. Y responde: “Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una película libre en el sentido de que debe inventar, cada vez, su

propia forma, que sólo le valdrá a ella. (...) Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de saber sido pensado por alguien” (Bergala, 2000: 14).

En efecto, mientras el filme documental tradicional es una película sobre un tema que preexiste a la realidad de una época y a las intenciones del realizador, el film-ensayo no sólo inventa su forma sino también su referente, sin las garantías de un saber previo. Es el mismo filme el que constituye un tema, lo piensa, aborda y lo presenta. El ensayista-director es el que encuentra su propio tema y busca una estructura adecuada y única para desarrollarlo (Weinrichter, 2007: 13). Es un dato de la causa que entre los realizadores que se consideran parte de esta transversal camada ensayística -Chris Marker (*Sans Soleil*, 1982), Alain Resnais (*Nuit et brouillard*, 1955), Jean-Luc Godard (*Scénario du film Passion*, 1982), Pier Paolo Pasolini (*La Rabbia*, 1963) o Michael Moore (*Roger and Me*, 1989), por mencionar sólo a los más conocidos por una audiencia no especializada- hay disímiles estilos y temáticas. Por ello, se trata de un caso particular y no puede ser analizado en cuanto género. Es la razón por la que se le suele identificar con el cine experimental, más que con el propio documental. Y tiene sentido. De acuerdo a la búsqueda enciclopédica que hace Phillip Lopate, el ensayo puede definirse como “una composición literaria breve sobre un único tema y que, por lo general, expone los puntos de vista personales del autor” (Lopate, 2007: 67), no siendo un texto necesariamente autobiográfico. La palabra viene del latín *exagium* que significa examen o consideración. Es Adorno, por ejemplo, en su clásico texto *El ensayo como forma* el que postula su rasgo como método no metódico y subjetivo. Dice en ese trabajo que se trata de una búsqueda inconclusa y cuestionadora que no pretende rastrear lo eterno en lo efímero sino que pretende más bien eternizar lo efímero. “Un ensayo es una continua formulación de preguntas que no tiene que encontrar necesariamente soluciones”, escribe Lopate (2007: 68) en alusión a la figura adorniana, rasgo que es nítido en el cine que dice abrazar dicha categoría. A ello se deben agregar, indica Lopate, otros rasgos propios, tales como representar la voz única del director o del guionista, trazar una línea de discurso razonado sobre un problema y, probablemente lo más importante, el texto debe transmitir algo más que información: su elocuencia tiene que mostrar un punto de vista personal.

Si, como dice Michel de Montaigne, el ensayista no aspira a un relato de naturaleza autobiográfica sino a la creación de un retrato, la historia reciente de la cinematografía experimental ha dado cuenta de que este recurso estilístico. Ensayo o no, el denominado *diario filmado* ha sabido traspasar las fronteras del “yo-autoral”, que cada vez entusiasma más a un público exigente en lo que a vanguardia fílmica se refiere. Y es que la autobiografía supera al cine, extendiéndose hacia otras artes de la representación (Martín Gutiérrez, 2008: 14). Así, esta variante del cine-ensayo asume el relato referencial como un

recurso narrativo: se hace pasar por verídico y centrado en la vida individual, antes que en la historia colectiva. Es visible -a veces en exceso- el compromiso del autor, quien propone un pacto de realismo con el espectador. El realizador promete decir la verdad (o, al menos ser creíble) y el espectador la acepta, sin cuestionarla. Es como en la literatura. El autor cuenta su vida y expone sus pensamientos y emociones, sea de manera secreta o confesada, a un *lector modelo* (Eco, 1982) en los mismos términos formulados por Umberto Eco. Pero, así como en la novela, todo puede llegar a ser autobiográfico, ¿por qué no en el cine? Si esto es efectivo, la precisión de “cine autobiográfico” sería un mero capricho nominativo. O dicho de otro modo, ¿es bueno para el cine documental insistir en la intimidad de un diario de vida o en los autorretratos? La pregunta deja de tener sentido cuando recordamos la naturaleza del cine documental. Poco importa si el relato es retrospectivo o actual, sino que es ese diario íntimo hecho crónica contemporánea lo que permite que desaparezca el contraste. La artificialidad se convierte en realidad, y ésta revive la memoria del que se retrata. Los planos-rostro dan veracidad al relato y el montaje eleva al protagonista de la historia en el héroe que sólo busca saldar cuentas con la sociedad y el posterior ejercicio auto-analítico. En dicha reconstrucción se muestra como un sub-género que desplaza las formas convencionales del documental, y donde confluyen tanto *amateurs*, vanguardistas y experimentadores.

Quizás el caso más notorio de este vanguardismo cinematográfico sea el *collage* documental. Definido como un procedimiento compositivo en el que el montaje trasciende su dimensión puramente técnica de yuxtaposición de planos para alcanzar una dimensión estética donde subyace una voluntad evidente de enfatizar la homogeneidad de los materiales utilizados (Gómez & García, 2009: 25-26), se trata de un cine cuyas estrategias discursivas se nutren de la apropiación de elementos que ya han sido utilizados en otros contextos plásticos o audiovisuales. Dicha elección hace posible una re-contextualización de esos recursos y archivos pero, sobre todo, incorpora a un espectador conocedor de los referentes históricos que se proporcionan, fuera de una continuidad espacio-temporal. Figuras del documental como Dziga Vertov, Esfir Schub, Santiago Álvarez, Bruce Conner, Emile de Antonio, Angela Ricci-Lucchi o el mismísimo Chris Marker han hecho uso del *collage*, poniendo énfasis en el cuidado ensamblaje de sus obras. La variedad de elementos es notoria, razón por la que también es difícil abordar un análisis que contenga todos los rasgos de este sub-género. Desde la apropiación de películas eróticas hasta el uso de videos familiares, las imágenes que se incorporan en este verdadero cine de montaje o de compilación actúan de manera lúdica y dinámica, donde la alteración del ritmo original de las películas escogidas, la re-filmación o el congelamiento no son poco frecuentes. El resultado es una plasticidad de figuras visuales en que la mirada crítica o el tono irónico son el hilo conductor de una historia que puede llegar a sumergirnos en el más profundo de los climas de la recepción

audiovisual.

La destrucción de la unidad del filme como obra de arte clásica, orgánica y realista hacen del documental de apropiación el más fiel representante de lo que hemos dicho sobre un “cine de desrealidad”. La autonomía del montajismo y el rechazo de la representación potencian un cine que se aleja de cualquier territorio conocido. Por ejemplo, la integración de elementos del mundo real a un *collage* cuyo principal efecto es mostrar y provocar al espectador, advierten el sentido rupturista con cualquier pretensión de realismo iconográfico. A pesar de que el cine de compilación posiciona el montaje como un procedimiento más artístico y no sólo técnico, el *collage* y la apropiación de material filmado con otros fines se encuentra en franca oposición con la teoría cinematográfica formulada por André Bazin, y convertida en base identitaria histórica del género documental. El nuevo contexto de los fragmentos re-montados es uno de los rasgos de lo que Weinrichter llama la “poética de la compilación”. En efecto, si bien el montaje es la fase central de este cine experimental, los principios que lo rigen son muy distintos al cine de ficción. Construir una obra a partir de materiales ajenos supone desde un principio la búsqueda de una poesía de imágenes que no se apartan del referente, pues a través de él se crean ambigüedades y se desafía la lectura convencional de registros visuales del pasado. A través de una yuxtaposición dialéctica de fragmentos articulados, el cine de compilación hace posible un nuevo sentido por medio de tres fases vinculadas: la apropiación, el remonateje y la recontextualización (Weinrichter, 2005: 54). Se trata de un procedimiento muy distinto al que rige el documental clásico, pues se pone a prueba la validez del referente.

Pero esta evidencia perceptiva es anterior al cine, pues se observa en los primeros ámbitos del aplicación de este recurso plástico. En palabras de William Wees: “el *collage* cambió las reglas de la representación artística, o lo que Marjorie Perloff llama referencialidad: la cuestión de la referencialidad inherente al *collage* conduce al reemplazo de los significados, los objetos a ser imitados, por un nuevo conjunto de significantes que llaman la atención sobre sí mismos en tanto objetos reales en el mundo real. Obsérvese que Perloff no está hablando de la representación de objetos reales, sino de la presencia literal de objetos precedentes del mundo real en la propia obra de arte” (Wees, 1993: 46). Dicha presencia literal se observa en el cine de apropiación, cuando éste hace uso de imágenes como pruebas de lo verídico: noticieros, fotografías, archivos personales, videos institucionales, etc. Cada una de estas posibilidades narrativas son re-significadas y puestas a disposición de un montaje probatorio. Es decir, el *found footage* fílmico no garantiza que sus imágenes originales sigan siendo ellas mismas. En el peor de los casos, si alguna vez no significaron nada, como objetos de reciclaje e intervención tienen una nueva oportunidad de hacernos pensar sobre el mundo gracias a la construcción realista que el montajista logra a través de un efecto diegético satisfactorio. Por medio de una actitud analítica y

ensayística, el realizador explicita una estrategia que busca incomodar, sugerir o romper con los cánones perceptivos establecidos. Se trata de una posición discursiva que le ha significado una frecuente vinculación con el cine subversivo, pues pondría en entredicho el principio de veracidad que sostiene al género. Esta acusación, sin embargo, no es menos efectiva para el cine-ensayo, donde el realismo y la objetividad también se convierten en mito.

Tanto el metraje en bruto re-significado y el uso de una narrativa autoreflexiva y fragmentada destacan como fórmulas de una vanguardia que pone al cine muy cerca de otras expresiones audiovisuales artísticas. En ambos casos, las estrategias de enunciación consideran la separación de cualquier forma de coherencia o continuidad predecible. El montaje asociativo y el explícito despliegue de un discurso poco ortodoxo para el régimen de verdad alimentan los contenidos de un cine que mucho tiene de fotográfico, pero que a pesar de ello, que cada vez más se separa de la obsesión por la semejanza. Siguiendo a Català, el cine es mucho más que una técnica destinada a reemplazar el mundo exterior por su doble, pretensión que alguna vez fue confidenciada por André Bazin. Català escribe: “El cine, como básica operación *parafotográfica* que es, obtiene su material primigenio directamente de la realidad y en este sentido es, antes que nada, documental, pero ello no quiere decir que el fenómeno cinematográfico (...) estuviera destinado a ser irreductiblemente documentalista, sino todo lo contrario: el documental como género (o como opción cinematográfica particular, paralela al cine narrativo) nace de una maniobra concreta de interpretación reduccionista de la peculiaridad técnico-ontológica que lo alberga” (Català, 2005b: 110). Y es que ese realismo fílmico ha permitido poner al acontecimiento en un contexto que le nutre de sentido y de nuevas aproximaciones discursivas con lo contemporáneo, lo histórico o lo científico. La sola preservación del testimonio o del hecho registrado poco tienen de cinematográfico, pues las metáforas del calco y el espejo impiden cualquier forma de creación que hagan de lo real algo menos caótico. La naturaleza del cine lo obliga a vincularse a la espectacularización y estetización del objeto, cualquiera sea éste.

El mito del realismo integral del que habla Bazin (1966: 25) sigue hipotecando las posibilidades artísticas del documental, a pesar de los notorios avances en libertad creativa que se observan en las nuevas generaciones de cineastas. El cine-ensayo, por ejemplo, utiliza recursos retóricos provenientes de la ficción que moldean la verdad de los hechos, una verdad que, sin embargo, no se encuentra fuera de su estructura sino que son una consecuencia del mismo (Català, 2005b: 144). Es la plasticidad del material audiovisual la que predomina sobre lo filmado. El referente se somete al discurso reflexivo, pues éste logra representar la representación. La identificación del dispositivo en el género documental somete a prueba varios de esos y otros recursos comentados en estas páginas. La fragmentariedad, el constructivismo visual y el minimalismo

observacional sugieren un cine de desrealidad cuya práctica discursiva está en consonancia con una perspectiva fílmica que pretende hablar de mundo y hacer afirmaciones directas sobre él, alejadas de la simple práctica mimética.

El relato fílmico, al integrar imagen y lenguaje, no sólo incrementa la capacidad de objetivación de cada uno de ellos, sino que desencadena la multiplicación de efectos de naturalización en el sujeto espectral. El efecto de percepción del cine ha sido teorizado desde diferentes corrientes y escuelas filosóficas, siendo el modelo fenomenológico de identificación cinematográfica del psicólogo belga Jean-Pierre Meunier (1969) uno de los más explícitos sobre el género documental. En la misma línea de la tesis de Roger Odin (2000), que distingue las lecturas documentalizante y ficcionalizante, Meunier propone que nuestra relación como espectadores con el cine documental se encuentra en un punto intermedio, entre la identificación con la película casera y con el filme de ficción. Parte del supuesto que la condición necesaria de todas las películas que son experimentadas por alguien es la percepción de objetos que están físicamente ausentes, bajo la forma de imagen. Así, por ejemplo, en una película de ficción podemos considerar a un perro y a un marciano en su calidad de personajes del filme. Pero nuestro conocimiento extra-textual de ambos nos permite diferenciarlos como realidades ontológicas diferentes. Mientras al perro lo podemos experimentar en nuestra vida real, al marciano sólo lo experimentamos en un estatus imaginario. Ahora bien, lo mismo le puede ocurrir al perro, si en la película, ese personaje habla o hace cosas humanas. Dicho estatus ontológico es el que determina nuestra relación con el cine y sus diferentes géneros. En el lugar intermedio del espectro está el cine documental, ya que nuestra experiencia con lo narrado es indirecta, menos personal y más basada en el conocimiento enciclopédico. Sabemos que su estatus ontológico existe, aunque no hayamos participado de esa realidad directamente, como en un video casero. Así, en la conciencia documental, no consideramos del todo irreal o imaginario al objeto cinematográfico (Sobchack, 2011). A causa de esa falta de relación experiencial, nos volveríamos más influenciables respecto del dispositivo del género en cuestión, facilitando los efectos que los diversos formatos y tecnologías de reproducción de imágenes y sonidos producen, en tanto protagonistas y espectadores que somos.

Al mismo tiempo, otras implicancias ayudan a dimensionar los alcances de un formato que se encuentra en medio de dos modelos de funcionamiento que se definen a partir de sus relaciones con el “mundo exterior”. Por un lado, la autonomía estética defendida por autores como Walter Benjamin y Clement Greenberg. Mientras para Benjamin el hombre moderno es testigo de la enajenación del objeto estético, la pérdida del valor exhibitivo en el arte y la decadencia de la gran cultura (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936), para Greenberg, el arte debe estar autodeterminada, ajena a las pretensiones de ser considerada escenificación de lo real. En su clásico ensayo

*Vanguardia y kitsch* (1935), este autor sostiene que la única forma en que el arte siga siendo arte es que su representación sea autodeterminada en forma y contenido. “El kitsch -señala Greenberg- es mecánico y opera mediante fórmulas. El kitsch es experiencia superficial y sensaciones falseadas”. En el otro extremo se encuentra el discurso mediático. Aquí las exigencias de neutralidad y objetividad simulan lo que en la práctica sería una simulación de lo real, promoviendo la información o el entretenimiento como cláusulas a partir de las cuales dicho discurso se mueve según audiencias que esperan encontrarse reflejadas en él. Podríamos aventurar que el cine documental podría estar en medio de esas posturas al incorporar elementos del texto artístico en su propuesta cinematográfica y al vincular la actualidad con el espectador. El documental no habla de sí mismo sino de memoria, de historia o de acontecimientos. Es decir, cuando se observa el producto fílmico como signo, se reconoce en él una realidad autónoma y sensible que se relaciona con otra realidad, anterior y gestora de otras realidades. Entonces, el filme documental no es, bajo ningún modo, una copia pasiva de la realidad, ni es un constructo meramente formal u objetivo, pero la imposibilidad de su autodeterminación absoluta -excepto en términos estéticos- le exige al género un “cable a tierra” con la realidad histórica o cotidiana.

Estos rasgos del género han orientado el modelo de análisis para esta investigación, a partir de la idea previa de que el documental no es sólo una propuesta audiovisual, sino más bien un recurso epistemológico, pues orienta hábitos, modela sistemas ideológicos y define juicios de valor. Es una forma de mirar y de comprender el mundo. Es una forma de establecer y señalar qué es lo posible y lo no posible. La tesis de los mundos posibles -en términos retóricos y narrativos dentro del texto- se acentúa en el caso del cine documental, y con una variante adicional (y que no condiciona al cine argumental o de ficción): la ideología no es subyacente, sino manifiesta. La realidad se maquilla ante la cámara y luego en el montaje, según los criterios retóricos del director. Este rasgo ideológico enfatizaría hoy, más que nunca (debido a las facilidades de filmación, edición y distribución) las dificultades para mantener la distancia entre realidad y ficción, en un formato que lo único que busca es contar historias verosímiles, de acuerdo a diversos esquemas discursivos y de representación sobre el presente, lo utópico y lo pretérito. Es por este motivo que el primer anclaje teórico que nos sitúa en el debate sobre lo ideológico y el actuar de los dispositivos es el que propone Michel Foucault. Creemos que su filosofía escéptica es la que más elementos aporta en un recorrido teórico no exento de vaivenes y contradicciones terminológicas. Situarnos en su mirada sobre el poder del discurso es estimulante, pues lejos de apartarse de nuestros objetivos investigativos, define caminos, traza bosquejos y alimenta nuevas interrogantes.

## CAPÍTULO 2

### La noción de dispositivo en la tesis de Foucault

*“La disciplina no puede identificarse ni con una institución, ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, que implica todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una física o una anatomía del poder, una tecnología”*  
(Michel Foucault, 1976)

La noción de dispositivo constituye uno de los ejes centrales de esta investigación. Como tal, una primera aproximación a un término poco definido resulta ser desafiante y una oportunidad para adentrarse en campos desconocidos. En la revisión bibliográfica llevada a cabo para delimitar sus referencias se observó ambigüedad y diversidad de aplicaciones según la parcela epistémica que lo utiliza. Los diccionarios de lengua castellana vinculan el “dispositivo” con aquel “mecanismo dispuesto para obtener un resultado” o al “artefacto, máquina o aparato que sirve para hacer algo”.

La lengua corriente, por su parte, lo asocia a un artificio, subsistiendo la idea de aparato o de ordenamiento en función de un fin. Así, por ejemplo, se habla del “dispositivo telefónico” o del “dispositivo policial”. La idea del agenciamiento es la que más relación tiene con el concepto, apuntando a un control o una dominación. Es por este motivo que gran protagonismo ha tenido en sociología de la ciencia, cuyo objeto es profundizar en el análisis de la producción, circulación y recepción del saber científico/ técnico. El concepto también ha sido utilizado recurrentemente en el campo de la sociología del trabajo donde se ha planteado desde la importancia de analizar dispositivos técnicos sofisticados y cuyo uso se evidencia en las organizaciones y en los procesos llevados a cabo para optimizar resultados. Por su parte, en teoría de la comunicación el dispositivo comprende un ordenamiento semiótico -combinación de textos, imágenes, palabras, espacios, sonidos, etc.- aplicado a diversas instancias comunicativas, especialmente desde que Schaeffer definiera las relaciones entre los profesionales de la comunicación y el público como un “dispositivo estratégico” (Schaeffer, 1971: 61), Baudry se refiriera a la proyección cinematográfica como un “dispositivo en el que está incluido el espectador al que se dirige dicha proyección” (Baudry, 1975: 58) o Verón hablara del “dispositivo fotográfico” como el responsable de las alteraciones de esferas de



visibilidad entre enunciador y enunciatario en una imagen postal (Verón, 1997b).

En cada uno de esos casos, el dispositivo opera como un mecanismo o una red de relaciones que une, orienta o controla en función de un objetivo. En el campo de la filosofía ha sido abordado por pensadores como Michel Foucault, Gilles Deleuze o Jean-Francois Lyotard, y designa al conjunto de normas, instituciones, categorías y formas de control que existen entre los seres humanos y sus prácticas sociales. Por lo tanto, podemos entender el dispositivo como una red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia social para configurar un orden. En una de sus escasas definiciones del término, Foucault (1984) dice en una entrevista concedida en 1977:

"Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en síntesis, lo dicho, así como lo no dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos" (Foucault, 1977b: 299).

Se trata de la entrevista titulada "Le jeu de Michel Foucault" en la que por primera vez, y de manera explícita, define uno de los conceptos más asociados a su filosofía. El término como tal *-dispositif-* aparece publicado como parte de la obra de Foucault sólo a partir de *Vigilar y castigar* (1975) y desaparece totalmente en los dos últimos tomos de la *Historia de la sexualidad* (1984), teniendo un abundante empleo en *Historia de la sexualidad I* (1976). Es decir, recién en 1977 el filósofo francés esquematiza dicho término, y sólo porque es interrogado por el entrevistador. Se trata de un párrafo valioso, pues orienta definitivamente a la comprensión conceptual y lo separa definitivamente de las ideas de epistemè o discurso. Allí, al preguntársele por el sentido y la función metodológica del término, afirma que el dispositivo es como un conjunto heterogéneo y actúa como una red que conecta esos diferentes elementos. Esos elementos de la red no están fijos, pueden cambiar sus posiciones, sus funciones. Esas funciones tienen la finalidad –en un momento histórico dado– de responder a una urgencia. "El dispositivo tiene una función estratégica dominante" que sólo puede ser comprendida en su situación específica y no responde a ninguna previsión de "un sujeto meta o transhistórico que lo hubiese percibido o querido", explica el entrevistado (Foucault, 1977b: 300).

Recientemente, ha sido el italiano Giorgio Agamben quien con más fuerza se ha referido al concepto de dispositivo. Lo amplía a cualquier cosa que tenga la capacidad para orientar, capturar, definir, modelar o controlar y, así, asegurar conductas y opiniones. De ese modo, no sólo la prisión, la escuela o el hospital serían dispositivos, sino también la lapicera, la escritura, el ordenador o los

medios de comunicación. Puede ser concebido, incluso, como un acto de pensamiento, en la medida que diseña automáticamente un ángulo en la comprensión del entorno signifiante. El dispositivo, entonces, tiene un significado elástico y digno de un estiramiento conceptual pertinente en otras áreas y campos. Bajo ese prisma, este concepto ha sido explotado por la teoría del cine esencialmente para delimitar los procesos de identificación del espectador en el filme de ficción. En efecto, la tesis del cine como dispositivo sintetiza en gran medida el desarrollo de la teoría fílmica francesa de los años setenta. Una tesis que no ha estado exenta de discusión y cuyos principales promotores (Baudry, 1978; Metz, 2001 y Casetti, 1989) coinciden en tomar no sólo las características propias de la imagen, sino también las condiciones psíquicas de la recepción. Es decir, se postula la doble dimensión del filme, como artefacto y experiencia subjetiva. Así se habla del dispositivo cinematográfico como “todo el engranaje que envuelve al filme”, “lugar del espectador” o “aquel mecanismo de control que mantiene unidos el régimen de composición y el régimen de recepción”. Para otros autores, refleja la evidencia del estatus ideológico en el que el llamado séptimo arte y su industria se mueven.

Más allá de los abismos o aproximaciones conceptuales, hay consenso en situar la noción de dispositivo como parte de la reflexión profunda llevada a cabo por la filosofía de Michel Foucault. No somos ajenos a esa constatación. Situamos en ella el anclaje necesario para abordar el cine documental político como uno de los infinitos espacios significantes en que el dispositivo actúa y produce sus efectos. En el presente capítulo se aborda precisamente el aporte del filósofo para terminar con la ambigüedad del concepto. Sin embargo, la tesis del dispositivo en Michel Foucault es controvertida de principio a fin. No sólo porque acumula relaciones más que límites epistémicos, sino porque lo medular de su pensamiento descansa en su particular manera de entender el poder. Y lo hace reconociendo el estatus histórico de campos escasamente cuestionados, como la actividad científica. Contrario al positivismo imperante, tanto en ciencias naturales como sociales, su postura sobre la inoperancia de la clásica relación causa-efecto cuando se trata de procesos históricos lo llevó a identificar un nuevo estatuto de lo que se considera naturalmente instituido. La historia oficial no es producto de una voluntad racional que se manifiesta en hechos concretos, sino que es más una yuxtaposición aleatoria de sucesos, donde domina más la irracionalidad que la coherencia. El orden y progreso de la historia no sería más que una ilusión construida por los historiadores y de la cual tenemos necesidad, pues no deseamos, en modo alguno, darnos cuenta de ello. La *historia es conocimiento*, será la máxima. Y tras su formulación, tarde o temprano se desencadenaría un cataclismo epistemológico.

La arqueología del saber y la genealogía del poder van a ser los dos métodos que sustentan las obras de Foucault, y que lo ubican -en contra de su propia autoclasificación- como uno de los representantes de la corriente

estructuralista. En una entrevista concedida en abril de 1966, resume su perspectiva, cuando se le pregunta si ha dejado de creer en el sentido, en alusión a Sartre y el existencialismo: “El punto de ruptura está situado en el día en que Lévi-Strauss, en cuanto a las sociedades, y Lacan, en cuanto al inconsciente, nos mostraron que el sentido tan sólo era probablemente una especie de efecto superficial, un reflejo, una espuma, y que lo que nos impregnaba profundamente, lo que ya estaba antes que nosotros, lo que nos sostenía en el tiempo y en el espacio, era el sistema”, precisa. Ese sistema al que alude Foucault, y cuyos estandartes son Lacan y Lévi-Strauss, no así Roland Barthes, es explicado en *Las palabras y las cosas*, libro que convierte a su autor en toda una celebridad. El éxito del libro supera los círculos filosóficos, de otro modo no se explica que la primera edición de tres mil ejemplares se agote muy de prisa y que en una séptima edición en 1969 la tirada se mantenga en los seis mil ejemplares. Se publican artículos en los periódicos y se invita a Foucault a numerosas conferencias. Además, la fecha de su publicación no podía ser más oportuna, sólo dos años antes de los acontecimientos de mayo de 1968. Cuando se inician las movilizaciones en París, Foucault estará en Túnez, pero su libro ya se ha instalado como parte del debate intelectual francés.

## **2.1.- Vigilar y castigar: el estado disciplinar**

Es en *Las palabras y las cosas* donde figura el concepto de *epistémè*, y que para muchos intérpretes de su obra constituye el primer antecedente del dispositivo, que desarrolla diez años después en *Vigilar y Castigar* (1976). La tesis de Foucault indica que cada época se caracteriza por una configuración subterránea que perfila su cultura. Se trata de pautas del saber que actúan como una especie de *a priori* histórico con el nombre de *epistémè*. Sin esas bases profundas no se puede explicar la práctica discursiva ni la relación de fuerzas que tejen el poder. Es a partir de la *epistémè* donde las ciencias humanas encuentran su lugar de nacimiento y posibilitan su desarrollo. Por tanto, es tarea del arqueólogo del saber el identificar los fundamentos de cada uno de los sistemas de pensamiento que articulan una sociedad y sus normas.

A pesar del encasillamiento del que fue objeto, con los años no recibe con buenos ojos su vinculación al estructuralismo ni al relativismo. Alejado de las filas del marxismo militante, no era, tampoco, historiador anarquista ni menos nihilista nitzscheano. Se autodefinió como arqueólogo y como un pensador escéptico, que sólo veía la verdad en los hechos históricos, no en las ideas generales que los sustentaban (Veyne, 2009: 13). Esta hermenéutica supuso una nueva forma de abordar las estructuras del orden social, las que serían parte de su abundante producción bibliográfica: la cárcel, la clínica, la locura, la sexualidad, el lenguaje, la ciencia o el derecho. Dichas estructuras, sin embargo, son cuidadosamente descritas en su obra, con el propósito de desmarcarse del

estructuralismo filosófico. La confusión interpretativa generada por *Las palabras y las cosas* lo motivarán a precisar su método arqueológico en *Arqueología del saber* (1969), con la cual profundiza su concepto de poder a través de los procesos de formación de enunciado y de discurso.

“Y allí donde la historia de las ideas trataba de desvelar, descifrando los textos, los movimientos secretos del pensamiento (su lenta progresión, sus luchas y sus recaídas, los obstáculos rodeados), yo quisiera hacer aparecer, en su especificidad, el nivel de las cosas dichas: sus condiciones de aparición, las formas de su acumulación y de su concatenación, las reglas de sus transformaciones, las discontinuidades que las puntúan. El ámbito de las cosas dichas es lo que se llama el *archivo*; la arqueología pretende analizarlo” (Foucault, 1969: 35).

Esta forma de investigar el lugar epistémico desde el cual se construye sociedad lo vincula metodológicamente a un poder nunca antes descrito. Una forma poder en movimiento. Es un poder que no dice que no, que deja hacer. Es un poder que, en esencia, no es represivo y está en todas partes. Es un poder que no es propiedad y que no subordina. No es un bien que puede detentar tal o cual sujeto de manera excluyente. Las relaciones de poder comprenden acciones sobre acciones: incitar, inducir, desviar, facilitar, dificultar, ampliar o limitar, hacer más o menos probables. Estas son las categorías del poder para Foucault. Las relaciones de poder se caracterizan por la capacidad de “unos” para poder “conducir” las acciones de otros. Es una relación entre acciones, entre sujetos de acción. Dominantes y dominados hacemos uso de aquél en los más apartados espacios de la esfera social. No se encuentra en los aparatos ideológicos o instituciones represivas del Estado, ni en lugares determinados. No necesita la fuerza física. A su vez, tiene capacidad de resistencia. Es el estatus ontológico-relacional más común. Es un poder cotidiano y compartido. Y, por ende, es más certero.

Es la razón por la que el método foucaultiano postula que el poder tiene que ser analizado como algo que circula en cadena. No está nunca localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder se ejercita a través de una organización reticular, y el rastreo de esas redes permiten comprender el funcionamiento del mismo y sus efectos en el saber. En otros términos, el poder transita transversalmente, pues no está quieto en los individuos.

La ausencia de un punto de origen para entender el poder, tanto en sus formas de ejercicio y circulación, no sólo ayudó a su mentor a ser elevado a la categoría de *star intelectual*, sino que lo consagró como uno de los máximos pensadores del siglo XX. La acción efectiva de micropoderes en la construcción del saber fue clave para el propio Foucault, y permitió, incluso, responder a las críticas que hablaban de las diversas etapas por las que atravesó su pensamiento.

“Ello es coherente con todo lo que escrito”, diría en una entrevista (Droit, 2004). Por razones metodológicas, este punto cobra vital importancia en su obra, ya que no parte desde un prejuicio ideologizante cada vez que indaga en su objeto de reflexión, sino se deja llevar por el análisis de cada uno de los subpoderes que lo explican, extrayendo de éstos el engranaje perfecto para descifrar el funcionamiento del todo.

Esta concepción lleva a Foucault a un fértil territorio intelectual, pero que lo situará en el lado opuesto del naturalismo jurídico y cualquier otra forma de esencialismo filosófico. Y es que el poder está directamente conectado con el derecho y la verdad. Si las relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan y constituyen el cuerpo social; entonces, esas relaciones de poder no pueden establecerse, ni funcionar sin una producción y circulación de verdad. Para el filósofo:

“Estamos sometidos a la producción de la verdad desde el poder, y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad. Esto es válido para todas las sociedades, pero creo que en la nuestra la relación entre poder, derecho y verdad se organiza de un modo muy particular (...) Tenemos que decir la verdad; estamos obligados o condenados a confesar la verdad o a encontrarla. El poder no cesa de preguntarnos, de indagar, de registrar, institucionaliza la pesquisa de la verdad, la profesionaliza, la recompensa” (Foucault, 1992: 177).

Así, las reglas de derecho, los mecanismos de poder y los efectos de verdad constituyen tres elementos de edificación de lo social. Y no sería competente tratar de diseccionarlos como si se trataran de tres realidades distintas. Esto quiere decir que el poder es más que un simple conjunto de restricciones o prohibiciones. Su fortaleza radica en que actúa como un mecanismo de conocimiento, que define identidades y protectos comunes. Está constantemente generando saber. Este vínculo es el primer germen de la noción de *dispositivo* en Foucault. A través de las disciplinas militares el poder controla, pero gracias a los dispositivos educativos u hospitalarios el binomio poder/saber se manifiesta en toda su magnitud.

En *Vigilar y castigar* (1976), Foucault realiza una detallada exposición de los modos de castigo y vigilancia de la sociedad occidental del siglo XIX. Es el estado disciplinar, del cual aun dependemos y en el que *poder, verdad y derecho* traslucen su complicidad. Dichos mecanismos de control son aplicables a una sociedad como la actual en todos sus frentes, ya sea para engrosar las filas del ejército o para ser re-educado en las cárceles. Lo que subyace a esto es un cambio radical, pues el cuerpo deja de ser usado directamente como elemento punitivo, adquiriendo un rol de representación. La tesis de encerrar para corregir hoy día se visibiliza en múltiples formas de prisión. La cárcel ha dejado de ser un lugar físico, para transformarse en un estado psíquico.

¿Por qué escogió Foucault lo carcelario para explicar su teoría sobre el estado disciplinar? Porque es la forma disciplinaria en su estado más intenso. Un modelo en el que se encuentran todas las formas coercitivas del comportamiento. En él se concentran rasgos del claustro, del tribunal, del colegio, del hospital y del regimiento. Hay una clara jerarquización de funciones y normas debidamente respetadas. A pesar de dichas similitudes, en el sistema carcelario el preso debe encauzar su conducta, teniendo como vigilantes a sujetos que no deben ser del todo militares, jueces, médicos, padres o maestros, sino sobre todo gendarmes. Deben dirigir diferentes individualidades, los ejercicios físicos, el aseo personal o el acto de levantarse por la mañana, con un modo de intervención legitimado por un régimen de control, que justifica diversas formas de castigo para quienes infringen las normas de la convivencia interna.

Foucault nos invita a desjudicializar la prisión. Para ello gran parte de su trabajo investigativo lo dedica a confeccionar una radiografía de la cárcel como sistema, y a develar los soportes institucionales (ley, medios de comunicación o partidos políticos) que actúan en una relación simbiótica con el régimen penitenciario, y al que refuerzan gracias a efectos normalizadores. Se trata de una normalización del poder disciplinar, como una extensión de lo penitenciario, convirtiéndose en una disciplina y una práctica que tienen una escuela.

Así, el sistema carcelario abarca mucho más allá de lo que habitualmente se reconoce como tipos de prisión (orfanatos, casas de corrección, hogares para indigentes, escuelas-convento, colonias para niños vagos o sin hogar). Constituye la base para legitimar los beneficios carcelarios en la formación de la personalidad y la conducta. Se trata de formas de encarcelamiento, con sus respectivos mecanismos de vigilancia discreta y castigo permanente. Se promueven las buenas notas, los premios, estímulos o promociones que mantienen al margen cualquier germen de anormalidad conductual y actitudinal. Para Foucault es eso lo que obsesiona a la escuela, al tribunal, al asilo o a la prisión. Se generaliza la función del carcelario y no la del maestro. Del mismo modo, se promueven las carreras disciplinarias, algo así como un curso pedagógico, que aseguran puestos de trabajo bien remunerados y socialmente reconocidos. Allí están los psiquiatras, los policías, los jueces, los militares o cualquier otra forma de régimen disciplinar reconocido por el Estado. En paralelo, se forman los grandes delincuentes, aquellos que gozan con el beneficio de la infracción a la ley positiva y los que adquieren poder como parte del crimen organizado. Es la otra cara de la medalla. Para que haya castigo debe haber castigados. Esta reflexión foucaultiana confirma la frase más emblemática de todo este análisis: “el delincuente es un producto institucional” (Foucault, 1976b: 352); razonamiento que deja entrever que la solución de la crisis

penitenciaria pasa por diagnosticar en forma certera la enfermedad.

Resulta evidente, entonces, que se vuelva natural y legítimo el poder de castigar. El mismo Foucault es explícito en esta materia y reconoce que aquello se debe a que el derecho a castigar ha sido trasladado de la venganza del soberano a la defensa de la sociedad (Foucault, 1976b: 104). Se justifican los encarcelamientos ligeros y las condenas según lo que se considere acorde con el nivel de criminalidad. Comunica un tipo de poder que la ley valida y que la justicia utiliza como arma preferida, eludiendo lo que para algunos califica en exceso o abuso. La prisión ha dejado de ser un lugar, para convertirse en una red carcelaria que se ha extendido bajo la figura de inserción, distribución, vigilancia y observación, constituyéndose en el gran soporte de Occidente, del poder normalizador.

La solidez de la prisión se comprende desde esta óptica. Incluso más allá de la institución judicial, la cárcel y su régimen de castigos y vigilancias permite cámaras en las calles, sistemas de control en los aeropuertos y espacios públicos o vínculos extra-judiciales asociados a multas o repatriaciones. Es la cárcel como dispositivo que se manifiesta con toda la fuerza de sus redes y formas de aplicación.

“La prisión no es la hija de las leyes, ni de los códigos, ni del aparato judicial. No está subordinada al tribunal como instrumento dócil o torpe de las sentencias que éste da y de los esfuerzos que quisiera obtener. Es él, el tribunal el que, en relación con ella, es exterior y subordinado. En la posición central que ocupa, la prisión no está sola, sino ligada a toda una serie de otros dispositivos carcelarios, que son en apariencia muy distintos -ya que están destinados a aliviar, a curar, a socorrer-, pero que tienden todos, como ella, a ejercer un poder de normalización” (Foucault, 1976b: 359).

Uno de los ejemplos más emblemáticos que explican dicha normalización es usado por Foucault para dimensionar los alcances de las medidas disciplinarias. Se trata de aquellas históricamente aplicadas para combatir la peste (Foucault, 1976b: 228). Bajo el temor institucional, es la ciudad la que se convierte en una cárcel. Una vigilancia que se apoya en un sistema de registro permanente donde regula un gran encierro y se establecen medidas de inspección para evitar la propagación del contagio mortal. Se vigilan los actos de cada uno de los vecinos. Estos, a su vez, se distribuyen territorialmente, según sean sanos o enfermos, y éstos últimos se subdividen según su grado de avance en la enfermedad. Sus movimientos están controlados a partir de medidas extraordinarias de examinación, control y vigilancia extrema, que garantizan su localización. La emergencia justifica la suspensión de algunos derecho individuales, como el libre tránsito por lugares públicos o el fácil acceso a reuniones familiares.

Mientras la enfermedad avanza, el poder se ejerce por entero. La medicina y la política se asocian disciplinariamente para llevar a cabo su cometido. El alcalde y el director del hospital del pueblo aunan sus esfuerzos. Se apela a un recurso individualizante: la vida o la muerte, la salud o la enfermedad. Es el mejor premio de todos. La salvación en medio de la pandemia. No hay opción, es contagio o castigo. En este caso, la relación del individuo con la enfermedad o con la muerte pasa por instancias de poder. Es un dispositivo el que regula. El registro de lo patológico debe ser constante y centralizado. Una red de relaciones en la que la ciencia médica, la política y el ejército aseguran que cada uno está en la jaula correcta y donde se ejerce al máximo el respeto por las jerarquías. El poder disciplinario se ejerce sin contrapeso, sin contrapoder. Para Foucault, la peste se transforma en la base de los demás sistemas de exclusión. El miedo al contagio se transforma en miedo al caos, a los crímenes, a las revueltas o a las violaciones. Un espacio de exclusión en el que el habitante simbólico es el leproso, y que media para imponer/justificar la internación, el exilio o el encarcelamiento. Así, la custodia se emplea para no salir o para no entrar. Es la vigilancia de las fronteras, en las que se mantienen legitimados el asilo psiquiátrico, la correccional, la educación vigilada, la distribución diferencial o la asignación coercitiva. Por ello, la ciudad apestada es la “utopía de la ciudad perfectamente gobernada” (Foucault, 1976b: 230). Toda ella atravesada de jerarquía, vigilancia, inspección y sometimiento.

Lo que Foucault nos propone es que las disciplinas individualizantes marcan “quién es quién” en el orden social, siempre en el plano de las diferencias: loco/no loco; normal/anormal; víctima/victimario. La lectura de *Vigilar y Castigar* nos responde la pregunta “¿cómo hemos llegado a ser lo que somos?”. Nuestra identidad -la del sujeto contemporáneo- es en parte producto de ciertas relaciones que se han establecido entre el poder disciplinario y el saber de las ciencias del hombre. Somos el resultado de una serie de procesos de subjetivación que tienen como objetivo crear individuos disciplinados. La matriz histórica, sin embargo, sería la misma.

A través de las disciplinas militares el poder controla, pero gracias a los dispositivos educativos u hospitalarios el orden disciplinar se manifiesta en toda su magnitud. La tesis del poder disciplinar de Foucault está estrechamente vinculada a concepto de *panóptico* del jurista inglés Jeremy Bentham. Como se sabe, este modelo carcelario proponía construir una prisión en la cual los reclusos estuvieran vigilados constantemente, pero sin que tuvieran la posibilidad de ver a sus vigilantes. Si bien, el panóptico jamás fue construido tal como constaba en el diseño arquitectónico original, su principio sirvió para inspirar otros dispositivos permanentes en áreas como la medicina, la psiquiatría o el ejército. En definitiva, se trata de una arquitectura que propone una vigilancia periférica desde un núcleo central visible, pero inverificable, para



los vigilados.

“El principio era: en la periferia un edificio circular; en el centro una torre; ésta aparece atravesada por amplias ventanas que se abren sobre la cara interior del círculo. El edificio periférico está dividido en celdas, cada una de las cuales ocupa todo el espesor del edificio. Estas celdas tienen dos ventanas: una abierta hacia el interior que se corresponde con las ventanas de la torre; y otra hacia el exterior que deja pasar la luz de un lado al otro de la celda. Basta pues situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un alumno. Mediante el efecto de contra-luz se pueden captar desde la torre las siluetas prisioneras en las celdas de la periferia proyectadas y recortadas en la luz” (Foucault, 1980).

De esa forma, se invierte el principio del calabozo. Se encierra, pero no se oculta ni se oscurece. Una especie de trampa según nuestro autor, pues restringe con mayor eficacia la libertad del condenado. Y es que al disociarse la relación “ver y ser visto” se rompe uno de los principios básicos del contrapoder, y que consiste en descubrir las fallas del sistema que se hace visible, tanto para el dominante como para el dominado. El vigilado es sujeto de información, pero jamás de comunicación. Sin ese rol de contraparte, no hay peligro de contagio, complot o malas prácticas nocivas para el sistema disciplinar. El guardián deja de ser un sólo sujeto, reconocido o reconocible. Es el propio sistema el que promueve y reproduce el control de los excluidos.

A pesar de la coherencia del principio del panóptico en la teoría de Foucault, su inclusión fue más bien accidental. Investigando sobre la arquitectura hospitalaria de la segunda mitad del siglo XVIII, en la época en la que se desarrolla el gran movimiento de reforma de las instituciones médicas, Foucault constató que la institucionalización de la mirada médica estaba directamente vinculada al espacio social. Su examinación de diferentes proyectos arquitectónicos se unificaban en torno a la visibilidad de los cuerpos bajo una mirada centralizada. Se sostenía bajo unos principios de curación y seguridad básicos, y que para el sujeto contemporáneo aparecen como naturales: era necesario evitar los contactos, los contagios, la proximidad y los amontonamientos, asegurando al mismo tiempo la aireación y la circulación del aire. Se trataba, a la vez, de dividir el espacio y de dejarlo abierto, de asegurar una vigilancia que fuese global e individualizante al mismo tiempo, separando cuidadosamente a los individuos que debían ser vigilados. Así, los médicos se transformaron -bajo esas exigencias arquitectónicas- en especialistas del espacio, buscando solución a cuatro problemas básicos: el de los emplazamientos (había lugares más indicados para construir un hospital por los efectos estacionales del año), el de las coexistencias (niveles de densidad y proximidad entre individuos o con cosas), el de las residencias (urbanismos) y el de los desplazamientos (distancias y formas de acceso).

Por lo tanto, las dificultades que tenía la organización carcelaria hicieron eco de ese modelo hospitalario. Las formas de control que eran requisito para el buen funcionamiento de la prisión actualizan el diseño de Bentham. Había, además, otro antecedente que el propio creador del panóptico reconoce, y es que su modelo de vigilancia ya se había estado aplicando en la escuela militar francesa, por ejemplo, en los dormitorios de los cadetes. Cada uno de los estudiantes debía disponer de una celda con un cristal a través del cual podía ser visto toda la noche sin tener ningún contacto con sus condiscípulos, ni menos con sus superiores jerárquicos, alguno de los cuales ejercía de inspector. Tanto en la cárcel como en el ejército, se observa la conveniencia de estar bajo la mirada de un vigilante, y así perder la facultad de hacer el mal o, incluso, de tener el pensamiento de quererlo.

Para Foucault, la sociedad moderna funciona en base al panóptico. Estamos vigilados, somos adoctrinados y reeducados, pero jamás vemos al carcelero que nos observa. El detenido no debe saber jamás en qué momento se le mira, pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado. Con ello se garantiza el efecto mayor del panóptico: “introducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault, 1976b: 233). Una especie de “laboratorio de poder” (Foucault: 1976b: 237) donde el control, la vigilancia, el confinamiento o la instrucción ganan en eficacia y capacidad de penetración. En panóptico parece una mera solución técnica, en circunstancias que a través de él se dibuja un modelo de sociedad actualmente en funcionamiento, alejándose de una mera organización policíaca. Es más bien un dispositivo con toda la fuerza del concepto, ya que hace funcionar relaciones de poder en una sola función y, al mismo tiempo, es una función a través de esas relaciones de poder. La clave está en las facilidades que otorga para la automatización y replicabilidad del poder. Es decir, donde el camarada se convierte en vigilante.

Este es el rasgo más efectista del panoptismo, y donde se grafica el concepto de poder foucaultiano. No existe en aquél un poder que radique totalmente en alguien y donde ese alguien puede ejercerlo sólo y de forma absoluta a todos los demás. El poder se convierte en una máquina en la que nadie es el maquinista. Cada individuo, según su puesto, está vigilado por todos los demás o, al menos, por alguno de ellos. El panóptico promueve un estatus de desconfianza total y circulante porque carece de un punto absoluto que concentre el ejercicio de la vigilancia. No hay un poder soberano ungido por Dios.

## 2.2.- Exclusión y represión

Foucault, al finalizar su clase del 15 de enero de 1975, confiesa a una gran audiencia en el College de France el tema de lo que sería su próxima investigación. La primicia se hace realidad un año más tarde una de sus obras más comentadas, *La voluntad del saber*, primer volumen de *Historia de la sexualidad*. En esos años, era consciente de la variedad de mecanismos por los que el poder disciplinario se manifestaba de manera represiva, impositiva y normalizadora. Le tocaba el turno al dispositivo de la sexualidad. El tema no era circunstancial. Todos sus amigos y biógrafos coinciden en situar el pensamiento de Foucault en el límite entre el interés arqueológico y el deseo de explicar sus propias experiencias de vida. La homosexualidad del autor y las circunstancias que lo llevaron a visitar la clínica psiquiátrica, luego de varios intentos de suicidio, convierten al ahora filósofo en un arsenal de reflexiones en torno a la normalización y la marginación que provenían, por un lado, de las demandas de liberación sexual y, por otro, de las exigencias de una sociedad que velaba por situar coercitivamente a lo que cada uno biológicamente y por naturaleza divina le correspondía. De hecho, en *La voluntad del saber* se observa una directa relación con la tesis doctoral de Foucault, publicado en 1961 como *Historia de la locura en la época clásica*. Para muchos se trata de una complementariedad, pero en su análisis de la sexualidad se observa una metodología más depurada y con una propuesta más detallada al describir la genealogía del poder y el sistema de pensamiento que decansa en las ciencias médicas. En esta obra, Foucault sustituye la locura por la sexualidad y el campo psiquiátrico por la *scientia sexualis*. En ambas investigaciones estaba Foucault, *el demente* y Foucault, *el homosexual*.

No era accidental que los tres tipos de marginación por la que nuestro autor se desvela formen parte de las bases en su noción de dispositivo. Los criminales, los locos y los desviados sexuales representan nítidas maneras de exclusión. En cada una de ellas está presente el estigma de la peligrosidad y el desorden. Con la sexualidad, entonces, se justifican una vez más los mecanismos de control. Esta vez, sin embargo, el dispositivo es menos visible. El encarcelamiento aquí no funciona. Esta vez es el saber científico el que pregona con atuendos de normalización y vigilancia. Foucault nos propone una genealogía del sujeto de deseo. La sexualidad y la verdad se confunden para situarse como una única base en la que se explica la identidad del Occidente. Las represiones libidinosas quedan relegadas a manuales de psicoanálisis y a demandas de liberación dirigidas por pequeños movimientos ciudadanos. Éstos, lejos acallararlo, mantienen intacto el dispositivo de sexualidad, reforzándolo y prolongándolo generacionalmente.

Todo lo anterior convierte a la *Historia de la sexualidad* en un minucioso trabajo sobre el origen y desarrollo del dispositivo moderno. Con él, se hace

posible una hermenéutica del sujeto que incorpora su razón y sus pasiones. El cuerpo humano se convierte, así, en el principal sostén de una moral que acusa cualquier forma de transgresión. En *Vigilar y Castigar* se describe cómo una de las funciones de panóptico era reprimir cualquier forma de desviación sexual, como la homosexualidad y la masturbación. En gran medida, la vigilancia centralizada en escuelas militares o correccionales buscaba reprimir los impulsos sexuales considerados anormales, pecaminosos o desviados. La *Historia de la sexualidad* abre mucho más el abanico en el que dicho dispositivo ejerce sus efectos. El rol del sexo en la configuración del género (la feminización o la masculinización), en la figura de la violación (física o psicológica) o en el rol familiar asignado, constituyen formas en las que el dominio del ser se ponen a prueba, bajo la mirada atenta de los procesos de subjetivación. Es un escenario en el que nadie está inmune.

Foucault define la historia de la sexualidad como la crónica de una represión creciente. Lo normal en materia de comportamiento sexual, de pronto, se convierte en grosero, obsceno e indecente. En el transcurso de tres siglos (XVII-XIX), surgen nuevas formas de prohibición asociadas a la exhibición corporal o a gestos que sólo son dignos de adultos responsables en la intimidad del hogar. La sexualidad se transforma en un espacio cerrado, íntimo y circunscrito a la alcoba de dos personas casadas y cuya utilidad se nutre del legítimo deseo de concebir. Se impone como modelo. Cualquier forma desviada de sexualidad es restringida como práctica en el burdel y en el manicomio. Allí, prostitutas y locos hacen de las suyas, amparados en las categorías de anormales y marginados. Es el triunfo, sentencia Foucault (1977a: 5), del puritanismo moderno.

¿Por qué el sexo se reprime luego de siglos en que no representó un problema para el orden social en Occidente? ¿Por qué razón los niños ya no carecen de sexualidad? ¿Cómo se ha producido dicho desplazamiento? ¿Bajo qué criterios se impone una hipocresía social que acepta el sexo salvaje bajo algunas circunstancias y no otras? Las respuestas se resumen en lo que Foucault define como *hipótesis represiva*, y que constituye la base teórica de los tres volúmenes de *Historia de la sexualidad*. Aquella plantea que un régimen de poder-saber-placer es el que sostiene el dispositivo de la sexualidad, por lo tanto, el punto central para Foucault es determinar qué se habla de él, quiénes lo hacen, en qué lugares específicos y qué instituciones almacenan el saber disciplinar asociado al sexo. Estas coordenadas son dadas por el autor para evitar la simplificación de su tesis en algo que pudiera referirse exclusivamente a las causas de la prohibición de la sexualidad u otras cláusulas de normalización. Es la puesta en discurso lo que es objeto del análisis del filósofo. Y es que los discursos sobre el sexo han aumentado en los últimos siglos, superando el mero control de su práctica biológica y lingüística, constatándose, además, que difieren en forma y contenido. Involucra un conjunto de pensamientos, imágenes, sueños, palabras,

actos, normas y prédicas que describen un dispositivo complejo, pero operativo, y que no se agota únicamente en un vínculo con una ley de prohibición.

El tener en cuenta al sexo. Es la clave de los alcances de este dispositivo. El poder y el saber incorporan en su racionalidad un entramado destinado a regular el placer de la carne, porque sus efectos son más reprochables que un mero castigo moral. Se habla públicamente de él y es objeto de preocupación policial. Las condenas sexuales están asociadas íntegramente a la naturaleza jurídica y religiosa del matrimonio, es decir, al no cumplimiento del contrato nupcial. Las caricias indebidas, el sexo prohibido en períodos de embarazo o lactancia, el uso de artefactos que estimularan artificialmente el placer del acto sexual, el contacto anal, el adulterio o el incesto forman parte del listado de aberraciones a las que podrían estar condenados los conyuges alejados de un sexo oportuno y prudente. La política y la religión asumen la vigilancia compartida de las buenas maneras en las esferas de lo público y lo privado, situando poco a poco el sexo como uno de los tabúes de Occidente, pero paradójicamente como ámbitos de discusión de la clase política.

La dimensión política-económica de la sexualidad asumió un lugar privilegiado en la polis, en materias tales como la tasa de natalidad, los nacimientos ilegítimos, los requisitos del matrimonio, las prácticas anti-conceptivas o la edad y frecuencia para las relaciones sexuales. Es decir, se discute su normalización, pero se evita ir al fondo de la cuestión, más allá de justificaciones amorosas o reproductivas. Lo mismo ocurre con el sexo adolescente, que deja de ser materia sólo de la institución pedagógica. El espacio arquitectónico sería, para Foucault, uno de los más claros ejemplos del sexo como dispositivo, más allá de su condición de objeto prohibido. Junto a la recomendación en torno a la forma en que los adolescentes deben ser criados en estos asuntos por la educación formal, la arquitectura complementó la política del control permante, definiendo -con ello- una norma de desarrollo de la sexualidad desde la infancia hasta la vejez, para evitar los posibles desvíos. El diseño de las mesas en los colegios, los extensión de los patios de recreo, la ubicación de los baños, la disposición de las camas en los internados, no hacen sino confirmar que el sexo está presente como estrategia discursiva y como tabú. Como escribe Foucault (1977a: 36), “lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan volcado a hablar del sexo siempre, haciéndole ver, poniéndolo de relieve como el *secreto*”.

La lista de patologías asociadas a malas prácticas sexuales demuestran lo anterior. Se trata -en nomenclatura médica- de aquella sexualidad errática o improductiva que en jerga popular califica como perversiones o rarezas, y de las que no se habla demasiado. Además, se presentan con una carga de saturación e invisibilidad necesaria que hacen de la homosexualidad, la masturbación o el

fetichismo parte del relato psiquiátrico en la sociedad burguesa del siglo XIX. Pero esa invisibilidad relativa debía estar acorde con la verdad del sexo. Para ello, el mecanismo que aseguró su publicidad, fue la confesión. Esta técnica de construcción de verdad nace primero, como obligatoria y exhaustiva, asociada a la penitencia del cristianismo medieval, pero luego se trasladaría a la enseñanza, la familia y, finalmente, encuentra su legítimo espacio, en la consulta médica. Ello marca el nacimiento de la *scientia sexualis*.

En el trabajo de Foucault se define la sexualidad como ese correlato de la práctica discursiva lentamente desarrollada, que es la *scientia sexualis* (Foucault, 1977a: 72). Es decir, es la discursividad científica en torno a la sexualidad la que asegura su condición de dispositivo, manteniendo el sexo en el ámbito de lo público, bajo el pretexto de identificar las anomalías. El examen médico y científico necesitaba que el sexo se empalabrara, que dejara de ser secreto. El “hacer hablar” permitía las debidas interpretaciones de los expertos. Las formas de la confesión eran múltiples: interrogatorios, consultas, cartas, relatos autobiográficos y cualquier otro formato que asegurara un registro transcrito en forma de expediente, cada uno de los cuales era archivado, publicado y comentado. El procedimiento no sólo buscaba la descripción detallada del acto sexual, sino todos aquellos pensamientos, deseos o situaciones asociadas a él. La exposición de la singularidad sexual articulaba la puesta en discurso. El propósito no era otro que configurar la verdad del sexo. Aquí está lo interesante de la tesis foucaultiana, puesto que el sexo no es sólo objeto de represión. Circula libre en el discurso de saberes de Occidente, se convierte en foco de atención, el comentario obligado de la *doxa*. Además, se ejerce como saber en todos los niveles de las instancias discursivas, cualquiera sean los aparatos o instituciones que lo reconozcan y regulen. En ese entramado funcionan la prohibición, la censura, el diagnóstico clínico, la ley positiva, el castigo o las recompensas de tipo moral.

Si bien, según Foucault, los mecanismos de represión habrían comenzado a aflojarse en el siglo XX, instalándose algo de tolerancia relativa en materia sexual; por tratarse de un asunto laico, fue igualmente objeto de restricciones impuestas por la medicina o la demografía. Las políticas de salud pública fueron las principales responsables de esta nueva categoría otorgada a la sexualidad, donde el control de natalidad y de enfermedades la sumergieron en un terreno semi clandestino, potenciando los efectos políticos e institucionales del sistema perversión-herencia-degeneración (Foucault, 1977a: 126). Tras el fin del dominio de la penalización religiosa, asoma una nueva estrategia discursiva para dirigir las conciencias y restringir el placer carnal, fuente de crisis y trastornos, que impiden hablar de un nítido ciclo represivo y homogéneo, con un comienzo y un fin, ejercido en todos los niveles de la sociedad y en todas las clases. Es la manifestación genealógica de ese poder involucrado. El sexo se descorporiza. Todo es sexo. En palabras de Foucault:

“A lo largo de las grandes líneas en que se desarrolló el dispositivo de la sexualidad desde el siglo XIX, vemos elaborarse la idea de que existe algo más que los cuerpos, los órganos, las localizaciones somáticas, las funciones, los sistemas anatomofisiológicos, las sensaciones, los placeres; algo más y algo diferente, algo dotado de propiedades intrínsecas y leyes propias: el sexo” (Foucault, 1976a: 162).

El sexo, convertido en dispositivo, nos sugiere respuestas ante la pregunta acerca de lo que hemos sido y lo que somos; razón más que suficiente para que sea ubicado como instancia del saber. El placer convertido en saber. Y este último en centro neurálgico del poder. Un poder distributivo, que está en todas partes, que viene de abajo y de todos lados, que se ejerce sin vinculación directa con la jerarquía social y que, al mismo tiempo, alimenta diversas formas de resistencia dentro de su propia red. Un poder que necesita de un saber instituido sobre el sexo. Sólo así se explica el sexo-historia, el sexo-significación o el sexo-discurso (Foucault, 1977a: 82). Un saber que -para producir poder-moraliza la sexualidad adulta, sexualiza el cuerpo de la mujer, pedagogiza el sexo del niño, psiquiatriza el placer perverso y biologiza el instinto sexual. La prueba de este dispositivo estaría a la vista. No basta con decirle sí al sexo para decirle no al poder (Foucault, 1976a: 167).

Nace la sexualidad como nuevo foco hegemónico, pero con espacios para que se ponga en entredicho lo prohibido. El dispositivo cambia de giro táctico, alejando todo germen de movimiento destinado a dismantelarlo. Es la razón que hace de la liberación sexual una parte relevante del dispositivo de la sexualidad, pues lejos de derrumbarla, la fortalece.

### **2.3.- La arqueología del saber-poder**

El método arqueológico aplicado a la sexualidad se iniciaría, tal como lo hemos indicado, algunos años antes, en 1961, con motivo de la redacción y defensa de su tesis doctoral titulada *Historia de la locura en la época clásica*, publicada como requisito para su respectiva lectura por el tribunal (Editorial Plon, París). Es en este primer trabajo -tardíamente valorado- donde Foucault plantea que es preciso renunciar a la comodidad de las verdades terminales, es decir, de los conceptos elaborados por la ciencia médica. “Las categorías médicas -dice- aíslan al loco de su locura. El demente y el hombre cuerdo ya no se hablan”. En casi mil hojas mecanografiadas, el entonces candidato a doctor, describe la constitución de la locura como enfermedad mental, a finales del siglo XVIII, acta de nacimiento que va a ser determinante en la evolución de lo considerado normal por la psiquiatría, disciplina que es responsable de un diálogo mudo entre demencia y razón. Es en un monólogo histórico donde la locura se construye, excluyéndola del orden social, integrándose a uno de los

tantos silencios que existen en la cultura de Occidente. Foucault nos propone hacer una arqueología de este silencio para sondear los límites de la enajenación, y así llenar sus huecos. De esta manera el joven Foucault inicia la defensa de su tesis ante el tribunal de la Sorbona compuesto por Henri Gouthier, Daniel Lagache y Georges Canguilhem. Es 20 de mayo de 1961:

“En el origen de esta investigación se me ocurrió primero la idea de un libro que tratara más de los locos que de sus médicos. Pero era imposible hacer este libro, ya que la voz de la locura ha sido sofocada, reducida al silencio. Así pues, había que descubrir los signos de un debate perpetuo entre la razón y la insensatez, darle la palabra a lo que todavía carecía de lenguaje, de términos para poderse decir; de ahí la necesidad de bucear en los archivos. Y esta evidencia, descubierta bajo el polvo de los documentos indica que la locura no es un hecho de naturaleza, sino un hecho de civilización. La locura, en una sociedad determinada, es siempre una conducta otra, un lenguaje otro” (Eribon, 1992: 157).

El énfasis de dicha presentación sintetiza la originalidad de la obra: no era la locura lo que le interesaba al filósofo, sino el saber psiquiátrico, el cual interviene sólo como una de las formas históricas que explican la relación entre locura y razón. La demencia, así como las desviaciones o aberraciones sexuales, es negada, rechazada y olvidada como experiencia cotidiana, pero, al mismo tiempo, está presente bajo las estructuras del discurso.

El objetivo de Foucault fue medir los grados de riesgo que la sociedad occidental ha asumido en su debate con la locura, pero siempre amparados por los parámetros que arbitrariamente define la ciencia médica. Es decir, la locura es capturada por el saber y el discurso psiquiátrico. Los hitos son identificados en el trabajo prolijo de Foucault. En pleno Renacimiento el loco tiene su carta de ciudadanía, pues no constituye amenaza alguna para el sistema. Se trata de una locura domesticada y que cumple una función como parte de los equilibrios del orden social. Con los siglos se inicia una separación de ambos universos. Se impone el discurso científico sobre el de la tragedia. Éste tuvo su época de gloria a través de figuras que llegaron a estados de enajenación luego de años de vida marcadas por la genialidad. Se trata de una demencia asumida, incorporada y valorada. En el siglo XVIII, la locura va a ser rechazada y proscrita. El encierro no sólo se lleva a cabo dentro de hospitales y clínicas. La labor de reclusión es apoyada por la sociedad entera, por las escuelas, el ejército, los partidos políticos, las universidades, la iglesia y todas aquellas instituciones que se consideran no aptas para la realización personal del enajenado.

Es la insensatez de una razón que obliga al castigo y a la vigilancia de personas que se mueven en el campo de la experimentación científica. El loco como lastre y como sujeto sin derechos cívicos, que deja de participar y al cual se oculta. Entra al gran encierro, cuyo control lo asume el régimen soberano de la



razón y el saber. La locura, al convertirse en objeto de percepción a través de síntomas fácilmente identificables, no representa ningún esfuerzo para su localización. “Si el personaje médico puede delimitar la locura, no es porque la conozca, es porque la domina; y lo que para el positivismo hará las veces de objetividad no es más que la otra vertiente, el resultado de esa dominación”, escribe Foucault (1966). Legitimidad de un saber que nos convierte a todos en gendarmes, vigilantes y acusadores. Cuando el anormal se asoma, rápidamente el sistema se encarga de él. No es una variedad de las experiencias de la normalidad, es sólo insensatez, espacio limitado y opuesto al fértil terreno de la razón.

Como en torno a la locura hay una gran cantidad de elementos dispuestos a su alrededor -costumbres, gestos, leyes, saberes, instituciones, normas morales-, el dispositivo de la sensatez aparece en el horizonte del hermeneuta Foucault. Por negación de lo anormal, las prácticas discursivas ponen en circulación lo que es normal para garantizar al funcionamiento de las instituciones y la seguridad del ser humano. Este punto no es menor, por cuanto existió una tendencia a situar la obra de nuestro autor como parte de un conjunto de recorridos historicistas destinados a explicar realidades sociales a partir de inconstantes históricas. Es decir, a primera vista *La historia de la locura* pareció ser un extenso libro que contaba la forma cómo la enfermedad mental llegó a ser lo que es hasta hoy, desde la hipótesis de que nunca ha existido. Nada más alejado de las pretensiones foucaultianas. Cinco años más tarde, seguiría desvelando el discurso médico en *El nacimiento de la clínica* (1966). Allí examina arqueológicamente el examen médico, la nomenclatura clínica y las técnicas anatomopatológicas. La medicina como discurso en todo su esplendor.

Abordar la cuestión histórica de la ciencia médica o cualquier otra realidad objetivable supone aproximarse a la realidad no desde un caso particular de un problema general, sino desde la amplitud de una época en sí misma. En ese sentido, la crítica de Foucault no es contra la historia sino contra la filosofía misma, cuyos grandes temas terminan siendo considerados como evoluciones. Cuando pone énfasis en la noción de dispositivo, eleva la reflexión a todo aquel conjunto de prácticas discursivas que le otorgan sentido a cosas que aparecen como simples objetos naturales, alejadas de una simple lectura evolutiva. “Han puesto en mi boca la afirmación de que la locura no existía, cuando el problema era absolutamente el inverso”, dirá Foucault en uno de sus cursos del College de France (Foucault, 2004: 5), cuando se le pregunta sobre su supuesta militancia nihilista. En efecto, tanto la sexualidad y la locura existen, pero desde una marcada evolución histórica en la que el saber científico ha tejido sus redes, con los consabidos efectos de poder; pues tanto usted como yo concebimos ambas realidades de una manera y no de otra, y como debe ser, actuamos y pensamos en consonancia.

Foucault y su hermenéutica del sujeto es, sin duda, la base de la discusión teórica que mantiene con sus contemporáneos, y que lo obligaron a aclarar sus dichos cada vez que se enfrentaba a auditores inquietos y deseosos de escucharle. Foucault, quien garantizaba en cada una de sus conferencias un verdadero espectáculo, en algunas, incluso, su performance adquirió los modos de alguien que estaba rindiendo cuentas ante un tribunal de examinación. Y es que directa o indirectamente la noción de dispositivo sugiere una nueva forma de entender al sujeto, con las consiguientes repercusiones en disciplinas o perspectivas de mundo que representaban toda una vanguardia para la época, como lo fue el psicoanálisis o el marxismo.

Su relación con el marxismo ha sido calificada como de apartamiento o de combate, pero siempre asociada a una coyuntura y no a un fin en sí mismo. No hay que olvidar que nuestro filósofo fue en su juventud militante comunista y simpatizó con las luchas de los movimientos populares, tanto dentro como fuera de Francia. Conocido es su apoyo a los estudiantes mientras dictaba clases en la Universidad de Túnez, motivo que lo mantuvo alejado de los acontecimientos del mítico mayo francés en 1968. Tampoco pasa desapercibida su participación en el grupo fundador del Departamento de Filosofía de la recién creada Universidad de Vincennes. Allí vivirá su primer enfrentamiento con la policía, y que lo une tardíamente a las causas de la izquierda francesa. Desde su rol como director del departamento, se le acusa de reclutar exclusivamente a profesores de reconocida tendencia izquierdista. A pesar de todo esto, a Foucault no se le considera un intelectual comprometido, como sí lo fueron Sartre o Bourdieu. Una vez instalado en la cima de su carrera académica, será presentado en varias oportunidades como “militante y profesor del College de France” (Eribon, 1992: 311). Desde esa tribuna colabora en conferencias, como columnista en periódicos de izquierda y en marchas callejeras. Lucha por la causa obrera, estudiantil e inmigrante en el corazón de París.

Este activo compromiso, sin embargo, no fue obstáculo para que, de manera sutil e indirecta deslizará sus críticas a la esencia del marxismo. Y lo hace a lo largo de su nutrida producción bibliográfica. Todos esos cuestionamientos están dirigidos a la falsedad histórica sobre el origen del capitalismo burgués, a la naturaleza jurídica del modelo marxista-soberano del poder, a la censura moral asociada al dualismo público-privado y a los dispositivos de regulación del cuerpo, la familia y la procreación (Balibar, 1999: 52). En ese sentido, para Foucault la utopía política del marxismo se presenta atrapada en su propia red de poder-saber, y manifestada en claras señales de pretensión científica. Se trata de un modelo de sociedad que se funda en el idealismo jurídico, en la base de los sistemas de normalización, y que sólo perpetúa un anacronismo. En la siguiente cita la crítica parece apuntar a Marx, donde la vida es sinónimo de trabajo y la norma lo es del sistema económico:

“Una sociedad normalizadora es el efecto histórico de una tecnología de

poder centrada en la vida. En comparación con las sociedades que hemos conocido hasta el siglo XVIII, nosotros hemos entrado en una fase de regresión de lo jurídico; las constituciones escritas en todo el mundo desde la revolución francesa, los códigos redactados y modificados, toda una actividad legislativa permanente y ruidosa no deben causarnos ilusión: éstas son las formas que hacen aceptable un poder esencialmente normalizador” (Foucault, 1976b: 190).

En ese sentido, la tesis foucaultiana ubica al marxismo en el plano de los discursos y saberes específicos en los cuales una arqueología debiera lograr dos cosas. Primero; constatar su error más grave, que es suponer que el sujeto y el conocimiento se dan en forma previa y que las condiciones económicas, sociales y políticas de la existencia no hacen sino depositarse o imprimirse en este sujeto que se da de manera definitiva. Segundo; desbaratar el estatus asignado a la ideología, considerada como estigma, como algo negativo a través del cual la relación del sujeto con la verdad es perturbada y oscurecida por relaciones o formas políticas impuestas, y como ajena a su propia sustancia como saber histórico. Al contrario, Foucault postula que las condiciones políticas y económicas de existencia no son un velo o un obstáculo para el sujeto, sino aquello a través de lo cual se forma el conocimiento y las formas de verdad.

El psicoanálisis es otra víctima del método foucaultiano. “A Foucault nunca le apasionó el psicoanálisis”, escribe Maurice Blanchot (1986), a pesar que muchos de sus biógrafos e intérpretes coinciden en que nunca lo cuestionó en *Las palabras y las cosas*. Algo diametralmente distinto ocurre varios años después. Un contraataque, en palabras de Jacques-Alain Miller, “donde el psicoanálisis se hace solidario de los discursos y de las prácticas que combatió en el momento de su nacimiento” (Miller, 1999: 68). La hipótesis represiva fue la más dura respuesta a lo que representaba la técnica psicoanalítica posfreudiana para la represión sexual. La pregunta que se hizo Foucault fue la misma que décadas antes inspiró a Sigmund Freud: ¿por qué estamos reprimidos? La tesis que se explica en *La voluntad del saber* fue un verdadero mazazo intelectual. Hemos ocultado el sexo -escribe Foucault- pero también nos preguntamos por qué durante tanto tiempo se ha asociado el sexo con el pecado. He ahí lo novedoso. ¿Debemos asociar, acaso, la represión sexual con una forma de poder? La respuesta para el filósofo es afirmativa. A diferencia de *Las palabras y las cosas*, donde quedan fuera de la crítica algunas disciplinas como la lingüística y el psicoanálisis, en el primer tomo de la *Historia de la sexualidad*, se postula algo así como una arqueología del psicoanálisis lacaniano (Foucault, 1977a: 172). En efecto, la tesis de Lacan aplicada al análisis de los trastornos generados por la represión no es más que una forma de representación del poder, una concepción jurídica-política dominada por el modelo monárquico de un poder único y centralizado. Es el *dispositivo de sexualidad*, pues Foucault nunca cita a Lacan.

No será sino en Brasil en 1973, en un ciclo de conferencias efectuadas en

la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, donde Foucault se exploya en sus cuestionamientos al psicoanálisis. Esas palabras serán publicadas cinco años más tarde en el texto *La verdad y las formas jurídicas* (1978). Es la antesala de *Vigilar y castigar*, obra donde examina el nacimiento de la prisión y las estrategias de control y vigilancia en la sociedad moderna. En la oportunidad el conferencista propone una reelaboración de la teoría del sujeto, quien deja ser el centro del conocimiento, pues es construido por el saber mismo, por la verdad de la historia y de la época que le toca vivir. Es en las prácticas sociales donde emergen nuevas formas de subjetividad, como el derecho o la psiquiatría, con sus respectivos usos y normas. “El conocimiento no es instintivo, es contra-instintivo; e igualmente, no es natural, es contra-natural”, enfatiza (Foucault, 1973: 23). Parte de ese saber es lo que identificamos como deseo. En su explicación usará dos textos: la clásica tragedia griega de Sófocles, *Edipo Rey*, y un libro que sería polémico, *Anti-Edipo*, publicado en 1972 por Gilles Deleuze y Félix Guattari. En la obra de los franceses, la figura de Edipo desempeña un papel completamente diferente a los análisis clásicos hechos desde el psicoanálisis. El propio Foucault hace de intérprete:

“Deleuze y Guattari intentaron mostrar que el triángulo edípico padre-madre-hijo no revela una verdad atemporal y tampoco una verdad profundamente histórica del deseo. Intentaron poner de relieve que ese famoso triángulo edípico constituye para los analistas que lo manipulan en el interior de la cura, una cierta manera de contar el deseo, de garantizar que el deseo no termine invistiéndose, difundiéndose en el mundo que nos circunda, el mundo histórico; que el deseo permanezca en el seno de la familia y se desenvuelva como un pequeño drama casi burgués entre el padre, la madre y el hijo” (Foucault, 1973: 37).

Edipo, la figura que representaba la encarnación del placer reprimido debido al amor impuro que mantiene con su madre, se transforma en un instrumento de limitación y coacción que los psicoanalistas utilizan para narrar el deseo y hacerlo entrar en la estructura familiar. Para Foucault, la tesis de Deleuze y Guattari descansa en el poder que se impone desde el psicoanálisis para curar nuestro deseo y nuestro inconsciente, una relación de poder semejante a la que existe en la psiquiatría clásica. Es decir, el psicoanálisis no hace más que elevar Edipo al cuadrado en la ciénaga del diván. Pues, ya sea familiar o analítico, Edipo es fundamentalmente un aparato de represión de las máquinas deseantes, en absoluto una formación propia del inconsciente en cuanto tal. Dicha tesis se inclina a creer que Edipo, empleando nomenclatura estructuralista, se trata de una constante. Pero es la constante de una desviación de las fuerzas del inconsciente (Deleuze, 1995: 25). Por eso Deleuze y Guattari atacan a Edipo: no en nombre de unas sociedades que no implicarían, sino debido a la sociedad que lo implica de un modo eminente, la capitalista.

Deleuze explica a su manera el status que defiende del psicoanálisis, para

quien sigue siendo sordo a la voz de la sinrazón. El psicoanálisis -escribe Deleuze (1995)- lo neurotiza todo y, mediante tal neurotización, no contribuye únicamente a producir esa neurosis cuya curación es interminable, sino al mismo tiempo a reproducir al psicótico como aquel que se resiste a la edipización. Carece por completo de una posibilidad de acceso directo a la esquizofrenia. Y pierde igualmente la naturaleza inconsciente de la sexualidad debido a su idealismo, al idealismo familiarista y teatral.

En este punto Foucault defiende su derecho a no conocer lo que representa Edipo. “¿Quién es Edipo?, ¿qué es eso?”, se pregunta (1973: 147), cuestionando que sea -como sostiene el psicoanálisis- una estructura fundamental de la existencia humana. Al contrario, es “una relación de poder que la sociedad, la familia, el poder político establece entre los individuos” (Foucault, 1973: 147). No es la madre el objeto de deseo del niño, sino el otro, todos los otros. La dependencia del sujeto no es con la madre, puntualiza, sino con los individuos en plural. Si bien, la obra de Sófocles no es usada intencionalmente por Foucault para poner en cuestión el complejo de Edipo, sino sólo para ejemplificar un tipo de relación entre saber y poder, las palabras del filósofo sonaron como una provocación para cientos de psicoanalistas que seguían del debate a través de la prensa o los libros que con el tiempo serían publicados. Por lo demás, “Sófocles casi no habla de incesto en Edipo Rey, habla tan sólo del asesinato del padre”, dice Foucault (1973: 146).

Las conclusiones de la tesis foucaultiana no fueron fáciles de digerir, pero representaron la oportunidad para profundizar el concepto de dispositivo y el método arqueológico, desde un análisis de la verdad y sus formas jurídicas, develando el poder de un mito ampliamente arraigado en el corazón de la técnica psicoanalítica. En efecto, el análisis de Foucault se centra en dejar de lado la figura de Edipo como estructura primordial, fundamental o universal, ya que en su lectura, el texto de Sófocles nunca trata la culpabilidad o inocencia, sino más bien trata de una tragedia que sugiere el primer testimonio que existe sobre las prácticas judiciales griegas. Una oportunidad para comprender los procedimientos de investigación para llegar a la verdad, en esa época. Edipo representa para Foucault un caso particular, pues en la obra, la verdad está asociada al testimonio y a la prueba, y al deseo de mantener el poder y el saber del tirano, aquel que no considera la verdad de los otros. “Edipo funcionará como hombre de poder, ciego, que no sabía y no sabía porque podía demasiado”, narra Foucault (1973: 59).

La tragedia de Edipo Rey representa la separación entre el poder político y el saber religioso o las verdades eternas. El mito -refrendado por Platón- dominará por siglos el conocimiento de Occidente, aquel que afirma que el verdadero poder es aquel que proviene de los dioses, aquel conocimiento donde el poder político jamás podrá entrar, pues en éste la verdad no existe. Esta visión

sería recogida por la filosofía empirista del siglo XVI, que procurará construir para el saber científico a un sujeto de observación neutro, sin prejuicios, con capacidad para captar y comparar lo que pasa en el mundo exterior. Foucault, con su abundante obra, se encargará de reforzar la tesis contraria. El saber en el análisis arqueológico es siempre una relación estratégica, cuya naturaleza es parcial, oblicua y perspectiva. Esas prácticas y relaciones de poder -incluidos el marxismo y el psicoanálisis- no se imponen desde el exterior del sujeto de conocimiento, sino que son, ellos mismos constitutivos de éste. En definitiva, resulta del mismo dispositivo de poder y saber asociado al resto de las áreas del conocimiento que hacen al sujeto, bajo la forma de normalización.

#### **2.4.- El diálogo filosófico: de Deleuze a Baudrillard**

El análisis hecho por Foucault a la mencionada obra de Gilles Deleuze no será el único diálogo indirecto entre ambos filósofos. De hecho, este último, tras la muerte de Foucault, en 1984, publicará dos reflexiones en torno al pensamiento de su colega y amigo, la primera de las cuales es considerada como el más importante homenaje póstumo a su obra y memoria. *Foucault*, publicado en París en 1986, y *¿Qué es un dispositivo?*, ensayo-ponencia comunicada en 1988 con ocasión de un encuentro organizado por el Centro Michel Foucault, y que propició el debate en torno al filósofo. Este sería publicado un año después en el difundido libro *Michel Foucault, filósofo*, editado por Georges Canguilhem. La figura del dispositivo seguirá alimentándose en ambos trabajos. Se trata de tareas de apropiación del pensamiento foucaultiano, pero llevados a cabo en un marco categorial absolutamente deleuzeano (Morey, 1987). De este modo, quedan de manifiesto dos quehaceres teóricos paralelos, en cuya conexión se observa algo de complicidad, pero absoluta independencia el uno del otro. De otra manera no se entiende el vínculo casi profético entre *Anti-Edipo*, de Deleuze y Guattari, y *Vigilar y castigar*, de Foucault. Mientras el primero postula que el placer produce lo real, el segundo defiende que es el poder quien lo crea. Como recuerda Deleuze:

“La última vez que nos vimos Michel me dijo, con mucha amabilidad y afecto, más o menos esto: no puedo soportar la palabra deseo; incluso si usted lo emplea de otro modo, no puedo evitar pensar o vivir que *deseo* es igual a *falta*, o que deseo significa algo reprimido. Michel añadió: lo que yo llamo “placer” es quizá lo que usted llama “deseo”; pero de todas formas necesito otra palabra diferente a deseo” (Deleuze, 1987: 18).

En efecto, en la tesis de Deleuze, el deseo no implica ninguna falta; tampoco es un dato natural. Más bien está vinculado a una disposición de heterogéneos que funcionan como un proceso, en oposición a la idea de estructura o génesis; es afecto, en oposición a sentimiento; es individualidad en oposición a subjetividad; es acontecimiento, en oposición a cosa o persona.

Implica la constitución de un campo de inmanencia o de un “cuerpo sin órganos”, que se define sólo por zonas de intensidad, de umbrales o flujos. Este cuerpo es tanto biológico como colectivo y político; sobre él se hacen y se deshacen los dispositivos. Así, la clave del dispositivo foucaultiano, para Deleuze, es el concepto de normalización. La originalidad radica en la superación que el concepto de Foucault hace de la dualidad de las formaciones discursivas y de las formaciones no-discursivas, explicando cómo los dos tipos de formaciones se pueden distribuir o articular punto por punto, sin reducirse la una a la otra, ni parecerse o bloquearse. No se trataba de suprimir la distinción, sino de encontrar una razón de sus relaciones. Deleuze nos dice: “Los dispositivos de poder no actuaban ni por represión ni por ideología. Por tanto, rompe con una disyuntiva que todo el mundo había más o menos aceptado. En lugar de represión o ideología, *Vigilar y castigar* conformaba un concepto de normalización, y de disciplinas” (Deleuze, 1987: 12).

Lo interesante de la lectura deleuzeana es que ubica al dispositivo en un lugar preferencial en la teoría de Foucault. Lo describe como “una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal”, que estaría compuesto por líneas de diferente naturaleza, pero que no abarcan ni rodean sistemas autónomos, como el lenguaje o el derecho, sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio. Son líneas que se acercan y se alejan unas de otras, cada una de las cuales está quebrada y sometida a variaciones de dirección y a nuevas derivaciones. De ese modo, en esta red multilineal, son los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en ejercicio y los sujetos en posición los que actúan como vectores o tensores del dispositivo.

“Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer termino, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Los dispositivos... son maquinas para hacer ver y para hacer hablar. (...) Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella” (Deleuze, 1999: 155).

La precisión que hace Deleuze no es antojadiza. Al tener, los dispositivos, como componentes no sólo líneas de visibilidad o de enunciación, sino también líneas de fuerzas, líneas de subjetivización, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan, se estimula la creación de nuevos dispositivos a través de variaciones e, incluso, mutaciones de disposición. Es por ello que para Deleuze, “en todo dispositivo debemos desenmarañar y distinguir las líneas del pasado reciente y la parte de lo actual, la parte de la historia y la parte del acontecer, la parte de la analítica y la parte del diagnóstico.”

Estas formas de objetivación, sin embargo, no garantizan el reconocimiento de los umbrales por los que atraviesan las líneas del dispositivo. Éste carece de contornos definitivos. Ahí están los vectores de los que habla

Deleuze. Aquellos envuelven, cruzan y pasan por arriba y por abajo del dispositivo. Es lo que posibilita la subjetivación, y que escapa al estatus de las otras líneas. En la perspectiva deleuzeana, el sujeto no es poder ni saber, sino se constituye por los dispositivos. Es el resultado del entrecruzamiento de líneas políticas, estéticas, religiosas, científicas, etc. Según Deleuze, mientras para Foucault la noción de dispositivo se asocia a un poder que tiene una relación con el cuerpo inmediata y directamente, para él esto sucede en la medida en que imponen una organización a los cuerpos. Y sólo el cuerpo sin órganos es lugar o agente de desterritorialización. En cambio, todas las organizaciones, todo el sistema de lo que Foucault llama el “bio-poder” opera reterritorializando el cuerpo, asignándole un nuevo estatus.

Así, en la lectura que hace Deleuze, se observa un énfasis en situar el dispositivo de Foucault como un régimen de verdad que distribuye lo visible y lo invisible, lo enunciable de lo no enunciable, de tal forma que la realidad del sujeto no existe fuera de aquél. Desde el momento en que se abren las palabras y las cosas, desde el momento en que se descubren los enunciados y las visibilidades, la palabra y la vista se elevan a un ejercicio superior, *a priori*, de tal manera que cada una alcanza su propio límite que la separa de la otra, un visible que sólo puede ser visto, un enunciable que sólo puede ser hablado. Una época no preexiste a los enunciados que la expresan, ni a las visibilidades que la ocupan. Por ello, la inteligibilidad de un dispositivo está asociada a la existencia de un orden que se reproduce a partir de relaciones de fuerza en el ámbito del poder. Un dispositivo produce subjetividad, pero no cualquier subjetividad -nos dice Deleuze- pues somos el dispositivo. Por lo tanto, es la enunciación la que predomina sobre la visibilidad, lo que determina qué es posible ser o hacer a partir de la organización del poder/saber.

Dicha primacía sería nítida en *La arqueología del saber*, obra desde donde se reivindica el papel determinante de los enunciados como formaciones discursivas, pero considerando que las visibilidades no son menos irreductibles, puesto que remiten a una forma de lo determinable que no se deja en absoluto reducir a la de la determinación. Esa era la gran ruptura de Kant con Descartes, explica Deleuze (1986: 89), ya que “la forma de la determinación (yo pienso) no se basa en un indeterminado (yo soy), sino en la forma de un puro determinable (espacio-tiempo)”. El problema fundamental es el de la coadaptación de las dos formas que tienen distinta naturaleza, la relación entre los dos «existe», entre la luz y el lenguaje, entre las visibilidades determinables y los enunciados determinantes.

“Lo que está en entredicho es precisamente esa relación entre lo visible y lo enunciable. El enunciado no se define en modo alguno por lo que designa o significa. Nos parece que las cosas deben entenderse de otro modo: él enunciado es la curva que une puntos singulares, es decir, que efectúa o actualiza relaciones de fuerzas, tal y como existen en francés entre las



letras y los dedos, según órdenes de frecuencia y de proximidad (o, en el otro ejemplo, según el azar). Pero, los propios puntos singulares, con sus relaciones de fuerzas, todavía no son un enunciado: son el afuera del enunciado al que éste puede ser extrañamente semejante y casi idéntico. Las visibilidades, por su parte, por ejemplo las letras del teclado, son exteriores al enunciado, pero no constituyen en modo alguno su afuera” (Deleuze, 1986: 108).

Otro importante punto en discordia entre Foucault y Deleuze se refiere a los alcances del análisis del dispositivo, ya que éste, en una primera aproximación remite a dos direcciones. Por un lado, se designa a un diagrama, a una especie de máquina abstracta inmanente a todo el campo social, como el panoptismo, e irreductible a un mero aparato de Estado, como la justicia, la educación o la sanidad. En otra dirección, el dispositivo se asocia a una red, a una multiplicidad difusa, heterogénea, de micro-dispositivos. Es decir, dos direcciones del análisis arqueológico igualmente importantes. Lo “micro” y lo “macro”, una diferencia que no descansa en la extensión o el tamaño. No se trata tampoco de un dualismo extrínseco, ya que hay micro-dispositivos inmanentes al aparato del Estado, como las relaciones de género en el sistema escolar, y segmentos del campo social que penetran también en los micro-dispositivos, como los grados de visibilidad o invisibilidad de la vigilancia o el control. “¿Hay que entender entonces que la diferencia es de escala?”, se pregunta Deleuze (1987: 14). Él mismo se responde: “Una página de *La voluntad del saber* (p. 136) rechaza explícitamente esta interpretación. Pero esta página parece remitir lo macro al modelo estratégico, y lo micro al modelo táctico. Y esto es algo que me molesta, ya que los micro-dispositivos me parece que tienen en Michel una dimensión estratégica diferente, sobre todo si se tiene en cuenta este diagrama del que son inseparables” (Deleuze, 1987: 14). Otro aspecto que ayudaría a definir lo micro son las “relaciones de fuerza”, categoría que, en palabras de Deleuze, no ha sido suficientemente desarrollada por Foucault, pues “es un concepto tan nuevo como los restantes”, concluye.

En efecto, la noción de Estado no es aplicable en el nivel de un micro-análisis foucaultiano, ya que la tesis de Foucault no se basa en miniaturizar el Estado. Allí está la diferencia central entre ambos. La noción de disposición de deseo empleada por Deleuze se basa en que los micro-dispositivos puedan ser descritos en términos de poder. Un deseo que no es nunca una determinación natural, ni espontánea, como el sentimiento feudal asociado al amor caballeresco o al deseo de expansión territorial.

“Existen inversiones de deseo que explican que se tenga la necesidad de desear, no contra su interés, ya que el interés sigue siempre y se encuentra allí donde el deseo lo sitúa, sino desear de una forma más profunda y difusa que su interés. Es preciso estar dispuesto a escuchar el grito de Reich: ¡no, las masas no han sido engañadas, ellas han deseado el fascismo en un momento determinado! Hay inversiones de deseo que modelan el poder, y

lo difunden, y hacen que el poder se encuentre tanto a nivel del policía como del primer ministro, y que no exista en absoluto una diferencia de naturaleza entre el poder que ejerce un simple policía y el poder que ejerce un ministro” (*Respuesta de Deleuze en diálogo con Foucault. Les intellectuels et le pouvoir. Rev. L'Arc, n.º 49, 2.º trimestre, 1972. Págs. 3-10*)

¿Cómo se explica, entonces, la conexión de pensamiento entre ambos filósofos a pesar de esas diferencias sustanciales? Es la tesis sobre la forma en que se produce el sentido el que los mantiene unidos. “Es agradable -nos dice Deleuze- que resuene hoy la buena nueva: el sentido no es nunca principio ni origen, sino producto. No hay que descubrirlo, restaurarlo ni reemplazarlo, sino que hay que producirlo, mediante una nueva maquinaria”. Y concluye: “... producir el sentido es hoy la tarea” (Deleuze, 1970). Es el discurso como una máquina que produce efectos de sentido, con sus verdades específicas, que se traducen en acontecimientos objetivos al entrar en conexión con el mundo exterior.

Se trata de una sintonía, más que una concepción común de la filosofía. Compañeros de generación, Foucault y Deleuze nunca trabajaron juntos, pero cada uno respetaba la presencia del otro. Ambos empleaban las mismas abstracciones: el Uno, el Todo, la Razón, el Sujeto, las que se expresaban en aquellos estados mixtos y composiciones, y que dibujaban al *dispositivo*. En sus respectivos análisis se observan los mismos focos de unificación, nudos de totalización, procesos de subjetivación, la formación de lo nuevo, la emergencia, lo que Foucault llamaba “la actualidad”. Se trata de filosofías con muchos puntos de coincidencia “aunque se sitúen a cierta distancia por la diversidad de métodos e incluso de objetivos”, recuerda Deleuze (1995: 139). Y agrega: “Pero son, para mí, puntos esenciales, coincidencias inestimables: más que de un objetivo, se trataba de una causa común”.

Deleuze defiende y justifica la propuesta metodológica de Foucault. Su originalidad -dice- radica en su manera particular de determinar los corpus: no lo hace ni en función de frecuencias o de constantes lingüísticas, ni en virtud de cualidades personales de aquellos que hablan o escriben. Los corpus de Foucault son *discursos sin referencia*, que el archivista evita casi siempre citar los grandes nombres. “Pues el archivista no elige las palabras, las frases y las proposiciones de base ni según la estructura ni según un sujeto-autor del que emanarían, sino según la simple función que ejercen en un conjunto: por ejemplo, reglas de internamiento en el caso del manicomio, o bien en el de la prisión; reglamentos disciplinarios en el caso del ejército, de la escuela” (Deleuze, 1986: 43).

El desafío, explica, consiste en reforzar el estudio de las variaciones de los procesos de subjetivación, según los lineamientos del proyecto original: constituir una filosofía de los dispositivos, de la que se desprenden dos importantes consecuencias. La primera, es el repudio de los universales,

reconocer sólo la existencia de líneas de variación, de procesos singulares de totalización o unificación, pero que nada tienen que ver con la definición cartesiana de lo verdadero. Es decir, constituir una historicidad de la razón y de las diversas formas de racionalidad en el saber y en el poder; descartar la figura del sujeto fundador o de una razón por excelencia que permita juzgar a los dispositivos (Deleuze, 1999: 158). La segunda consecuencia de esta línea de estudio es el cambio de orientación. Apartarse de lo eterno para aprehender lo nuevo. Es comprender la creatividad variable según los dispositivos, su regularidad en el discurso, lo que marca su capacidad para transformarse o fisurarse, en provecho de un dispositivo que esté por venir.

Las dificultades también son predecibles. ¿Cómo estudiar los dispositivos desde valores que no son trascendentales? ¿De qué forma enfrentar un proyecto arqueológico si el umbral de un dispositivo es difuso? ¿Cómo distinguir lo actual de lo intempestivo, lo nuevo de lo histórico? ¿Se pueden estudiar dispositivos no occidentales? El proyecto inconcluso de Foucault dejó más dudas que respuestas, pero -en palabras de Deleuze- incentivó la pregunta sobre los nuevos modos de subjetivación que vemos aparecer hoy. Allí está la clave, en describir aquellos dispositivos que nos hacen cada vez menos griegos y menos cristianos, y para lograrlo, el investigador tiene algo a su favor. La sentencia es de Deleuze (1999: 162): “en un dispositivo no hay nada dado que esté en el estado salvaje”. Quizás, por estas coincidencias y pseudo-complicidad, Foucault dirá en varias oportunidades que Gilles Deleuze “es el único espíritu filosófico que hay en Francia” (Eribon, 1992: 323).

La aplicación y vigencia de la tesis del dispositivo, sin embargo, no fue todo lo dulce que Foucault y sus seguidores hubieran querido. Su obra fue objeto de varias críticas e incomprensiones. Sus biógrafos coinciden que esto deja huella en el proyecto del filósofo, lo que explicaría que varias de sus temáticas fueran re-encauzadas desde su labor como investigador en el Collège de France. Uno de los ataques más abiertos y publicitados es el que recibió de Jean Baudrillard en un libro titulado *Olvidar a Foucault* (1977). En él se propone que el autor de la *Historia de la sexualidad* no hacía más que reflejar en su escritura el poder que con tanta tenacidad denunciaba: “el discurso de Foucault es el espejo de los poderes que describe. Esa es su fuerza y su seducción, y no su índice de verdad, eso es su *leit-motiv*: los procedimientos de verdad, pero no tiene importancia, porque su discurso no es más verdadero que cualquier otro” (Baudrillard, 1994:8).

¿De dónde proviene este desencuentro tan virulento entre ambos pensadores? Las razones están en la trayectoria del Baudrillard y su formación sociológica-literaria, más que filosófica. Contemporáneo de Jean-François Lyotard y Alain Touraine, fue, además, un avezado germanista, riguroso traductor de Brecht, Weis y Marx, entre otros, haciendo gala de una exactitud

hermeneútica y elegancia estilística. Trabajó en el ambiente situacionista de Henri Lefebvre, y de manera efímera, en el grupo de Castoriadis y Lefort, *Socialisme ou Barbarie*. Sus obras iniciales se mueven en el seno de la crítica marxista, siempre amparadas en el psicoanálisis, la semiótica y el estructuralismo. Sus temas de interés fueron el sistema de los objetos, la economía política del signo, la moda y los sistemas simbólicos de producción y consumo. Del mismo modo que la “Edad Media se equilibra sobre el consumo y el diablo, así la nuestra se equilibra sobre el consumo y su denuncia”, afirmaba Baudrillard. Con el tiempo se desmarca de la visión productivista del materialismo histórico marxista en sus textos *El espejo de la producción*, *El intercambio simbólico y la muerte*, *De la seducción* y *Cultura y Simulacro*; transformándose en un reconocido estudioso de la crisis de sentido por la que atraviesan las sociedades posmodernas.

La seducción cobra protagonismo total en las teorizaciones de Baudrillard, quien llega a plantear que los valores de los que hablaba Marx, y a los que igualmente se refiriesen los antropólogos, van a llegar a su fin. El diagnóstico que hace es desalentador: el exceso de simbolismo ha terminado por hacer desaparecer el intercambio simbólico que caracterizaba a las sociedades primitivas o tradicionales y, por consiguiente, todos aquellos valores que antes dominaban el edificio social: la Ley, el Padre o la Historia. “De todas formas, el poder es una engañifa, la verdad es una engañifa. Todo está en la elipsis fulgurante en la que un ciclo entero de acumulación, de poder, o de verdad se acaba. Ni inversión, ni subversión: el ciclo debe ser consumado. Y puede serlo instantáneamente. La muerte es lo que está en juego en la elipsis” (Baudrillard, 1980: 34). La seducción, aparece en su planteamiento teórico, como la causa de la ruptura de las jerarquías, los órdenes y los lenguajes. La seducción viene a introducir el desorden en el seno del crecimiento y el progreso, por lo que nadie puede considerarse el detentor del saber y del poder. La seducción que rehabilita las apariencias. La seducción es más fuerte que el poder. No es un orden de fuerzas ni relación de fuerzas. Es la que recubre todo el proceso real del poder, y sin la cual no habría poder ni producción. Desde aquí se teje una simulación que, en apariencias, tiene más importancia que lo real.

Es desde ese lugar epistémico, la hiperrealidad, donde toma forma la tesis de *Olvidar a Foucault*. Es un estilo metafórico Baudrillard escribe que Foucault había hablado en exceso de la cuestión del poder, y que dicha cuestión ya estaba abolida. No hay más poder, nos dice. Gracias a un neonarcisismo que llegó para quedarse, fuimos testigos de la disolución “en estado práctico” de la problemática del poder. No es que este ya no existiera, por el contrario; pero se invisibilizó, dejó de interesar a la población. Se instalaron tiempos de consumismo generalizado, abandono de la política y de las preocupaciones sociales. Por tanto, el poder dejó de ser un problema ubicado en el horizonte de inteligibilidad de la época. Y -para Baudrillard- detrás de la apariencia no hay

ningún *nóumeno* que buscar. De modo que un poder que no tiene efectos de conciencia ni agentes de resistencia, tal como lo postula Foucault. La inercia posmoderna y el inmovilismo sin militancia le habían declarado la guerra al arqueólogo del saber.

“(…) si Foucault puede establecer un cuadro tan admirable es porque opera en los confines de una época (quizás la "era clásica", de la que sería el último gran dinosaurio), que está en vías de desaparecer definitivamente. Configuración propicia a los más esplendorosos análisis antes de que los términos le sean retirados (...), porque el poder está muerto, no solamente irreparable por diseminación, sino disuelto pura y simplemente de un modo que aún nos escapa, disuelto por reversión, anulación, o hiperrealidad en la simulación, qué sé yo, pero algo ha pasado a nivel del poder que Foucault no puede recoger del fondo de su genealogía” (Baudrillard, 1994: 10-11).

Los dardos de Baudrillard apuntan de manera específica al dispositivo de la sexualidad. Se trata -nos dice- de la misma hipótesis que Foucault abre sobre la mortalidad del sexo más o menos a largo plazo, pero con el agravante que es ahora -sin el psicoanálisis- el metalenguaje del sexo inerte y del deseo el que domina el discurso en un mundo donde todo es política y todo es sexualidad. Da igual el placer o la política. Se trata de la simulación de lo sexual. Y en esta segunda existencia del sexo, Foucault no puede dibujarlo, porque se queda en la fórmula clásica. La sentencia es categórica. El discurso del que habla Foucault es discurso, pero los funcionamientos, las estrategias, las maquinaciones que actúan en él son reales, dice Baudrillard. La mujer histérica, el adulto perverso o el niño que se masturba son dispositivos reales e históricos, “pero las máquinas simulantes que refuerzan cada una de estas máquinas "originales", la gran maquinación simulante que prosigue todos estos dispositivos en una espiral ulterior, de esa, nosotros no sabremos nada con Foucault, porque su mirada no se desvía de la semiurgia clásica del poder y del sexo” (Baudrillard, 1994: 17).

Esta mirada clásica sobre el poder y el sexo -"magistral pero caduca", escribe- no sirve para comprender los alcances de una sexualidad que está en todas partes, a diferencia de lo que ocurre en Japón, donde la sexualidad está en el sexo y en ninguna otra parte. ¿Y si el mismo sexo no estuviera ya en el sexo?, se pregunta. “Sin duda, asistimos, con la liberación sexual, con la porno, a esa agonía de la razón sexual”. Y Foucault no habrá hecho más que darnos la última palabra en el momento en que eso ya no tiene sentido. Igual que en *Vigilar y castigar*, con su teoría de la disciplina, del panóptico y de la transparencia, donde los dispositivos micro son reconocidos, pero que nada tienen que hacer en medio de una sociedad donde la simulación ha superado la problemática del poder, y donde el deseo se ha impuesto como la gran incógnita. Pero en Foucault el poder sustituye el deseo (Baudrillard, 1994: 20). Versión del dispositivo que coincide con la tesis gemela de Deleuze, y que lo dibuja como una máquina que ya no prohíbe, sino donde hay diseminación de flujos e intensidades. Foucault nada

dice del deseo, arremete Baudrillard. Éste no está presente en su tripartita relación poder/saber/placer, cuando es el deseo, y de sus teorías, de lo que verdaderamente valdría la pena reflexionar. Si este fuera el tema central de Foucault, el simulacro del poder mismo sería objeto de su atención. Sin embargo, nada nos dice de él.

Para nosotros, lo sexual se ha convertido estrictamente en la actualización de un deseo en un placer, el resto es "literatura", nos dice. Somos una sociedad orgásmica, una cultura de eyaculación precoz. Es en este escenario donde cada vez más, cualquier forma de seducción, que es de por sí un proceso altamente "ritualizado", borra el imperativo sexual "naturalizado" tras la realización inmediata e imperativa de un deseo. "Nuestro centro de gravedad -explica Baudrillard (1994: 30)- se ha efectivamente desplazado hacia una economía inconsciente y libidinal que ya no da lugar más que a una naturalización total de un deseo condenado, ya sea al destino de las pulsiones, ya sea al puro y simple funcionamiento maquínico, pero, sobre todo, a lo imaginario de la represión y de la liberación". Es decir, la represión no es el problema, sino el deseo. El placer se reprime, el deseo no. Un deseo que se deja llevar frente a las alternativas manifiestas de una sociedad que se mueve en los parámetros de la imagen, de las representaciones y la crisis de los metarrelatos. El poder no se acumula, el saber tampoco, sino que se desdibujan los límites de uno y otro, en medio de la dominación de lo flexible, de lo efímero, de lo inorgánico, de lo indisciplinado. El poder se consume en una seducción circular que lo deja vacío, y desde el cual se tejen los destellos de realidad.

La tesis es Baudrillard es clara: el poder no existe en los términos que narra Foucault, pues "es una engañifa". Representa sólo un espacio con una perspectiva de simulación, "como lo fue el pictórico del Renacimiento" (Baudrillard, 1977: 85), puntualiza. Y agrega: "si el poder seduce es justamente porque es simulacro, porque se metamorfosea en signos y se inventa sobre signos". Es la copia exitosa en reemplazo de la autenticidad. Todo descansa sobre grandes secretos no revelados. El secreto de la inexistencia del poder, que es el de los grandes políticos; el secreto sobre el nulo valor del dinero, que protegen los banqueros, o el que esconde la inexistencia de Dios, como alguna vez fue secreto de los teólogos e inquisidores. En un mundo de secretos y de hiperrealidades todo es posible, razón por la que, para Baudrillard, no habría nada que liberar. La seducción se encargaría de darle una nueva oportunidad al poder moribundo, pero sólo como efecto del deseo. Sólo se observan desos de resurrección de poderes muertos, el político, el económico, el religioso, el sexual. Todos al borde de la obscenidad y la paranoia.

Los temas sobre los que escribe Baudrillard y el enfoque de éstos dejan entrever que nunca estuvo interesado en condenar a Foucault al olvido -cosa que no hizo, pues se generó una amplia resonancia en torno a su figura- sino dar

vuela la problemática del poder, asignándole una nueva estructura, más silenciosa y peligrosa, la de las representaciones; el de la hegemonía del mapa sobre el territorio. Un hiperrealismo que también afecta a intelectuales como Foucault, para quien los verdaderos efectos de su reflexión sobre el poder/saber son insospechados y se encuentran en el plano de lo inconsciente. Foucault eludirá el fondo del cuestionamiento. En respuesta a su más polémico intérprete sólo dirá: “El problema que yo tengo, más bien sería acordarme de Baudrillard (...) Basta con poner una palabra junto a mi nombre, y cualquiera puede conseguir un éxito de ventas” (Eribon, 1992: 339). No sabremos con exactitud si cada uno supo entender el dispositivo teórico desde el cual el otro hablaba.

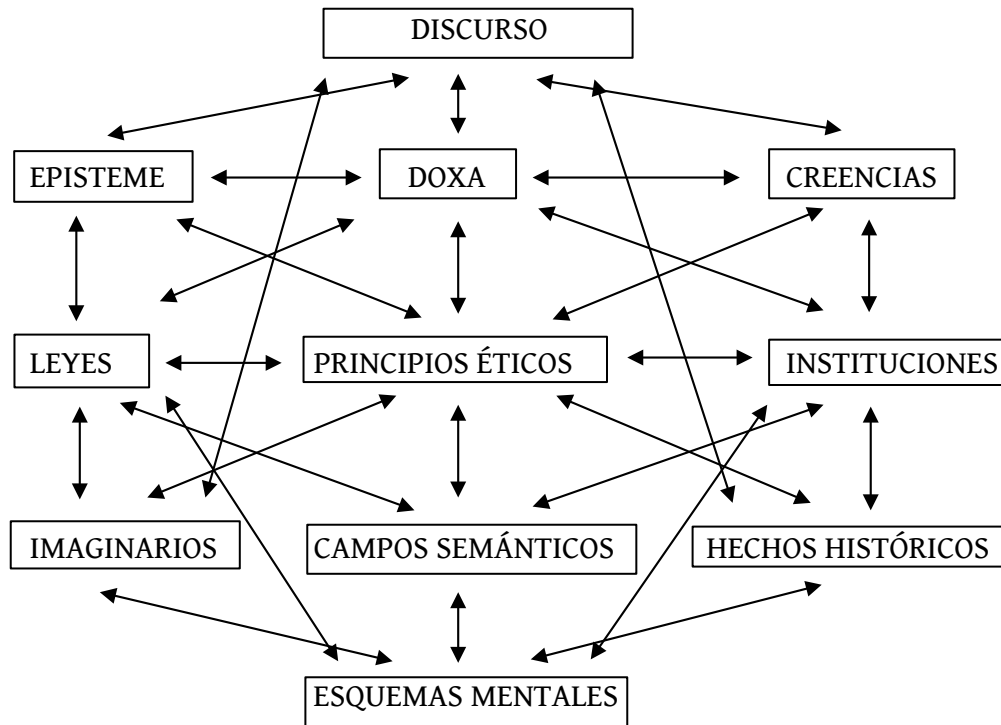
Para Foucault, el discurso es en sí inmanente al dispositivo que se modela a partir de él y que lo encarna en la sociedad, cualquiera sea la época. Y un arqueólogo del saber reconoce de inmediato las formaciones discursivas en las que el dispositivo descansa y sigue actuando, por ejemplo las prohibiciones ejercidas en contra el loco y el homosexual. En ese contexto, el discurso constituye la singularidad, la localidad, la particularidad de la época, de cada dispositivo. Y entre los componentes esenciales del dispositivo figura, en efecto, la verdad misma, encargada de invisibilizar los elementos discursivos que la hacen posible. Sin aquella, el dispositivo se desarma como un castillo de naipes. De tal modo, que la lectura arqueológica que Foucault se enfrenta directamente al régimen de verdad. Éste, junto las prácticas discursivas forman un dispositivo de saber-poder, que inscribe como real a todo lo que no se autorreconoce como parte de la causalidad del devenir histórico. Es decir, el discurso se impone como un “a priori” histórico.

Se puede decir que el gran aporte de la teoría de Foucault es que alimenta los estudios sobre la ideología. El dispositivo, al ser un régimen productor y legitimador de conocimiento, es decir, una máquina productora de sujetos dependientes de un orden de ideas y creencias, se dibuja como una estructura que sostiene un régimen de verdad. La existencia de un sistema cognitivo lo alimenta, lo articula y lo complementa.

A la vez, cada dispositivo, desde su propia especificidad influye indirectamente en la creación de subjetividades, definiendo, así, en cada época lo que es normal, moral o jurídicamente necesario.

Tomando como referencia la perspectiva presentada en este capítulo, el dispositivo puede representarse del siguiente modo:

*Descripción gráfica del dispositivo*



En el esquema, el dispositivo se define no sólo por cada uno de los elementos allí enumerados (discursos, instituciones, etc.), también, y sobre todo, por la malla que se establece entre ellos, a partir de tres características: (a) como retícula o red, (b) como un tipo de relación y c) como un juego de fuerzas o, más bien, como estrategias de relaciones de fuerzas soportando unos tipos de saber, y soportadas por ellos.

Foucault, al poner en entredicho las reglas de la veridicción, hace un llamado a la contemporaneidad a cambiar su mirada sobre el eje de lo verdadero y lo falso, no sin antes enfatizar que con ello no está cuestionando la orientación del régimen mismo. “Si uno se sitúa a nivel de la proposición, en el interior del discurso, la división entre lo verdadero y lo falso no es ni arbitraria, ni modificable, ni institucional, ni violenta”, puntualiza el autor en su discurso inaugural en el College de France (Foucault, 1970: 16). Se trata, entonces, de estudiar la voluntad de verdad que se extiende en el tiempo, y que ha condicionado nuestra voluntad de saber. Detrás de estas palabras está el reconocimiento explícito de que lo que hace obedecer a un dispositivo es eficacia de la verdad que lo sostiene. Sin ella, sus discursos no se hacen obedecer y



pierden su grado de coerción simbólica. El discurso manda, persuade, reprime, otorga, modifica, organiza desde la verdad. Es el punto de contacto entre sujeto y el orden social. Así, el modelo arqueológico descalifica los enunciados que sustentan el régimen de verdad, facilitando el derrocamiento del dispositivo o el juicio de éste.

Pretende, en definitiva, determinar las condiciones de posibilidad y de imposibilidad de la formación y la transformación de enunciados en su materialidad de acontecimientos, indicando las reglas de constitución de los objetos que le son propios, de los conceptos que utilizan, y la posición del sujeto en ese entramado discursivo.

Tras cuestionar el régimen de verdad, la tesis foucaultiana pone en duda la soberanía del sujeto. El sujeto no es natural, nos dice, sino que está modelado en cada época por el dispositivo y los discursos del momento. Esta precisión es importante debido a la insistente acusación de que Foucault estaría negando la historia y el sujeto mismo. Su escepticismo se dirige a la historia entera desde un modelo uniforme, continuista y teleológico de la temporalización. Respecto al sujeto, se aleja de su concepción como substancia originaria, atemporal y universal. Las influencias nitzscheanas son innegables. Pero Foucault, a diferencia del filósofo alemán, no predica la muerte del hombre, sino que sólo su falta de soberanía. Engendrado por el dispositivo de su época, el sujeto no es soberano, sino hijo de su tiempo. Se trata de alguien con una historicidad personal, con una génesis identitaria, que presenta continuidades y rupturas. En definitiva, el producto de diversos tipos de poder que se ejercen en formas de normas jurídicas, formas policiales, sistemas educacionales o doctrinas filosóficas de diversa índole.

En efecto, si la medicina hace al médico y el derecho hace al jurista, entonces la sexualidad hace al hombre y a la mujer. Así actúa el dispositivo. Define, prepara, vigila y coarta impulsos individuales. Una individualidad dirigida que tiene su propio proceso de creación, y que Foucault cuestionará, para potenciar su proyecto liberador, escéptico y artificiero. Los alcances de esta perspectiva son decisivas en ámbitos de estudio como el de esta investigación. Se puede afirmar que en el cine, al igual que las máquinas discursivas estudiadas por Michel Foucault, opera un transformador y un principio de organización. La máquina cinematográfica no se reduce a un agenciamiento técnico, sino que hace uso de un sistema complejo donde se determinan las posibles relaciones entre el espectador, el aparato tecnológico, la imagen-sonido, el relato y el medio social. El dispositivo, a través del filme, hace posible el lugar donde se inscribe el cambio entre un espacio mental y una realidad material, es decir, cumple una función antropológica.

Con la misma lógica, en el cine documental sería reduccionista acotar el

término dispositivo sólo al aparato técnico (o el artefacto fílmico) o afirmar que se define en las características del propio género. En el documental, el dispositivo participa como un régimen invisible encargado de controlar, orientar y normalizar sus estrategias narrativa, estética, argumentativa y enunciativa. El dispositivo cinematográfico sería, como cualquier otro, un orientador de conductas y legitimador de realidades, y en calidad de tal merece ser estudiado. Como toda obra, no importa quién habla, sino qué tipo de mundos construye. No es sólo un discurso, es una máquina que orienta las relaciones posibles entre el espectador y el referente, según modalidades enunciativas particulares.

## CAPÍTULO 3

### El dispositivo como régimen de subjetividad

*“La máquina antropológica del humanismo es un dispositivo irónico, que verifica la ausencia en Homo de una naturaleza propia, y le mantiene suspendido entre una naturaleza celestial y una terrena, entre lo animal y lo humano, y, en consecuencia, su ser siempre menos y siempre más que él mismo”*  
(Giorgio Agamben, 2005)

Uno de los ámbitos con los que se identifica la noción de dispositivo en el cine es el deseo inherente que este tiene de producir un efecto psíquico en el espectador. Es decir, más allá del mecanismo tecnológico que se reconoce en el artefacto cinematográfico, sus implicancias cognitivas son mucho más efectivas de lo que ha reconocido la propia teoría fílmica. Al igual que la pintura o el teatro, el cine pone en tensión un mundo que dice representar, pero que termina afectando la relación que la audiencia tiene con el mundo real. En dicha relación se conjuga toda la potencia perceptiva y la adhesión a lo percibido. Es decir, el dispositivo construye el sentido mismo. Habitualmente se afirma que no todos los dispositivos tendrían el mismo efecto psíquico, pues sería una particularidad propia del cine. Desde la perspectiva del filósofo italiano Giorgio Agamben, esa afirmación está errada. En el presente capítulo profundizaremos en una de las teorías que se consideran continuadoras de la tesis de Foucault, quien por su prematura muerte dejó muchos cabos sueltos sin atar. Como hemos escrito, para Foucault el dispositivo no sólo constituye el espacio de lo visible sino de lo pensable. Agamben, por su parte, aborda uno de los campos más escurridizos del dispositivo: sus implicancias en la construcción de subjetividad. Los fundamentos de la tesis agambeniana son útiles para nuestra propuesta, pues permiten evaluar el modo en que opera el dispositivo como algo más que controla desde un estado disciplinar o normativo. Cualquier cosa que tenga la capacidad de orientar, capturar o modelar el pensamiento y de generar estados mentales es un dispositivo. Siguiendo ese razonamiento, el cine documental político asoma como uno de los más eficaces mecanismos de creación de subjetividad.

El acercamiento explícito que hace Giorgio Agamben a la tesis del dispositivo de Foucault se anuncia en la conferencia titulada “¿Qué es un dispositivo”?<sup>2</sup> (2005), que el filósofo italiano presentó en su breve paso por Argentina, en un auditorio atiborrado de profesores y estudiantes universitarios. El título representaba, además, a muchos textos y artículos académicos que se han escrito para abodar la noción. No deja de ser curioso que muchos de ellos se inicien con la misma interrogante. Por lo tanto, la pregunta no era provocadora, ni menos accidental. Simple y directo, el título que puso a su conferencia fue, además, la oportunidad para actualizar un viejo concepto, acuñado décadas antes por Michel Foucault. La respuesta, sin embargo, no era fácil. Y es que el pensador francés nunca se encargó de definirlo en sus escritos. Para alivianar titánica tarea, Agamben, parte de una constatación: los filósofos no siempre definen los términos técnicos que utilizan, así como Platón nunca lo hizo con *idea*, el más importante de sus conceptos. Lo mismo le sucedió a Foucault con la palabra *dispositivo*, un término decisivo en su pensamiento.

En una primera aproximación detallada que hace al concepto, Agamben aborda como segunda dificultad, la ambigüedad de su significado. Y es que Foucault no sólo no lo define, sino que se refiere a él de distintas maneras para explicar los pasajes de su teoría. A veces es usado como concepto general para referirse a lo dicho y no dicho en una sociedad, y en otros casos es empleado como término específico, para hacer referencia a instituciones, instalaciones arquitectónicas, normas jurídicas, discursos, medidas administrativas, enunciados científicos, disposiciones morales, artefactos y, lo más novedoso del término, para referirse a prácticas no discursivas. El dispositivo sería, para Foucault, aquel conjunto de disposiciones que condicionan al sujeto en sus formas de pensar y de ser, aquella serie de praxis y saberes que definen nuestros regímenes de subjetividad, como el género o la sexualidad. De ese modo, el dispositivo es algo más amplio que la *epistemè*, dado que ésta se refiere a dispositivos sólo discursivos. El dispositivo tendría, en la lectura foucaultiana, una función estratégica dominante, inscrito siempre en un juego de poder.

### 3.1.- Agamben y el dispositivo

Agamben nos ofrece una segunda aproximación al concepto, proponiendo una tesis sobre su origen en la terminología foucaultiana, para quien, genealógicamente hablando, la clave es la noción de *positividad* en la versión propuesta por Jean Hyppolite (1970), antiguo maestro de Foucault, en un texto introductorio sobre la filosofía de Hegel. Allí explica que la idea de *positividad* haría -en términos de Hegel- la diferencia entre *religión natural* y *religión positiva*

---

<sup>2</sup> El contenido íntegro de esta conferencia ha sido publicado en varias ediciones y formatos. Se trabajó con el texto en español que publicó el diario *Clarín* de Argentina (2005) y con las versiones en italiano (2006, Nottetempo) y catalán (2008, Arcadia).

o *histórica*. Mientras la primera estaba referida a la relación directa entre la razón humana y lo divino, la religión positiva comprendía el conjunto de normas, creencias y rituales asociados a esa divinidad, y condicionado por los diferentes contextos históricos. De esta manera, según Hyppolite, se comprende la oposición entre naturaleza y positividad, entre libertad y coerción. Es el impulso que Foucault habría necesitado para construir su propia idea de dispositivo. Es decir, la positividad como un obstáculo para la libertad, asociada a las limitaciones que ofrece la historia como cauce a través del cual se circunscriben las prácticas humanas. Se trata de una serie de rituales, normas e instituciones que es impuesta a los individuos de manera coercitiva y donde, además, son reforzados los sistemas emocionales y de creencias en un sentido y no en otros. Es el *elemento histórico* en Hegel, el que desencadenaría la noción de *dispositivo* en Foucault, compartiendo -ambos- su carácter amplio y medular. Así lo explica Agamben (2005):

“Debería quedar claro, entonces, en qué sentido el inicio de esta conferencia propuse como hipótesis que el término dispositivo es un término técnico esencial en el pensamiento de Foucault. No se trata de un término particular, que se refiera solamente a tal o cual tecnología de poder. Es un término general, que tiene la misma amplitud que, según Hyppolite, el término positividad tiene para el joven Hegel y, en la estrategia de Foucault, viene a ocupar el lugar de aquellos que define, críticamente, como los universales, *les universaux*. Foucault, como saben, siempre rechazó ocuparse de esas categorías generales o entes de razón que llama los universales, como el Estado, la Soberanía, la Ley, el Poder. Pero esto no significa que no hay, en su pensamiento, conceptos operativos de carácter general”.

Ahora, ¿que tan influyente pudo haber sido Hegel en lo que sería el futuro pensamiento filosófico de un estudiante de 20 años?. La clave sigue estando en Hyppolite. Didier Eribon, uno de los biógrafos de Foucault, destaca la figura de este profesor de filosofía que deslumbra a sus alumnos del *lycée*. Se trataba de un prestigioso maestro que enseña a Hegel y su obra de una manera fascinante -complementando una filosofía que trata de la historia y del advenimiento de la Razón en Occidente-, y que coincidiría con Foucault en la Ecole Normale y cuya sucesión ocupará en el College de France. Tal como reconoce Agamben en su conferencia, Hyppolite es uno de impulsores del hegelianismo en Francia en los años posteriores de la posguerra, y su texto *Introduction a la lecture de Hegel*<sup>3</sup> va a tocar muy fuerte al joven Foucault. De ese modo, Hyppolite representa la encarnación de la apertura hacia todo lo que iba a apasionar a una generación de filósofos y humanistas cuyas obras son de lectura es obligatoria hasta nuestros días: Gilles Deleuze, Louis Althusser, Michel Serres, Jacques Derrida, Georges Bataille o Raymond Aron. Hegel se había convertido el año 1945 en el filósofo

---

<sup>3</sup> La primera versión francesa se titula *Introduction a la philosophie de l'histoire de Hegel* (París, Éditions du Seuil, 1948).

clásico para un grupo que pregona de la filosofía moderna, una disciplina coetánea a la Revolución Francesa y que, en gran parte, representaría su toma de conciencia.

Las deudas hacia Hegel y Hyppolite las explicita Foucault en parte de su conferencia inaugural tras ser aceptado como profesor en el prestigioso College de France, en 1970:

“Toda nuestra época, se a través de Marx o a través de Nietzsche, trata de liberarse de Hegel. Pero librarse de Hegel realmente implica la apreciación del valor exacto de lo que cuesta alejarse de él; y tal cosa supone saber hasta qué punto, con insidia tal vez, se acercó Hegel a nosotros; supone conocer, dentro de lo que nos permite pensar oponiéndonos a Hegel, lo que sigue siendo hegeliano; y calibrar en qué medida nuestra oposición contra él no es tal vez un ardid que esgrime él en contra nuestra, y al final del cual nos espera, inmóvil y en otra parte. Pues, si más de uno de nosotros está en deuda con Jean Hyppolite, es porque infatigablemente ha recorrido, para nosotros y antes que nosotros, este camino gracias al cual es devuelto a él, pero de otro modo, y de encuentra obligado, más adelante, a abandonarlo de nuevo” .

Para Agamben, sin embargo, la “voz de Hegel” es insuficiente para comprender la noción de dispositivo. Para una importante parte de la academia francesa, el concepto siguió gozando de un dudoso prestigio, por su ambiguo significado y difícil aplicabilidad. Se corrían dos riesgos. Primero, abusar de un término “paraguas”, bajo el cual todo cabe. Y, segundo, porque podría reflejar una errónea interpretación de la filosofía de Foucault, con los consiguientes indeseados efectos de réplica. En esa línea, el italiano explicita los tres sentidos dados al término (jurídico, tecnológico y militar), y en los cuales estaría en forma oculta el significado dado por Foucault: una serie de prácticas y mecanismos que buscan hacer frente a una urgencia y producir un efecto. Otras referencias etimológicas (*dis-positio*, *dis-ponere*) atribuyen al término antecedentes, incluso, de tipo teológico, filosófico y económico. En todos ellos se observa esa relación con la noción teológica de *dispositio*, una fractura que vincula y separa al mismo tiempo, en Dios, el ser y la praxis, es decir, la esencia de las criaturas y las cosas y la forma como la divinidad gobierna sus vidas y su entorno. Del mismo modo como se nutre de la idea de *oikonomía*, asociada al conjunto de saberes e instituciones cuyo objetivo es administrar, gobernar, orientar, controlar en un sentido útil los pensamientos, comportamientos y gestos del ser humano.

En definitiva, lo que la tesis de Agamben busca es destacar que, más allá de la novedosa utilidad dada por las humanidades a la noción de dispositivo, todas ellas se han vinculado dos áreas de asociación, por un lado los seres vivientes o sustancias y, por otro, los mecanismos en los que están capturados. Y esa esa dicotomía la que Agamben intenta romper, introduciendo un tercer

elemento, *los sujetos*; resultado de la relación entre los seres vivientes y los aparatos que los gobiernan. Así, para Agamben, no hay dispositivo sin un estado de subjetivación de cada uno de los procesos de control y regulación asociados al concepto. El usuario de celulares o de Internet serían un ejemplo de esa nueva relación descrita, y con la cual se potencia aun más la idea de un dispositivo vinculado a la construcción de las identidades personales y colectivas. La explicitud de Agamben en esta materia no es ambigua:

“Llamaré literalmente *dispositivo* cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y -por qué no- el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate -probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían- tuvo la inconciencia de dejarse capturar” (Agamben, 2008: 38-39).

Dicha definición es más que oportuna, sobre todo en momentos en que la palabra sigue siendo elástica y/o políticamente incorrecta. Los diccionarios de lengua castellana lo siguen vinculando a un “mecanismo, artefacto, máquina o aparato que sirve para hacer algo”. Por su parte, en la terminología foucaultiana el término se reduce a tres áreas de influencia. Primero, como dispositivo ontológico, encargado de delinear el mundo y sus posibilidades de interpretación y existencia de lo verdadero; segundo, como dispositivo de normalización y control, cuya tarea consiste en disciplinar la conducta y castigar cualquier forma de desviación y anormalidad y; tercero, como dispositivo de vigilancia, para que el orden social propuesto se mantenga según los parámetros de lo jurídica y moralmente aceptado.

El legado de Foucault designa al *dispositivo* como aquel conjunto de normas morales y jurídicas, paradigmas científicos, instituciones de gobierno y administración, categorías ontológicas y formas de control que existen entre los seres humanos y sus prácticas sociales. Es esa red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia social para configurar un orden. Desde ese punto de vista, el dispositivo nace con el sujeto, y ha evolucionado con él, asumiendo diversas formas y regímenes de control, a la par evolutiva del conocimiento, la religión y la tecnología. Un dispositivo es un régimen social productor de sujetos atados a mecanismos de regulación que disponen de diversas maneras de control, regulación y vigilancia, históricamente situadas e invisibles para el ojo humano poco instruido.

¿Cuáles son los elementos teóricos vinculantes que nos aproximan a la noción de dispositivo en Foucault que interpreta Giorgio Agamben? ¿Qué debates intelectuales se han llevado a cabo para potenciar o torpedear el concepto? ¿Es posible elaborar una única definición del término a partir de la lectura de Foucault que se ajuste a los objetivos de la presente investigación? ¿Qué elementos de la lectura de Foucault y sus más connotados intérpretes, como Giorgio Agamben, son pertinentes o se acercan a los objetivos de la presente investigación? ¿En qué medida el aporte de conceptos tales como el *panóptico*, la *genealogía del poder*, la *función-autor*, la *oikonomia* o el *homo sacer* son aplicables a otras áreas y materias más específicas, como las de esta tesis? Son otras de las preguntas que guiarán el contenido del presente apartado.

Considerado el heredero de la genealogía de la gubernamentalidad que inició Michel Foucault en los años setenta, Giorgio Agamben no escatima esfuerzos en separarse de la teoría del filósofo francés más célebre del siglo XX. Y lo hace amparado en una línea investigativa que busca aclarar los modos y razones por los que el poder ha ido asumiendo en Occidente la forma de una *oikonomía*, es decir, de un gobierno de los hombres. Para Foucault, la formación de una gubernamentalidad política suponía la conducción cada vez más notable de la conducción de un conjunto de individuos en el ejercicio de un poder soberano, transformando la analogía del gobernante como un pastor con su rebaño en una metafórica figura del pasado. La gubernamentalidad no es usada por en la terminología foucaultina como sinónimo de gobierno, sino como aquel régimen de poder introducido en el siglo XVIII, que “tiene como principal blanco a la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad” (Foucault, 2006: 136).

Así, esta línea de trabajo -la última antes de morir- no supone una ruptura con su análisis anterior del poder, el de sus primeras obras, sino que se inscribe en la problemática del biopoder. A saber: “el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general de poder” (Foucault, 2006: 15). Es decir, una práctica gubernamental que rige las sociedades occidentales modernas y que racionaliza como fenómenos propios aquellos rasgos biológicos de la especie humana constituida como población, tales como higiene, salud, natalidad, longevidad, raza o seguridad. Giorgio Agamben sitúa esta máquina gubernamental en un origen teológico trinitario (Padre, Hijo y Espíritu Santo), que explicaría el principal rasgo asignado a los dispositivos modernos: la producción de subjetivaciones. Aquí está la principal diferencia con el método de Foucault, pues la propuesta del filósofo italiano supera los límites cronológicos de una genealogía foucaultiana, que en el caso del estudio de la locura o la sexualidad, no va más allá de los primeros siglos de la teología cristiana.



Para comprender esta tesis, volvamos a la conferencia que Agamben dictó en Argentina. No es circunstancial que en dicha presentación no sólo se logre la necesaria complementariedad de una noción -la de *dispositivo*- que nunca fue suficientemente aclarada por Foucault, sino que se convirtiera en la síntesis de un modelo teórico que recorrería con fuerza las principales aulas universitarias y debates politológicos de la última década en Occidente. Así, *Che cos'è un dispositivo?*, es ya un texto obligatorio para la comprensión del proyecto menos acabado de Foucault: el nacimiento de la *biopolítica*. Son los dispositivos que conforman la gestión política de la vida o, lo que es lo mismo, la intervención del poder en la vida humana lo que lleva a Agamben a preguntarse sobre el carácter del pensamiento actual sobre la vida, y su camino teológico, filosófico, político y metafísico. Sus respuestas lo convierten, según el juicio de no pocos seguidores de Michel Foucault, en uno de los continuadores más célebres de su obra. Al igual que el sugerente uso dado a *oikonomía*, la operatividad de los conceptos *antropogénesis*, *nuda vida* y *homo sacer*, parecen confirmar dichos comentarios.

### 3.2.- La biopolítica

El dispositivo es para Agamben un concepto no accidental para entender los procesos de cambio que han alterado la vida natural de una sustancia que, luego de una separación ontológica, ahora se sitúa en la etiqueta de *homo sapiens*. Dicha “hominización” -proceso que ha hecho “humanos” a los animales- no es más que el resultado de modelos de control y contaminación, que nos recuerda que alguna vez fuimos algo distinto, pero sólo en parte. Así, el *homo sapiens* no sería una sustancia ni una especie claramente definida, sino más bien una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano. Para Agamben, esta etiqueta es el resultado de un dispositivo antropogénico o antropológico, una especie de máquina óptica constituida por una serie de espejos en los que el hombre, ve la propia imagen deformada con rasgos de mono, semejante al hombre. Por oposición, el dispositivo antropológico -la *antropogénesis*- le asegura la hominización a la especie, a través de la identificación del no-hombre.

El dispositivo le recuerda al *homo* -y a toda su cadena evolutiva hasta llegar al *homo sapiens sapiens*- que tiene una doble naturaleza, celestial y terrenal, que se ubica entre lo animal y lo humano, y que es parte sustancial de un largo camino hacia la hominización a través del lenguaje. La discusión sobre este punto merece especial atención. Agamben postula que es, precisamente, el desacuerdo sobre el origen del mono lingüístico el que complica a la máquina antropológica, dado que se trata de un dato histórico, más que fisiológico. Porque si existiese en la evolución un simio hablante -un *homo alalus*- no se puede decir con certeza que este animal no tuviese un germen de humanidad. De ser aceptada dicha hipótesis, la figura de un hombre-animal supondría ser

verdadera. Pero tampoco es descartable la etiqueta del mono-hombre, tras la humanización del animal. Es decir, el estado prelingüístico garantiza la dualidad evolutiva del hombre-animal y del animal-hombre.

Desde el momento en que lo determinante de lo humano es la oposición humano/inhumano, el dispositivo antropológico funciona mediante inclusión y exclusión. No parece extraño, entonces, que para la perspectiva agambeniana ese binomio simio-hombre se aplique siglos posteriores en las categorías de bárbaro, judío, esclavo o extranjero, o lo que es lo mismo, “figuras de un animal con forma humana”. En dicha tesis, así surge, la *nuda vida*, una zona de indiferencia y de articulación entre lo humano y lo animal. Es la figura extrema de lo humano y lo inhumano que llevará a Agamben a hablar de lo abierto como estatuto ontológico del medio animal. “Apertura sin desvelamiento -escribe (Agamben, 2005b: 72)- que define la pobreza del animal, en su aturdimiento en el círculo desinhibidor de lo no-humano”. Los dispositivos contemporáneos se han encargado de que eso siga siendo así. La captura de lo humano por medio etiquetas biológicas y la subjetivación constituyen las marcas infranqueables de la *oikonomia*.

¿Cuál es el vínculo que propone Agamben entre la *oikonomia* y la filosofía de los dispositivos? La raíz del asunto tiene una herencia teológica, pues la teología cristiana actual articula y divide, al mismo tiempo, en Dios, el ser y la praxis; la naturaleza o esencia y el modo en que él administra y gobierna el mundo de las criaturas. En esta diferencia, el término dispositivo hace referencia a una *oikonomia*, y sirve para denominar a aquel conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres (Agamben, 2008: 37). Es decir, el dispositivo del que habla Foucault -para Agamben- se vincula al acto del gobierno que no interviene en la esencia de las criaturas, sino en disponer los modos para llevar a cabo un buen gobierno.

Esta diferencia, sin embargo, no siempre existió. *Oikonomia* significa en griego “la administración de la casa, la gestión material del hogar”. Agamben explica la necesidad que tuvo la Iglesia para introducir este término como parte de la nomenclatura teológica. Allí es donde la Trinidad tiene algo que decir. Durante el Siglo II, y tras una fuerte tensión al interior de la Iglesia entre quienes defendían la coexistencia de tres figuras divinas (Padre, Hijo y Espíritu) y quienes las consideraban un incentivo para el surgimiento del politeísmo y el paganismo en la fe cristiana, la *oikonomía* se instaura como una manera de defender la producción de la esencia, a cargo de Dios, y la gestión de la historia de los hombres en Cristo, sin que en esta economía casera y terrenal deje estar presente la figura divina. Su aplicación será de enorme relevancia para las monarquías, en las cuales no había separación de funciones entre política,

economía y teología; todas ellas dimensiones de un sólo gobierno.

“Así, el término *oikonomia* significa, en concreto, la encarnación del Hijo y la economía de la redención y la salvación (por eso, en algunos sectores agnósticos, Cristo va a ser denominado como el hombre de la economía). Los teólogos, poco a poco, acabarán distinguiendo entre un discurso -un *logos*- de la teología y un *logos* de la economía. Y la *oikonomia* se desarrolla como un dispositivo a través del cual se introduce en la fe cristiana el dogma de la trinidad y la idea de un gobierno divino providencial del mundo” (Agamben; 2008: 35).

Según nuestro autor, como resultado de que los teólogos trataron de evitar y de remover de Dios en el plano del ser, la esquizofrenia en la doctrina teológica no tardaría en llegar. Tras el quiebre teológico, reaparece con la forma de una censura que separa ser y acción, ontología y praxis. Con ello, en la *oikonomia* descansan tanto la política como la economía, actuando como dispositivo en el plano de la gestión, pero que no tiene ningún fundamento en la esencia de las criaturas. La *oikonomia* pasa, así, a ser control, norma y orientación para alcanzar la salvación eterna de la humanidad, pero desde la acción, la praxis.

La herencia que quedó para la cultura occidental evidencia una teología que supera el umbral de la conciencia individual y se impone en cada actividad pública. Este razonamiento le permite, a Agamben, situarse un paso más allá del dispositivo de Foucault. A los dos grandes grupos o clases que el filósofo francés reconoce -las sustancias o seres vivientes y los dispositivos que gobiernan a esos seres- Agamben introduce una tercera categoría: los sujetos. “Llamo sujeto a lo que resulta de la relación o, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los aparatos”, nos dice. Las sustancias y los sujetos no se superponen completamente, pues un mismo individuo (una misma sustancia) puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación, como usuario de telefonía celular, como navegador en Internet o como escritor de cuentos. Por eso, los dispositivos implican siempre procesos de subjetivación. No hay sujetos sin el modelamiento de que son objeto por los dispositivos. Es la subjetivación el que crea al sujeto.

En el actual escenario capitalista, son la tecnología y la globalización las aliadas de lo que Agamben denomina la proliferación de los procesos de subjetivación. “Ello puede dar la impresión de que la categoría de subjetividad, en nuestro tiempo, vacila y pierde consistencia, pero se trata, para ser precisos, no de una cancelación o de una superación, sino de una diseminación que acrecienta el aspecto de mascarada que siempre acompañó a toda identidad personal”, sentencia (Agamben, 2008: 40). Es la confirmación de la biopolítica foucaultiana, pero en una nueva fase, en la que tras el cruce de ciertos umbrales en el ejercicio de la manipulación de los cuerpos se ha dado paso al uso de

técnicas más sofisticadas. De acuerdo a la tesis de Foucault en la *Voluntad del saber*, y luego en los cursos que serían publicados en forma póstuma, el proceso a través del cual la vida natural empieza a ser incluida en los mecanismos y los cálculos de la política y el poder del Estado se transforma en bio-política. De esta forma, se ve superada la antigua noción aristotélica y de gran vigencia en todos estos siglos, y según la cual el ser humano en su condición de sujeto político, deja de lado su naturaleza animal o, al menos, su vida de ser viviente es puesta en entredicho (Foucault, 1977: 173). Con el nacimiento de la biopolítica, Foucault va a transformar en paradigma de la filosofía contemporánea la idea de que la especie y el individuo, en cuanto simple cuerpo viviente, se convierte en el objetivo de las estrategias políticas de la polis.

La vida biológica, la seguridad individual y la salud de la población son, ahora, temas del poder soberano, el que ha dado paso a un Estado de la población, a un gobierno de los hombres. A juicio de Agamben, la muerte de Foucault impidió el desarrollo de la biopolítica y sus efectos, tal como él la entendía. De todos modos, indica, “la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico” (Agamben, 1998: 13). Lo que está en juego es la legitimación de un modelo de ciudadanía donde no se amplía la participación libre y democrática en los asuntos de la polis, sino donde la autoridad burocrática garantiza seguridad a través del fichaje del elemento más privado de la subjetividad: la vida biológica de los cuerpos. Se trata, en consecuencia, de dispositivos tecnológicos que reducen el antiguo espacio público por medio de la inscripción y clasificación de una vida convertida en cuerpo; una vida desnuda y sin política; una vida sagrada pero no animal, la *nuda vida*.

En efecto, la *nuda vida* es un concepto central en la filosofía de Giorgio Agamben y surge como corolario de la noción de *bio-política*, acuñada por Foucault. La vida natural de los hombres pasa a ocupar, en pleno corazón del capitalismo mundial, el centro de la polis. Ahora es el turno de la *nuda vida*, opuesta al término *forma-de-vida* que incorpora una dimensión política y pública, nunca aislada. Antes de la biopolítica los comportamientos y formas de vivir humano no estaban condicionados por una necesidad biológica específica, sino por una vocación teológica universal, donde estaba en juego era la felicidad, lo cual “constituye inmediatamente a la forma-de-vida como vida política” (Agamben, 2001: 14). Se trata de una concepción alejada del poder soberano del que hablaba Hobbes en *El Leviatán*, y donde la vida en el estado de naturaleza se define sólo por el hecho de estar expuesta a una amenaza de muerte. La vida política le entrega al soberano la facultad de decidir sobre la vida o la muerte, siempre amparado en la categoría de vida política. Atrás queda la etapa del poder jurídico-institucional.

¿Cómo confluyen en el trabajo de Agamben las dos formas de poder más emblemáticas del pensamiento de Foucault? ¿Hay un punto de conexión entre el modelo jurídico-institucional y el modelo biopolítico del poder? Para el filósofo italiano, la tesis foucaultiana debe ser “corregida o, cuando menos, completada”, pues deja cabos sueltos para llegar a dicha confluencia de poderes. Y agrega: “lo que caracteriza a la política moderna no es la inclusión de la *zoe* (vida) en la polis (...) lo decisivo es, más bien, el hecho de que, en paralelo al proceso en virtud del cual la excepción se convierte en regla, el espacio de la nuda vida que estaba situada originalmente al margen del orden jurídico, va coincidiendo de manera progresiva con el espacio político, de forma que (...) derecho y hecho entran en una zona de irreductible indiferenciación” (Agamben, 1998: 19). Se trata de un dispositivo antropogénico que no fue diferenciado por Foucault. Es la exclusión a partir de la diferencia entre lo jurídico y lo animal. Es la vida sagrada, la nuda vida.

Dicha antropogénesis actualiza una arcaica figura del derecho romano: el *homo sacer*, a quien cualquiera podía dar muerte y no tener castigo por ello. Se trata de una forma de impunidad que surge con la existencia de un sujeto que era considerado de dominio divino. *Sacer* es una expresión latina que significa “que está en poder de los dioses y a su culto”, razón por la que no puede ser objeto de sacrificio. *Homo sacer*, entonces, era aquel sujeto sagrado. Su origen, sin embargo, es anterior a la distinción entre profano y sagrado, entre religioso y jurídico, transformándose en un caso de ambigüedad jurídica. Agamben dedica gran parte de su trayectoria intelectual a investigar el *homo sacer*, etiqueta jurídica que utiliza como forma de exclusión en las sociedades contemporáneas, y que inspira la nominación a dos de sus obras: *Homo Sacer I: Poder soberano y nuda vida* (1998) y *Homo Sacer II: El reino y la gloria* (2008b).

En el marco de ese rastreo, establece una conexión entre el *sacer* latino y la figura del *tabú*, sujetos asociados a hechos impuros y, por ello, aislados temporalmente de la comunidad: contagiados, mujeres post-parto, hombres que habían estado en contacto con cadáveres, etc. El temor a penas naturales o al contagio justifican el *tabú*. En los estudios antropológicos y etnográficos publicados a comienzos del siglo XIX se recoge la etiqueta del *homo sacer* con un doble significado, es santo y maldito a la vez, ambivalencia que es contemporánea al hallazgo de los primeros estudios bíblicos efectuados en Occidente. Se trata de una dualidad que traerá consecuencias, ubicando al *sacer* en el derecho romano como una entidad que está fuera de la jurisdicción humana, pero que no contradice la ley divina. Así, pertenecía al ámbito de la insacriticabilidad, pero al mismo tiempo su vida puede ser quitada por alguien, al que no se le castigaba. Es el costo que tiene la vida sagrada al ser “la vida insacriticable y a la que, sin embargo, puede darse muerte” (Agamben, 1998: 108).

Para Agamben se trata de un caso de excepción jurídico, y que actúa como antecedente de casos similares en los ejercicios del poder soberano de la historia de Occidente. El espacio político de la soberanía se habría constituido configurando una zona de indiferencia entre sacrificio y homicidio. De ese modo, es soberana una esfera en la que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio, no contraviniendo la esfera de lo sagrado. En la actualidad, la etiqueta del *homo sacer* se observa en aquél con respecto al cual todos los hombres actúan como soberanos (Agamben, 1998: 110). No es ni *bios* política, ni *zoe* natural; significa, sencillamente, una vida a la que se puede dar muerte lícitamente. Aquí surge la mayor aplicabilidad de la tesis agambeniana: a partir del *homo sacer*, la figura del *estado de excepción* es el fundamento oculto sobre el que reposa todo el sistema político. En aquél la nuda vida es excluida y apresada en el orden jurídico, constituyéndose, además, como parte de su separación. El *homo sacer* en todo su esplendor.

Los campos de concentración durante el nazismo alemán o la histórica persecución de los gitanos en diversos puntos de Europa son una muestra de aquello. ¿Cómo se entienden estas aberraciones históricas? Para Agamben, una misma reivindicación de la nuda vida conduce, en las democracias burguesas, a que prime lo privado sobre lo público y las libertades individuales por sobre las obligaciones colectivas. En el caso de los estados totalitarios, se convierte en un criterio político decisivo y en materia privilegiada de las decisiones soberanas, pero superando los límites del estado de excepción. Se trata de intrusiones incomprensibles de principios biológico-científicos en el orden político, como los criterios de muerte (los principios de la eugenesia) o de condiciones antes del nacimiento (aborto provocado o el control de la natalidad). En esta perspectiva, el campo de concentración se presenta como una muestra de que es posible un espacio biopolítico puro, absoluto y, hasta ahora, insuperado. Otros casos emblemáticos en los análisis de Agamben lo constituyen el nacimiento y la condición de refugiado, el *a-patria*. El nacimiento -la *nuda vida* natural- se convierte en portador inmediato de soberanía, pero también de una potencial exclusión. De ahí las consecuencias son conocidas. Un no nacido en territorio norteamericano no tiene la marca de dicha nación, y por lo tanto ni su historia, ni sus costumbres, ni sus beneficios como ciudadano. Un hecho biológico marca una vida política de manera irrevocable. La condición de refugiado, quien quebranta la trinidad Estado-nación-territorio, es marginal, pero central en la historia política de Occidente. Es la aterritorialidad, un hecho de vida natural asociada al nacimiento, el que lo determina.

El dispositivo antropológico del que habla Agamben sigue produciendo *humanitas* y se impone sobre el otrora destino histórico de los pueblos, transformados hoy en “espectáculos culturales y en experiencias privadas” (Agamben, 2005b: 99). Mientras tanto, el poder soberano de Hobbes, mira atónito la instalación de otros poderosos, y cómo han perdido dominio e influencia

criterios de identidad política como la lengua, la sangre o el territorio. Tras la biologización de la vida, los dispositivos médico-científicos hacen uso de controles y orientaciones con finalidades políticas, a través de lecturas disciplinarias sobre el cuerpo, la salud, la enfermedad o la muerte. La medicalización, el aborto o el miedo son usados como formas de supervivencia a-territoriales, en una especie de nueva apuesta de los totalitarismos. El dominio es, ahora, global. La sentencia del filósofo no invita precisamente al optimismo:

“Es probable que el tiempo en que vivimos no haya salido de esta aporía. ¿Acaso no vemos en torno a nosotros y entre nosotros a hombres y pueblos sin esencia y sin identidad -consignados, por así decirlo, a su ociosidad- buscar a tientas por todas partes una herencia y una tarea, una herencia como tarea? Hasta la pura y simple renuncia a todas las tareas históricas (reducidas a simples funciones de policía interna o internacional) en nombre del triunfo de la economía, reviste hoy a menudo una tal intensidad que la misma vida natural y su bienestar parecen presentarse como la última tarea histórica de la humanidad, si admitimos que aquí tenga sentido hablar de una tarea” (Agamben, 2005b: 98).

Una pugna con los dispositivos, sin embargo, no es tarea sencilla. Agamben es cauto en esta materia y no sugiere una lucha “sin cuartel”. Nada de choques ni intentos de desactivación. Por lo demás, no tendríamos forma de hacerlo. Cualquier estrategia política en ese sentido confirmaría aun más el orden que deseamos destruir. Al contrario, se muestra partidario de aprovechar las ventajas que nos otorga la figura de la *oikonomia*. Su propuesta consiste en alterar las bases de subjetivación de un dispositivo de gobierno, dejándolo reducido a un mero ejercicio de violencia. La profanación es la alternativa. La profanación como contradispositivo. *Profanar* es usado por Agamben (2008: 43) -siguiendo al jurista Trebacio- como aquella acción de restituir al libre uso y propiedad de los hombres, algo que es sagrado, santo o religioso. Si se considera el sentido actual dado a la acción del gobierno de los hombres, la profanación actuaría como un contradispositivo que restituiría algo que el sacrificio ha dividido y separado del uso común. Ello, porque el sacrificio es entendido como la consagración de algo que estaba en el ámbito de lo profano a lo sagrado.

Así, la profanación también puede entenderse como un aporte específico de la fe cristiana, que por primera vez le abre al hombre el mundo en su mundanidad e historicidad. De esta forma, el dispositivo, alejado de su rasgo sagrado, queda “desnudo” de su utilidad gubernativa. Es el inicio de la desobjetivación, pero tras la cual no es posible conseguir la recomposición del sujeto.

“Ciertamente, en todo proceso de subjetivación hay un momento desobjetivador implícito y el yo potencial sólo es construido, como hemos visto, ha través de su propia negación; pero lo que pasa luego es que los procesos de subjetivación y desobjetivación se producen recíprocamente de

manera autónoma, impidiendo la recomposición de un nuevo sujeto. La no verdad de sujeto ya no busca su verdad” (Agamben, 2008: 46).

Consecuente con esta línea de pensamiento, el propio Agamben fue protagonista de una polémica que acaparó la atención de los medios de comunicación en Europa y Estados Unidos. En marzo de 2004, el filósofo se disponía a viajar como profesor invitado a la Universidad de Nueva York, sin embargo, tras la aprobación de las nuevas medidas de control puestas en marcha para aquellos extranjeros con visa que deseaban entrar a dicho país, manifestó su intención de no viajar. En un artículo publicado en el diario *Le Monde* el 11 de enero del mismo año explica las razones de esta decisión. “No al tatuaje biopolítico” es el título del texto en el que Agamben manifiesta en forma categórica no estar dispuesto a someterse al nuevo fichaje obligatorio y al estampado de sus huellas dactilares.

La anulación de su curso universitario -explica- nada tiene que ver con la simpatía y aprecio que lo liga desde hace años a sus colegas y estudiantes norteamericanos. Tampoco se trata, continúa el artículo, de una reacción epidérmica frente a un procedimiento que fue impuesto durante mucho tiempo a los criminales y acusados políticos. “Lo esencial no está ahí. El problema excede los límites de la sensibilidad personal y concierne al estatuto jurídico-político (sería quizás más simple decir bio-político) de los ciudadanos de los Estados pretendidamente democráticos en los que vivimos” (Agamben, 2004). El caso es un buen ejemplo de cómo opera el dispositivo de Occidente, bajo una lógica de aceptación de prácticas de control que habían sido consideradas siempre como excepcionales e inhumanas. Se trata de manifestaciones fuera de todo límite democrático en el que el uso de la vigilancia ejercida por el Estado supera con creces aquellos dispositivos electrónicos masivos, como las tarjetas de crédito o los teléfonos móviles, que ya han sido cuestionados.

Es la metáfora de Occidente como campo de concentración, pues “el tatuaje apareció en Auschwitz como el modo más normal y económico de organizar la inscripción y el registro de lo deportados”. Ahora, el tatuaje biopolítico es el que impone Estados Unidos, impulsando, de paso, la tesis del fin de la ciudad, donde el cuerpo estaba asociado a la política, donde la forma de vida se imponía a la biología.

“El fichaje electrónico de las huellas digitales y de la retina, el tatuaje sub-cutáneo, como otras prácticas del mismo género, son elementos que contribuyen a definir ese umbral. Las razones de seguridad que se invocan para justificarlas no deben impresionarnos: no es esa la cuestión. La historia nos enseña que las prácticas reservadas al comienzo a los extranjeros, enseguida se aplican al conjunto de los ciudadanos. (...) Así, al aplicar al ciudadano o mejor dicho al ser humano como tal, las técnicas y dispositivos que fueron inventados para las clases peligrosas, los Estados, que deberían



constituir el lugar mismo de la vida política, han hecho de él, el ser humano, el sospechoso por excelencia, hasta el punto de que es la humanidad misma la que se ha transformado en clase peligrosa” (Agamben, 2004).

En la tesis agambeniana, el proyecto democrático-capitalista busca suprimir la escisión que divide al pueblo, poniendo término de manera radical a la existencia de dichas formas exclusión, pero incorporando otras técnicas de inclusión. Se trata -dice (Agamben, 2001: 34)- del intento llevado a cabo por países capitalistas y socialistas, de derechas e izquierdas, de generar un sólo pueblo, único e indiviso. Es la razón por la cual la superación de la *oikonomia* es, en palabras de Agamben, más que urgente, sobre todo en un sociedades donde el poder soberano aspira a una elipsis de la política donde los grandes procesos de desobjetivación no se asemejan ni se corresponden con subjetivaciones reales, sino donde siguen experiencias antes aplicadas en regímenes totalitarios. Es la obsesión por el desarrollo y el progreso el que justificarían la aplicación de un proyecto biopolítico que busca producir un pueblo sin fracturas simbólicas ni imaginarias. La homologación entre la vida política y la *nuda vida*. Es el gobierno providencial del mundo el que, amparado en la tarea de salvación, nos estaría llevando a la catástrofe. Agamben nos invita a reflexionar sobre los alcances de un dispositivo que supera a los iniciales estudios de Foucault sobre el poder, y a entender los rasgos de una máquina antropológica que combina la producción de la *nuda vida* como elemento político original y como umbral de articulación entre naturaleza y cultura.

### 3.3.- El autor sin estatus

Será comentando otro texto de Foucault, aparentemente desvinculado de la noción de dispositivo, donde Agamben expresa su mayor sintonía interpretativa con la tesis del filósofo francés. Se trata de *El autor como gesto*, un breve ensayo que el italiano publica como parte de un conjunto de pequeñas reflexiones en su conocido libro *Profanaciones* (Agamben, 2005a), y en el que dedica algunas palabras a la conferencia que en 1969 Michel Foucault dicta a los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía, titulada *Qu'est-ce qu'un auteur?* (¿qué es un autor?)<sup>4</sup>. El evento goza de gran publicidad en los medios literarios parisinos, no sólo por la temática, sino porque Foucault sigue gozando de los dividendos generados por *Las palabras y las cosas*, convertido en todo un best seller. Es la razón por la que en la audiencia no sólo se encontraban los socios de la mencionada asociación; había toda clase de curiosos, estudiantes y periodistas.

En la ocasión, el entonces profesor de filosofía de la Universidad de

---

<sup>4</sup> En 1970, Foucault repitió esta conferencia en la Universidad de Búfalo (New York), con algunas modificaciones.

Vicennes problematiza en torno a la figura del autor en la escritura contemporánea. “¿Qué importa quien habla?”, se pregunta Foucault. Y agrega. “La desaparición del autor se convirtió, para la crítica, en un tema dominante en lo sucesivo. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que localizar, como lugar vacío -indiferente y apremiante a la vez-, los sitios en donde se ejerce su función”. El argumento central de su exposición era, en apariencia, contradictorio: al autor es imposible tratarlo como una descripción definida, pero es igualmente imposible tratarlo como un nombre propio. Es decir, Foucault nos propone una relación de apropiación, donde el autor no es exactamente ni el propietario, ni el responsable de sus textos; no es ni su productor ni su inventor. Ello no significa que al autor no se le pueda atribuir algo dicho o escrito. Sin duda lo hace. Hay registros de un trabajo intelectual y creativo. Pero la naturaleza de la atribución es el resultado de operaciones discursivas complejas y raramente justificadas. Es en el campo discursivo donde el autor asume una posición, la que traspasa a su obra, señala.

El anclaje teórico en “el autor” no es accidental en la filosofía foucaultiana. Se trata de una noción que representa el momento de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, de la filosofía y la de las ciencias. “Incluso hoy, cuando se hace la historia de un concepto, o de un género literario, o de un tipo de filosofía, creo que en ellas se consideran menos tales unidades como escansiones relativamente débiles, secundarias y sobrepuestas en relación con la unidad primera, sólida y fundamental, que la del autor y de la obra”, indica (Foucault, 1969). Es el reconocimiento que se hace de un estatus privilegiado, desde donde se consagra al hombre y la obra; el sujeto y su creación. Las preguntas que propone el filósofo a la audiencia se convierten en una avalancha de replanteamientos sobre la crítica literaria:

“¿Qué es una obra?, ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra?, ¿de qué elementos está compuesta?, ¿no es aquéllo que escribió aquél que es un autor? (...) Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una “obra”? Mientras Sade no fue un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los cuales, hasta el infinito, durante sus días de prisión, desenrollaba sus fantasmas. Mas supongamos que tuviéramos que ver con un autor: ¿todo lo que escribió o dijo, todo lo que dejó tras él forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de las obras de Nietzsche, por ejemplo, ¿en dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, ciertamente, pero ¿qué quiere decir este “todo”? ¿Todo lo que el propio Nietzsche publicó?, de acuerdo. ¿Los borradores de sus obras? Ciertamente. ¿Los proyectos de aforismos? sí. ¿También los tachones, las notas al pie de los cuadernos?, sí. Pero cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de la lavandería: ¿obra o no obra? ¿Y por qué

no? Y ésto indefinidamente. Entre las millones de huellas que alguien deja después de su muerte, ¿cómo puede definirse una obra?” (Foucault, 1969: 5).

Para Foucault, si el autor ha desaparecido, lo que habría que hacer, es localizar el espacio que deja vacío su ausencia, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer. Pero no hay que confundirse, explica. El autor no es el nombre propio que aparece al interior de un discurso, como tampoco se sitúa en el estado civil de los hombres, ni en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. “Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de “autor” mientras que otros están desprovistos de ella”, indica (Foucault, 1969). Es el motivo por el que un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

Como se observa, las implicancias de esta teorización son mucho más potentes que la crítica a una simple figura literaria. Es el autor como relación de apropiación de la que habla Foucault. Son los textos, los libros y los discursos los que, en nuestra cultura, comenzaron a tener autores, es decir, en la medida en que los discursos podrían ser transgresivos. Es el castigo al autor. Antes de aquél el discurso no era una cosa, sino que era esencialmente un acto colocado en el campo de lucha de fuerzas donde se enfrentaban lo sagrado y lo profano, lo lícito y lo ilícito, lo religioso y lo blasfemo. Fue el régimen de propiedad aplicado a la literatura el que habría gatillado la expansión de los derechos de producción hacia otros campos y artes. Es a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX cuando la posibilidad de transgresión asociado al acto de escribir habría tomado cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura. Como si el autor, a partir del momento, fuera colocado en el sistema de propiedad que caracteriza nuestra sociedad.

En la interpretación que hace Agamben de esta conferencia, pone como punto de inflexión la cita que formula Foucault, que en verdad se trata de una referencia a Beckett, “qué importa quién habla”. La aparente indiferencia con respecto al autor como lema o principio fundamental de la ética de la escritura contemporánea se traslada, en términos agambenianos, en que la figura del sujeto que escribe no termina de desaparecer, pues “la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia”. Esta cita contiene, para Agamben, el sentido de la tesis de Foucault, a saber: en todo enunciado hay una necesidad innegable de contar con la figura del autor, aun cuando este carezca de identidad. Se distinguen, así, dos nociones opuestas, pero complementarias: “el autor como individuo real, que permanecerá rigurosamente fuera de campo, y la función-autor, la única sobre la cual Foucault concentrará su análisis” (Agamben, 2005a:

82). Es esta última la que caracteriza el funcionamiento de determinados discursos en la sociedad contemporánea.

Para Foucault, la función-autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas, o sea, actúa como el principio de una cierta unidad de enunciación. A través del texto, el autor vehicula su influencia, su pensamiento, su deseo o su inconsciente, construyendo un régimen de apropiación discursiva. Es en ese rol donde ubica a Marx o Freud, es decir, como “instauradores de discursividad”. Ambos, a través de su obra, hicieron posible un cierto número de analogías y de diferencias, abriendo espacios para algo distinto a ellos, y ligados absolutamente a lo que fundaron. “Decir que Freud fundó el psicoanálisis no quiere decir (no quiere decir) que el concepto de líbido, o la técnica de análisis de los sueños vuelven a encontrarse en Abraham o en Melanie Klein; quiere decir que Freud hizo posible un cierto número de diferencias respecto a sus textos, a sus conceptos, a sus hipótesis que dependen todas del propio discurso psicoanalítico”, explica Foucault (1969: 13).

La aplicabilidad del análisis foucaultiano encuentra, aquí, el máximo nivel de ruptura. Superar el mero valor expresivo de la discursividad es una propuesta revolucionaria para una época donde los discursos son sinónimo de enunciaciones formales. Es el tiempo -dice Foucault- de estudiar los discursos en las modalidades de su existencia; en sus modos de circulación, de valoración, de atribución y de apropiación. Es en esta alteridad de formas de ser y ver la cultura donde la función-autor encuentra su lugar en el dispositivo; como producción ideológica, gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido. El peligro se encuentra en olvidar que la función-autor carece de un status ideológico, dado que economiza la circulación de sentido. En este escenario, el mismo Foucault (1969: 17) se pregunta “¿cómo puede insertarse la libertad de un sujeto en la densidad de las cosas y darle sentido; cómo puede animar, desde el interior, las leyes de un lenguaje y de este modo abrirle paso a sus propias intenciones?”. En *Arqueología del saber* (Foucault, 1970) dirá que la soberanía del sujeto reside en su constitución como un cuerpo de subjetividades. Engendrado por el dispositivo de su época, el sujeto no es más que un hijo de su tiempo. Siguiendo esta lógica reflexiva, el sujeto sólo puede aparecer bajo ciertas condiciones en el orden del discurso, ese es el margen de su libertad, es decir, es tarea de la *arqueología* el incentivar su problematización, alimentar la conciencia de que ocupa un lugar epistémico en el discurso, que cumple determinadas funciones que la otorgan identidad y obedece un conjunto articulado de reglas.

Por ello, adquiere importancia la frase inicial de Foucault, “qué importa quién habla”. En un mundo de dispositivos donde cualquier discurso se desarrolla en el “anonimato del murmullo”, es irrelevante saber quién habló realmente, o con qué autenticidad y originalidad. La hermenéutica que nos

propone la mirada foucaultiana cuestiona la naturaleza histórica de lo más profundo en un discurso, y cuyo autor ahora carece de estatus. Éste y el resto de los sujetos se ven influenciados por una discursividad que los condiciona en sus modos de existencia. Para Agamben, la separación que hace Foucault del sujeto-autor de los dispositivos, es propio del gesto que caracteriza su estrategia de análisis. Por un lado, no deja de trabajar sobre el sujeto; por el otro, el sujeto como individuo viviente está presente sólo a través de los procesos objetivos de subjetivación que lo constituyen y los dispositivos que lo inscriben y lo capturan en los mecanismos del poder (Agamben, 2005a: 84).

No parece contradictorio, entonces, que la función-autor de Foucault aparezca como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado corpus de textos. El régimen discursivo que lo constituye nos recuerda que el individuo siempre se ve consumido y atrapado por el discurso que define sus condiciones y las formas en que aparece en él. Es la huella de escritor -podríamos agregar del científico, del artista, del filósofo- que se manifiesta sólo en la singularidad de su ausencia, pues está muerto en la trampa del discurso. Agamben nos comenta al respecto que: “El autor no está muerto, pero ponerse como autor significa ocupar el puesto de un muerto. Existe un sujeto-autor, y sin embargo él se afirma sólo a través de las huellas de su ausencia” (Agamben, 2005a: 85). Quizás sea la razón -escribe el filósofo italiano- por la que Foucault sea permanentemente acusado de indiferencia hacia los individuos de carne y hueso, y de estar a favor de una mirada estetizante sobre la subjetividad, donde sus vidas reales han sido puestas en juego.

¿Qué significa “poner en juego”, para Agamben? El lugar de un escrito no está en el propio texto ni en el autor, sino que está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto. El autor actúa como testigo y garante de su ausencia en la obra. El lector, por su parte, no puede sino asumir la tarea de ese testimonio o de esa teoría que propone el autor. De esa forma, la ausencia del autor garantizan el encuentro y la conexión entre el lector y la obra, entre la audiencia y el espectáculo, donde dos individuos que no se conocen personalmente se ponen en contacto vía imaginación a través del puente que les propone el discurso. Es esta relación la que impediría alcanzar la realidad sustancial del sujeto, como si éste estuviera en alguna parte.

“El sujeto (...) es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto en juego. Puesto que también la escritura -toda escritura, y no sólo aquella de los secretarios del archivo de la infamia- es un dispositivo, y la historia de los hombres no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje” (Agamben, 2005a: 93-94).

En síntesis, es la función-autor la que vuelve menos enigmática la teoría de Foucault. A través de esta figura, la subjetividad se muestra con más fuerza en cada uno de los dispositivos que la ponen en juego. El lenguaje -el más antiguo, universal, invisible y efectivo de los dispositivos- le impide recordar a un sujeto ético, acorralado por una discursividad enunciativa, de que él es producto de una confluencia de encuentros y azares, al hilo de una historia frágil y precaria. Frente a aquél, la subjetividad se muestra sin reservas, de manera irreductible y exhibiendo altas dosis de disciplina.

### **3.4.- Los alcances fílmicos de la máquina antropológica**

El aporte filosófico de Agamben describe a los mundos posibles como realidades moldeadas desde el control y la vigilancia de dispositivos que garantizan una debida normalización de actitudes y conductas; pasados y futuros; realidades y ficciones. Es a través de los dispositivos donde el ser humano aprende a dejar atrás su comportamiento animal como especie, una ruptura que lo sitúa como ente privilegiado de una máquina antropológica que se acomoda a los vaivenes de la biopolítica, y actualiza sus condiciones para una vida ética, con derechos y deberes. Atrás ha quedado el salvaje terreno animal. Hoy es una nueva versión del mono que habla -el *homo sapiens sapiens*- el que se ha dejado capturar. Tal como nos explica Agamben, sólo en el gobierno de los hombres la vida tiene sentido. En ella se someten los placeres culpables de un hombre acostumbrado a rendir cuentas a una autoridad que no tiene rostro ni lugar y que vigila hasta el último rincón de la conciencia, pero sin ser vista.

¿En qué medida el aporte teórico de Agamben facilita la aplicabilidad conceptual del dispositivo en otras áreas y materias, como las que aborda esta tesis? La *oikonomia* agambeniana traduce en forma inequívoca los resultados de los primeros estudios de Michel Foucault. Allí confluye todo ese complejo y descentrado conjunto de saberes, prácticas, medios e instituciones cuyo objetivo es gestionar, controlar y orientar los comportamientos, gestos y pensamientos de las personas, en un sentido de aparente utilidad y conservación. De ahí que no sólo sean dispositivos la cárcel, la sexualidad, el hospital psiquiátrico, la escuela o el ejército. También lo son el club deportivo, la literatura, la filosofía, la telefonía celular, Internet, la televisión, el teatro y el cine. Todos ellos lo son, y cada uno de los engranajes simbólicos que los constituyen conforman una red de poder, protocolos e influencias en el conocimiento. Si el dispositivo es todo aquello que facilita el reconocimiento de lo humano, entonces todo dispositivo es, por alcance, un dispositivo antropológico, que se constituye a partir de los espejos que el ser humano utiliza para reflejar su subjetividad. Es la imagen del sujeto en el coche, en el bar, en la escuela, en la economía, en la política, etc. los que delinear y legitiman los rasgos constitutivos de un sujeto que se alimenta desde sí mismo. El sujeto se refleja en el dispositivo, y éste lo orienta y define. La

simbiosis no puede ser más fructífera. El ejemplo más claro es el lenguaje. Invención humana, pero al mismo tiempo el dispositivo más universal de todos.

La captura de lo humano se ejerce hoy en día por nuevas máquinas antropológicas, cuyas marcas de identidad y subjetivación son infranqueables. No hay sujeto sin dispositivos, y éstos se han adaptado a las nuevas exigencias del mundo moderno. Nuestro objeto de estudio -el cine documental político- asume rasgos y funciones que no se alejan demasiado del dispositivo foucaultiano y cuyas precisiones se hacen más nítidas con el aporte de Agamben. Como hemos formulado en las reflexiones finales del capítulo anterior, al igual que las máquinas discursivas estudiadas por el filósofo francés, el cine opera un operador metamórfico, una máquina transformadora y un principio de organización audiovisual y discursivo. Más allá de reducirse a un mero agenciamiento técnico, el dispositivo es un sistema circular y complejo donde se determina, según las modalidades espacio-temporales y las condiciones de la experiencia particular, las posibles relaciones entre el espectador, el aparato tecnológico, la imagen-sonido, el relato y el medio social.

En sintonía con el dispositivo antropológico descrito, las cuatro líneas principales que componen el dispositivo en el cine documental se observan de la siguiente manera:

a) *Visibilidad*: El documental describe una arquitectura de la realidad, haciendo visibles ciertas partes y dejando otras en penumbra. Muestra y oculta a través de un relato realista. La ausencia y presencia de elementos del referente potencia y debilita algunos aspectos de la construcción de subjetividad.

b) *Enunciación*: El documental habla a través de la producción de un régimen de enunciación concreto. Estas líneas determinan el espacio de lo enunciable, aquello que puede ser dicho en el campo del discurso social. Ello significa que la producción audiovisual no es ajena a los tabúes y las dominancias de lo que se dice en un estado de sociedad ni a la doxa que debe emplear para organizar su relato.

c) *Espacio-tiempo*: Permite al género ocupar un determinado lugar en el espacio-temporal, adoptando una forma concreta a través de personajes e historias de la vida real. El documental recorre la interioridad de dicho espacio-temporal (o más bien lo atraviesa) y regula el tipo de relaciones que pueden producirse.

d) *Verdad*: El documental describe las condiciones en las que se construye el sujeto/objeto de conocimiento, participando del proceso de individuación de grupos o personas en un régimen de verdad determinado. Ésta forma parte constitutiva de lo que se afirma como verídico o falso en el relato audiovisual. La

realidad se presenta como soporte del dispositivo documental, sin que ésta sea puesta en duda por el espectador. Se podrá adherir o rechazar lo que se afirma (opinión) pero no se cuestiona lo que se muestra (imagen).

De este modo, el dispositivo, a través del filme documental, hace posible el lugar donde se inscribe el cambio entre un espacio mental y una realidad material, es decir, cumple una función de construcción subjetiva. Se trata de un sistema complejo donde se organizan y gestionan numerosas instancias de funcionamiento, como la argumentación, la figuración, la enunciación y la recepción, superando la simplicidad asociada al concepto de discurso fílmico. No es sólo un discurso, es una máquina que orienta las relaciones posibles entre el espectador, el autor, la estructura narrativa, la imagen, según modalidades espacio-temporales particulares. El dispositivo cinematográfico sería, como cualquier otro, un creador de subjetividades, y en calidad de tal merece ser analizado, pero bajo el resguardo de que dicha desmantelación debe considerar una aparente cohesión que guarda silencios y luchas de poder ideológico que coexisten sin traumas con el contrato social y las revueltas simbólicas que no se perciben ante los ojos de un observador no entrenado. A fin de cuentas, es la manera de proceder de todo dispositivo.

De algún modo vinculada a este debate, la teoría cinematográfica tradicional reduce la noción de dispositivo a la formación ideológica asociada a la experiencia espectral, es decir, se ha concebido al cine como un instrumento de dominación cuya eficacia se apoya en la propia estructura de la psique, la que encontraría en aquél, su espejo. Del mismo modo, se ha definido el dispositivo como todo el engranaje que envuelve al filme: el público, la crítica y su distribución. Más allá de su ontología específica y del género al que pertenece, el cine provoca impresión de realidad: algo muy parecido a una alucinación o a una representación dada como percepción. Esta idea sienta las bases de la aplicación del dispositivo en el cine, en la medida que aquél determina un estado artificial por medio de una relación envolvente con la realidad. Como parte del dispositivo cinematográfico, existe una relación circular entre el espectador y el filme. Es decir, el filme construye a su espectador, de forma que éste deja de ser considerado como un sujeto empírico situado materialmente en la sala oscura. Es parte integral del filme, implicado como sujeto que alimenta y se deja alimentar por el dispositivo.



## CAPÍTULO 4

### El dispositivo-cine: la génesis del espectador

*“Ficción o no, una película es siempre una interpretación, una reescritura del mundo”  
(Nicolas Philibert, 1997)*

La relación entre el cine y su espectador dominó el eje del debate contemporáneo en su condición como dispositivo. La discusión epistemológica fue de gran desarrollo en la teoría fílmica europea de los años setenta, y en cuyas posturas se plasman las ideas sobre la condición artificial de la práctica cinematográfica o la ausencia de una perspectiva científica en su realización, más asociada a una estrategia ideológica burguesa de dominación. En el presente capítulo abordamos el surgimiento de la figura espectral, pues reconocemos en ella la génesis del concepto dispositivo-cine. Es decir, más allá de las características de ser un formato con ordenamientos estilísticos y técnicos, el cine se transforma en dispositivo para la teoría desde que ésta desvela el complejo abordaje que la recepción hace como parte íntegra de la gran pantalla. El espectador forma parte de una relación psíquica con el cine que garantiza la existencia de un dispositivo: el engranaje que envuelve y ordena a todo el filme.

Es en este escenario reflexivo donde las formas narrativas y elementos estéticos del denominado séptimo arte no han dejado de asombrar a lingüistas, filósofos, psicoanalistas, historiadores, semiólogos y todo aquel selecto grupo de intelectuales eclipsados por interrogantes no clausuradas y propias de un espectador no satisfecho. Algunas de ellas se manifiestan cada vez que se invita a reflexionar en torno al estatus del cine y su lugar en el reconocimiento social del que somos objeto. Pese a la compleja trama de interrogantes, lo que ha unido la discusión en torno al cine es la obsesión por abordar su especificidad como único dispositivo. Es la razón para que cada vez que se escribe en torno al arte fílmico surjan voces que lo vinculan a otras técnicas y artes masivas que igualmente se nutren de la teoría de la imagen, la puesta en escena, la narratología y las particularidades del texto artístico como comunicante, autónomo y estético. El resultado, sin embargo, siempre recae en el una mirada al espectador.

A pesar de esos vaivenes, hay consenso en que el uso consciente de la noción de *dispositivo* en el cine se inicia en la academia francesa el año 1975 a partir de tres trabajos y dos autores: *Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité*, de Jean-Louis Baudry; y *Le significant imaginaire* y *Le film de fiction et son spectateur* de Christian Metz; todos publicados en el número 23 de la revista *Communications*, edición en la que se abordó la relación entre psicoanálisis y cine. Es el momento de la emergencia explícita del término “dispositivo”, algo que en teoría de la comunicación y teoría de la imagen venía tratándose de manera algo más desarticulada. Las características del cine como medio de propaganda para las masas hicieron que se transformara en tema obligado para analizar las condiciones por las cuales es posible transmitir una “ideología de lo visible”, derivada, en principio de sus condiciones técnicas, pero ampliada -luego- a sus rasgos enunciativos y condiciones de recepción. Atrás queda la sola consideración del modelo de organización del espacio en la que la intervención de un aparato -la cámara obscura- extendían una cierta concepción del hombre, propia del lejano Renacimiento; modelo de representación icónica dominante fechable en el lejano *Quattrocento*.

#### **4.1.- La figura espectral**

Con la reflexión del dispositivo-cine en los años setenta se inicia una nueva etapa en el debate de una academia que durante décadas sólo escuchó replicar una de las críticas más comunes provenientes del estructuralismo-marxista y que definía al cine como un “aparato totalmente sometido a la ideología burguesa”. La tesis de la transparencia, a partir de la cual se pone énfasis en la disolución del carácter construido de la imagen cinematográfica, recordaban que el cine y su maquinaria ideológica eran los menos entusiastas para que el espectador tuviera conciencia de las condiciones de producción de lo cinematográfico. Por esta razón, los trabajos de Baudry y Metz abren el debate a un ámbito en el que se pone, por primera vez, la atención sobre la relación entre la técnica y un tipo específico de ilusión sostenida por el cine.

Baudry describía el dispositivo cinematográfico -abarcando el aparato de proyección, la pantalla, la sala oscura, la inmovilidad del espectador y las imágenes dotadas de sonido y movimiento- como una suerte de máquina de regresión que reconduce al sujeto-espectador hacia un narcisismo relativo y más aún hacia una forma de relación con la realidad, que se podría definir como envolvente, en la cual los límites del propio cuerpo y del exterior no estarían precisados claramente (Baudry, 1975: 67). En esos términos, Baudry explica el estatuto particular que tiene el material visual proyectado en la gran pantalla, ya que más allá de su ontología específica, no cabe duda que provoca impresión de realidad: algo muy parecido a una cuasi-alucinación o a una representación dada como percepción.

Esta idea sienta las bases de la aplicación del dispositivo en el cine, en la medida que aquél determina un estado artificial por medio de una relación envolvente con la realidad. Afirma: “el aparato de simulación consiste (...) en transformar una percepción casi en alucinación, dotada de un efecto de realidad no comparable con el que aporta la simple percepción”. Se trata de un dispositivo asociado a la idea de una máquina de ensoñación a través de la cual el espectador entra en conexión con un amplio abanico de fantasías, mitos, realidades, imaginarios y proyecciones espacio-temporales. Es decir, Baudry nos propone un análisis crítico del efecto-pantalla que toma en cuenta no sólo las características propias de la imagen, sino las condiciones psíquicas de su recepción.

En la tesis de Baudry, el dispositivo desempeña un papel fundamental, pues es lo no visible, pero que permite ver. El ojo del espectador es que se adiestra y se dirige a partir de una serie de artificios que la máquina del dispositivo cinematográfico hacen posible, privilegiando lo que Comolli denomina la “ideología de lo visible”, situando al espectador imaginariamente en un lugar central. Todo está al alcance y es visible para el espectador. La vigilancia y en control se ejerce desde el juego de lo visible e invisible. Se geometriza la mirada y la militariza la cultura a través del cine y un espectador que se observa en él. El propio Baudry sostiene que la producción de un sujeto trascendental y teatralizado, mantiene la representación burguesa dominante del cine frente a un sujeto que nada sabe de las relaciones de producción. Éste sólo es visto como alguien que disfruta desde su experiencia espectral con las imágenes que le entrega el cinematógrafo, y cuya eficacia simbólica radica precisamente en que se apoya en la propia estructura de la psique. Es la doble dimensión del filme como artefacto y como experiencia subjetiva. Esta última se logra por medio de la gratificación vivida por una platea fascinada por la sintonía entre su disposición de ver y un buen producto ofrecido en la sala oscura.

Es el cine, escribe, como efecto de deseo en el psiquismo que se impone sobre el resto de los aparatos técnicos que persiguen el mismo fin: una relación con lo real en la cual se conjuga toda la potencia perceptiva y la adhesión al lo percibido.

“Pero si el cine era el efecto de un deseo inherente a la estructuración del psiquismo, cómo fechar sus inicios. En este orden de ideas, sería demasiado riesgoso proponer que tanto la pintura como el teatro, en ausencia de condiciones técnicas y económicas apropiadas, han sido tentativas para alcanzar no sólo el mundo de la representación, sino aquello que podría estar en juego con un cierto funcionamiento de esta, y que sólo el cine era capaz de realizar” (Baudry, 1975: 63).

Baudry propone la noción de *aparato de base* para referirse a la cámara y sus particularidades como máquina que fabrica lo visible. En dicha producción, este aparato se rige por el sistema de perspectiva monocular que norma la representación del espacio. Lo que haría al espectador es perpetuar ese código representativo e ideológico a través de su contacto con el material cinematográfico. En 1978, Baudry publica *L'effet-cinéma*, libro en el que profundiza la doble dimensión del cine como artefacto y como experiencia subjetiva de gratificación. De esta forma, Baudry marca el inicio de la moderna teoría del dispositivo cinematográfico que supera la antigua concepción del dispositivo sólo vinculada al aparato técnico. Es, ahora, todo el engranaje que envuelve al filme el que empieza a ser considerado como objeto de análisis y como parte de la teoría cinematográfica, y en la que el espectador se convierte en protagonista. Una teoría que no ha estado exenta de discusión.

Se debe tener en cuenta que el clima intelectual de la época en la que se formula esta teoría privilegiaba la búsqueda una consistencia para que la técnica fuera vista como algo que tocaba lo trascendente. Ello explica su particular relación con el sujeto-espectador a partir de los escritos de Jacques Lacan. En ese contexto, la percepción cinematográfica es tomada, casi, como una alucinación o ensoñación.

#### **4.2.- Edgar Morin: la tesis del hombre imaginario**

En consecuencia, la teoría del dispositivo en el cine está asociada directamente a la relación de éste con la figura del espectador cinematográfico. El primer antecedente de repercusiones teóricas de importancia en torno al espectador y su relación con el filme se encuentra en el libro de Edgar Morin, *Le cinema ou l'homme imaginaire* (1956). Haciendo gala de un amplio recorrido conceptual por el psicoanálisis lacaniano, el existencialismo sartreano y la teoría de la imagen, Morin desmitifica en un ensayo antropológico algunas concepciones en torno a lo imaginario para trasladarlas a territorio cinematográfico. La noción de imaginario -en la tesis de Morin- sigue los antecedentes de la teoría de Lacan para quien lo imaginario remite, “primero a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras (...) y segundo a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusorio”. Es decir, la imagen y lo imaginario son parte de la misma naturaleza psíquica, así, las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en un sentido de sustitución o intermediación, sino en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales.

Es en un plano ontológico intermedio donde se encuentra la imagen mental, cuya realidad -dicho sea de paso- nunca es puesta en duda. Así como para Sartre la imagen mental es estructura esencial de la conciencia o, escrito de

otra forma, cumple una importante función psicológica al asociar al hombre a su entorno material; para Morin el objeto cinematográfico está ausente en el seno mismo de su presencia en la psique del espectador. Es la dualidad presencia-ausencia la que define la naturaleza de la imagen fílmica. La sobrevaloración subjetiva que hace el sujeto de su entorno inmediato o lejano depende la objetividad de la imagen mental en su aparente exterioridad material, esto es, en formas, colores, tamaño o densidad. Para Morin, todo ello es parte de la psique, lo imaginamos. Mientras mayor sea la necesidad objetiva, la imagen tiende a proyectarse, a objetivarse. Al aumentar su grado de realismo adquiere autonomía e inmortalidad, generando suprarrealidades. Éstas se caracterizan por concentrar miedos, necesidades y sueños del hombre, y que se potencian en imágenes colectivas, magnificando, fetichizando o mitologizando elementos que son parte de la cultura objetiva de un pueblo.

Se trata de rasgos culturales que aportan desde lo irreal, lo ilusorio, la ensoñación y lo sobrenatural las bases para el éxito de la gran pantalla en Occidente. Es a través del cine -escribe Morin- donde se visualizan nuestros sueños y donde se vuelve realidad la imaginación del ser humano. El cine representa la materialidad donde lo imposible se hace posible. La irrealidad del cine es ilusión que se vuelve realidad. Sin embargo, es paradójico. “¿No es esta máquina lo más absurdo que quepa imaginar ya que sólo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas?”, se pregunta Morin (2001: 19). Más adelante escribe:

“El cinematógrafo es verdadera imagen en estado elemental y antropológico de sombra-reflejo. Resucita, en el siglo XX, el doble imaginario. Muy concretamente en esta adecuación para proyectar en espectáculo una imagen percibida como reflejo exacto de la vida real” (Morin, 2001: 48).

En la tesis de Morin, el cine, al igual que la fotografía, confirma la presencia de algo que está ausente. Pero le añade una doble impresión de realidad, restituyendo el movimiento de las cosas y seres, proyectándolos, liberándolos de la película sobre una superficie en la que parecen autónomos (Morin, 2001: 21). De este modo, la riqueza del cine reside no en lo que éste representa, sino sobre lo que el espectador se fija o es capaz de proyectar. Se activa, así, la imaginación.

¿Cómo es posible activar esas imágenes tan propias de la exclusiva subjetividad del sujeto, nutriéndolas de un dispositivo visual como el cine? La imagen mental, explica Morin, se proyecta el doble, y en forma espontánea. Pero también lo hace sobre imágenes y formas materiales, tales como dibujos, grabados o esculturas, en una clara tendencia hacia la deformación o lo fantástico. De ese modo, la imagen mental y la imagen material se revalorizan o empeoran potencialmente la realidad que dan a ver, cargando de trascendencia

una representación aparentemente sin valor alguno. Se trata de un mundo irreal que tiene efectos sobre la realidad misma. Se trata de dos polos de una misma realidad: el doble y la imagen, idea que Morin explicita:

“El mundo irreal de los dobles (...) Una potencia psíquica, proyectiva, crea un doble de toda cosa para abrirlo en lo imaginario. Una potencia imaginaria desdobra toda cosa en la proyección psíquica (...) La imagen posee la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble posee la cualidad psíquica, afectiva, de la imagen, pero alienada y mágica” (Morin, 2001: 35).

La cita de Morin fundamenta la idea de que el cine une indisolublemente realidad objetiva y visión subjetiva. En esa asimilación práctica de conocimientos que hace posible el cinematógrafo se visualizan los sueños del hombre, proyectados, objetivados, industrializados y compartidos por la contemporaneidad. El primer soporte de realidad son las formas. Fieles a las apariencias de un referente, dan impresión de realidad. Lo que hace el cinematógrafo es, con el movimiento, aportar desarrollo, duración, tiempo y profundidad espacial. El movimiento restituye autonomía y corporalidad a las formas. Así, “la proyección cinematográfica libera la imagen de la placa y del papel fotográfico” (Morin, 2001: 108). Para lograr este efecto imaginario, en este proceso empírico inicial de visión y percepción, la cámara pone en acción la visión psicológica (Morin, 2001: 112). Se trata de visiones fragmentarias que concurren en una percepción global, es decir, un objeto es visto psicológicamente desde todos los ángulos (percepción objetiva), tanto por la cámara como por el espectador. La toma y el montaje fílmico mecanizan los procesos perceptivos, unificándolos en una visión psicológica.

Todo ello es posible porque los procesos psíquicos conducen por un lado, a una visión práctica, objetiva y racional y, por otro, a una visión afectiva, subjetiva y fantástica. Ambas se unen en el cine. Las imágenes objetivas y subjetivas se yuxtaponen, prefabricadas a través de un descifraje inicial que hace la cámara desde las primeras tomas. El espectador pone en acción la mixtura de la que habla Morin, ya que si bien el filme tiene una realidad exterior al espectador, una materialidad, a pesar de eso, el sujeto espectral reconoce el filme como irreal e imaginario. Prueba de ello es que se hace uso de la visión estética, que sólo se aplica a imágenes dobles. Aquella descosifica al cine, otorgándole subjetividad y valor imaginario (Morin, 2001: 137).

Para Morin, al igual que para Jean Epstein, el cine es psíquico. En él se unen dos psiquismos, el de la película y el del espectador. Un sujeto que es tan activo como el cineasta, y que es creada por él mismo, el espectador. Morin sustenta la tesis del cine como simbiosis. Al respecto, escribe:

“El cine es exactamente esa simbiosis: un sistema que tiende a integrar al

espectador en el flujo de filme. Un sistema que tiende a integrar el flujo del filme en el flujo psíquico del espectador” (Morin, 2001: 94).

Por eso, el cine parece arrastrar en un solo flujo la subjetividad del espectador, y éste -sujeto activo en la sala oscura- no se da cuenta de que es parte esencial de esa máquina de proyección, identificación y participación denominada cinematógrafo. Es el filme como nuestro psiquismo total, como si imaginara por cada uno de nosotros. Así, la figura del espectador como parte de esta relación psíquica con el cine garantiza la existencia de un dispositivo que supera la noción de un mero aparato técnico. Es todo el engranaje que envuelve al filme. Y en él, el espectador es protagónico.

El estudio del italiano Francesco Casetti, *El filme y su espectador* (1986), analiza esta figura, desde una clara perspectiva semiótica, y lo hace adentrándose en la enunciación cinematográfica. Para Casetti, es posible observar en el filme el “lector implícito” o la “imagen del público” que el texto fímico delinea. En esta tesis, el vínculo imaginario se hace posible con la búsqueda de una presencia, la del interlocutor, que se materializa en una especie de relación circular donde ambos -espectador y filme- se necesitan. Es decir, el filme construye a su espectador, lo dibuja, le dá un sitio, le hace seguir un trayecto (Casetti, 1989: 35). El lugar del espectador es parte del proceso de construcción imaginaria, es la posición del sujeto-receptor tal cual el propio filme la construye al dirigirse a la platea. De esa forma, el espectador deja de ser considerado como un sujeto empírico situado materialmente en la sala oscura, sino es parte integral del filme, implicado en forma de texto.

Si al considerar al filme como texto, se asume la premisa de que éste se da a ver o instituye su propia finalidad, este rasgo también se extiende al espectador. En palabras de Casetti (1989: 29), “lejos de estar en el campo desarmado, y bastante antes de ofrecer una reacción personal, quien se sienta en la sala contribuye a construir lo que aparece en la pantalla”. O lo que es lo mismo, “quien se sienta en la sala vive con el filme, mejor aún, vive dentro de él”. De esta forma, el *adentro* y el *fuera* del texto confluyen en el espectador. Es el campo de la enunciación el que Casetti ofrece para hacerse cargo de este imaginario espectadorial. Es a partir de ese análisis enunciativo donde la figura del espectador cobra sentido y se devela. Allí, el filme lo dibuja, le otorga un sitio, lo ubica en la estructura de su relato, como ente activo. Según explica Casetti, la enunciación cinematográfica se refiere al acto “de apropiarse o de apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un filme” (Casetti, 1989: 42). Ese decir y sus modalidades se nutre a partir de un punto de vista que organiza los diversos aspectos del filme, como la toma, el encuadre, la secuencia, la profundidad de campo o la música. Desde la enunciación se observa la posición en la que se pone a quien mira la escena proyectada en la pantalla. Se manifiesta, así, la presencia e importancia de su destinación, de su lugar asignado.

La dificultad radica en que tanto el sujeto enunciador como enunciatario no se presentan nunca como tales. Es la enunciación la que se hace invisible para los ojos del espectador. El enunciatario en un filme -explica Casetti- existe siempre, ya sea en forma evidente o implícita. Aquél acompaña al texto en todo su desarrollo, no puede no estar en la trama. Tiene una capacidad para actuar en el texto que lo proclama como uno de los elementos básicos y activos del texto cinematográfico. La interpelación es uno de los recursos utilizados por el lenguaje cinematográfico para que el espectador intervenga en el texto, “cuando el filme le habla, le mira a los ojos desde la pantalla, como queriéndolo invitar a participar en el relato”, dice Casetti (1989: 39). Y da dos ejemplos de ello. Por un lado, *The great train robbery* (Edwin Porter, USA, 1903), en el que al final de la película, el jefe de la banda de asaltantes, en primer plano, apunta y dispara mirando a la cámara, observando a los espectadores. El otro caso es *Vent d'est* (Jean Luc Godard, Italia/Francia/Alemania, 1969), donde un joven en primer plano y luego en plano general, de cara, mirando recto delante de sí, invita a los espectadores a alcanzarle; luego, una voz en *off* da cuenta de lo imposible de dicha petición. En ambos hay un “tú” que el filme parece sugerir, a partir -también- del contexto narrativo en el que las interpelaciones se producen.

Así, el espectador es una marca al interior del filme, una presencia que designa el dejarse ver y entender, pero esa evidencia es siempre relativa, y depende de qué tan clara sea la interpretación y qué factores psicológicos del sujeto ayuden o dificulten en la puesta en marcha de dicha presencia en el texto. Una especie de dedicatoria que Casetti grafica como “Es a ti a quien me dirijo”:

“Es la enunciación la que fija las coordenadas de un film (y el tú que emerge debe su propia consistencia a aquel gesto de arranque) (...) emergente o sumergido, evidente u oculto, es el lugar de la afirmación y de la instalación de un enunciatario; es el ámbito en el que un papel se soldará con un cuerpo para definir comportamientos y perfiles de lo que se llama el *espectador*” (Casetti, 1989: 50-51).

En este sentido, es evidente que la tesis de Casetti se nutre de la teoría literaria para abordar esta especie de “espectador modelo”, en alusión a la figura que Umberto Eco reconoce para el texto literario. La misteriosa relación entre el autor y un lector imaginario dibujado en el recorrido de lectura definido por el texto, y que Eco describe en *Lector in fábula* (1979), inspira a Casetti, y desde allí construye su tesis. Ese alguien a quien el autor dirige su obra está en el filme. Y con él -separadas de cualquier abstracción- las figuras del *narrador* y *narratario*. No hay que confundirse, parece exclamar Casetti. Mientras el enunciador y enunciatario responden a instancias abstractas y no están personalizadas ni corporeizadas en alguien o algunos, el *narrador* y el *narratario* asumen las figurativizaciones de aquéllos sobre la superficie del texto, son el *yo* y el *tú* que se dicen y que se muestran, presentados, en su mayoría de los casos, como simples



personajes.

¿Cómo se manifiesta en el texto un enunciatario que no se hace protagonista? ¿Cómo se construye éste en la compleja enunciación cinematográfica? La clave es el *punto de vista*, es decir, la posición sumaria que se asume tanto desde lo que se muestra, lo que no se muestra y cómo se muestra en la gran pantalla. El punto de vista garantiza que el enunciatario -el espectador- no se haga protagonista, sino que sea sólo testigo. Aquél permite que éste no intervenga en escena, convirtiéndose en un nadie con posibilidad abierta para todos. Es un papel que el enunciador se encarga de definir y que, de paso, pone en juego su complicidad, porque si hay alguien que mira -el enunciatario- es debido a alguien que interpela y que deja mirar, el enunciador. Casetti escribe:

“Tomemos como ejemplo la interpelación: está claro que el tú aparece en ella sólo porque responde a la llamada de un yo; y no obstante se trata de un yo paradójico, si se desliza en un él que mira delante de sí mismo sin la garantía de poder ver, dado que se vuelve hacia un fuera de campo del que nunca se mostrarán los contornos. Por tanto, hay alguien que es visto, pero su ver está obstruido y su mirar no conduce a nada. El enunciador, en el momento en el que busca una figurativización en el enunciado (es decir, en el momento en el que transfigura en narrador) descubre la posibilidad del vacío, del espacio en blanco, del punto suspensivo” (Casetti, 1989: 86).

La enunciación, en definitiva, define los contornos que articulan al enunciado, y con él los ámbitos de acción del enunciador y enunciatario. Por ejemplo, con la cámara subjetiva, el filme ofrece las imágenes a través de los ojos de alguien. Es el enunciatario que se concretiza a partir de un componente del enunciador, elevándolo a narratario. En este caso, el espectador es el que penetra en el filme en los ojos de un personaje y adopta sus comportamientos. El enunciatario empuja al espectador a participar sin intención, preso en los confines de la escena. La situación es distinta tratándose de la cámara objetiva, donde frente a un espectador testigo efectivo, pero mudo o escondido, se despliega un espacio neutro o sin límites marcados. Acá tanto el enunciador como el enunciatario se despliegan del todo implícitos. En la interpelación, en cambio, el espectador es requerido pero se mantiene lejos de la acción o en los márgenes de la escena. Con la cámara subjetiva, tal como se ha comentado, es el enunciatario el que mira con los ojos de un personaje, y se convierte en un espectador de campo.

Como se observa, el filme -a partir de diversidad de recursos estéticos y narrativos- dibuja a un espectador que participa según diversos grados de intervención diegética, dándole altas dosis de realismo. En palabras de Casetti, “estas imágenes, usadas menudo como meras metáforas, en realidad sintetizan muy bien el hecho de que el texto no es sólo una apuesta en juego, sino también un auténtico terreno de maniobra” (Casetti, 1989: 174), logrando una verdadera

*interface*, es decir, aquella conexión entre el mundo representado en la pantalla y el mundo del que la pantalla es uno de tantos otros objetos. Dos máquinas que imágenes (visuales y psíquicas) que se yuxtaponen, conformando el dispositivo cinematográfico. Es el texto fílmico que se afronta desde su interior -a través de los mecanismos de enunciación descritos por Casetti- y desde su exterior, aquellos espacios imaginarios con los que entra en contacto, el afuera, el mundo real. Un adentro y un afuera que siempre terminan confluyendo en el espectador.

### **4.3.- Christian Metz y la enunciación cinematográfica**

La tesis de Christian Metz es el mejor complemento de lo escrito por Francesco Casetti y para aquellos pasos dados por el dispositivo-cine, iniciados por Jean-Louis Baudry en 1975. Es considerado, incluso, como el más equilibrado sistematizador de esta tesis, ya que no sólo supera la clásica e ideologizada visión del dispositivo como el aparato técnico, sino que fue capaz de articular una teoría coherente que facilitó su análisis. La cuestión del espectador adquirirá con Metz toda la fuerza teórica hasta convertirse en uno de los paradigmas más emblemáticos de la naciente semiología del cine. Al igual que Casetti, prumulga una noción de enunciación en un medio que, más que diferencias, guarda notables parecidos en su estructura con la literatura. Es el lenguaje del cine el que incorpora al espectador. Éste es parte de la enunciación cinematográfica.

La aportación de Metz, sin embargo, tampoco estuvo alejada del debate. Situó en un comienzo su discusión en el concepto de autor en el cine, asimilándolo al del enunciador. La reivindicación del “yo” le generó críticas que lo situaban como alguien que deseaba reivindicar el lugar forzado e impropio del cine en las bellas artes. Paralelamente, la búsqueda del “tú”, rompió definitivamente con el anclaje teórico de la impersonalidad de la audiencia, considerada, además, pasiva y sin singularidad. A contracorriente, Metz logró situar al cine dentro de los estudios académicos de vanguardia, desprovistos, en un principio, de las herramientas metodológicas necesarias.

Hay siempre enunciación, escribe Metz; pero la ilusión referencial, y también el deseo de ficción que se remonta a la infancia, a las narraciones de la Madre, a Edipo, todas esas fuerzas extrañamente adormecidas, tienden a hacernos olvidarla, en una credulidad ampliamente consentida. Se trata de un concepto lingüístico y no literario, como él mismo reconoce, y que tiene ventajas frente al de “narración”. “Enunciación” es más amplio y sigue siendo válido para los films experimentales no-narrativos, los films didácticos o las emisiones de televisión, dice. Metz observa que todo filme utiliza las imágenes como la novela las palabras; combinándolas, poniéndolas en cadena, atenuando lo que, en un principio, tiene de icónico. Tampoco está garantizada la intervención de un

narrador explícito, pudiendo parecer transparente u opaco en una enunciación filmica que Metz califica como impersonal, textual, metadiscursiva, y que comenta o refleja, según los casos, su propio enunciado. “Todo texto tiene dos orígenes, de los cuales ninguno es ficticio: empíricamente el autor que lo fabricó, y simbólicamente la enunciación que lo expresa. Lo que es ficticio en la ficción no es el origen sino el modo de ser de que se dice”, escribe Metz. Y agrega: “Cuando leo una novela “Esta tarde hacía un buen tiempo”, la tarde de la que se me habla es la del personaje, no es la tarde en que la frase fue escrita, ni la tarde en que la leo”. Es esa vista panorámica tal vez demasiado larga sobre diferentes evocaciones de un mismo lugar vacío y que, paradójicamente logra de hacerse observar por varios lectores/espectadores.

Cuando un encuadre subjetivo, en un film, es atribuido al enunciador es el analista, situado del lado del enunciatario, quien lo decidió así. Es lo que logra el análisis del texto fílmico. De esa forma, las características del film influyen en la recepción, pero esta pertenece a otro mundo, que obliga a una observación separada vinculada al inconsciente. “Como lo decía muy bien Lacan, el inconsciente no está detrás del consciente, sino entre el mundo exterior y la percepción consciente. Como anteojos, en suma, y que además pueden ser deformantes”. La lectura de Lacan le llevará a formular la máxima de su pensamiento:

“Todo filme es un filme de ficción que reelabora ciertos contenidos inconscientes. El hecho de que la ensoñación sea despierta obliga a estructurar esos contenidos, a subordinarlos a una impresión de realidad, pero no los destruye. El espectador se deja ir al filme en los baches de su conciencia. Puede vivir otra relación de objeto, otro erotismo, otro vínculo con el amor. Las censuras ya no son las propias, sino las de la película. Hay en ello una obscenidad irreductible” (Metz, 2001).

La tesis de Metz se resume en dos ideas básicas: la ficción cinematográfica como instancia semi-onírica y la relación espectador-pantalla como identificación especular. Por un lado, el espectador de cine mantiene con las películas verdaderas “relaciones de objeto”, y en segundo lugar, promueve un voyeurismo unilateral que el espectador ya experimenta en la básica figura del espejo. En ambos casos -amparados bajo una terminología claramente psicoanalítica- se observa a un sujeto que se relaciona de manera única y trascendente con lo imaginario y lo fantasmagórico. Es el reflejo de su “yo” el que, por mediación de una imagen, logra constituirse en identidad.

La relación del cine con el enfoque onírico merece especial trato en la terminología de Metz. Parte acotando en su análisis que el mundo del cine es distinto al mundo de los sueños. La percepción filmica es real, dice, no se reduce sólo a un proceso psíquico interno. La proyección de la película (el inicio de la función) requiere ciertos procesos físicos, en cambio, nada semejante se requiere

para que se inicie el sueño. El mundo onírico es, además, objeto de percepción del soñador y de nadie más. La diferencia entre ambas imágenes mentales se sitúa a partir de una perspectiva fenomenológica: la consciencia se nutre de la percepción y de la imaginación. Mientras el cine combina ambas, los sueños sólo se nutren de la segunda ya que se generan al interior del aparato psíquico. Es la razón por la que la ilusión verdadera se da en el sueño y no en el cine. El espectador sabe que está en el cine. El soñador es víctima del engaño onírico: no sabe cuando está soñando (Metz, 2001: 101). A pesar de que Metz reconoce la existencia de estados intermedios donde ambos mundos pueden encontrarse (cuando es espectador comienza a dormirse y el soñador empieza a despertarse), la situación dominante es aquella donde el sueño y la película no se confunden. Si el estado fílmico se basa más en el principio de realidad es porque el efecto psíquico tiene un registro material: la cinta, el sonido y el proyector.

A pesar de las diferencias -pues para Freud el sueño y las alucinaciones pertenecen a regímenes especiales de conciencia- la relación del espectador con la película puede catalogarse en términos de Metz como semi-onírica, ya que el motor del sueño es el deseo inconsciente, algo que se observa en el espectador cuando éste logra identificarse en el texto fílmico a partir de su ausencia y complementada por el factor biográfico y sus recuerdos. O sea, el cine actúa como un espejo avanzado, donde se reflejan objetos y no su YO.

En efecto, al ser el significante del cine más perceptivo que el de otras artes, la película actúa como un particular espejo. Su riqueza perceptiva inhabitual incorpora al sujeto-espectador en un viaje ficcional donde persiste el objeto. “Ficción o no, siempre hay algo en la pantalla”, señala Metz (2011: 60). Es decir, la gran pantalla actúa como un espejo donde ha desaparecido el reflejo del propio cuerpo. A juicio de Metz, lo que posibilita la ausencia del espectador en la pantalla es que éste ya ha conocido la experiencia del espejo. Ello le permite experimentar los objetos que ve, sin que tenga que reconocerse a sí mismo, algo que ocurre en los primeros años de la infancia. “El niño, en el espejo, percibe los objetos familiares de la casa, y también su objeto por excelencia, su madre, que le lleva en brazos ante el espejo. Así nacen determinados rasgos mayores de la identificación primaria (la formación del Yo): el niño se ve como ser ajeno, junto a otro ser ajeno. Ese otro ser ajeno le garantiza que el primer ser es él (...) Así pues, el Yo del niño se forma por identificación con su semejante, y ello en dos sentidos a la vez, metonímico y metafórico: el otro ser humano que sale en el espejo, el propio reflejo que es el cuerpo y que no lo es, que se le parece” (Metz, 2001: 60).

Hay que recordar que la figura de espejo es de larga data en los escritos del psicoanálisis. Freud hablaba metafóricamente de él cuando se refería al analista como un “espejo bien pulido” para el paciente. En el campo de la investigación antropológica también tuvo cierta relevancia en trabajos de

psicoanalistas como Otto Fenichel o Géza Roheim. Pero es en un ensayo de Lacan -*El estadio del espejo como formación del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1949)- donde el espejo aparece, además de metáfora, como realidad objetiva, con importantes influencias más allá del psicoanálisis y en particular en estudios empíricos sobre el comportamiento infantil. La tesis es la siguiente: al nacer, el niño no hace distinción entre sí mismo y el mundo exterior. Su experiencia es fragmentaria y carece de medios para trazar un límite entre los fragmentos que son parte de su propio cuerpo y los fragmentos que pertenecen a la realidad externa. Para Lacan, el espejo juega un papel esencial en el establecimiento de dicho límite. Sin embargo, el propio espejo no es esencial, pues cualquier fuente reflectante (agua estancada, el mar, un cristal, un metal etc.) servirá para el mismo propósito identitario, aún cuando para el bebé es el espejo el que proporciona la imagen más atractiva. En algún momento entre los 6 y los 18 meses de edad, el bebé adquiere la idea de que la imagen es la suya propia, y entonces, escribe Lacan, “salta de júbilo” ante su propia reflexión (Lacan, 1985: 35). Es como si el bebé hubiera encontrado el medio de reconocerse a sí mismo en forma casual y espontánea, como un juego que deriva en un crucial descubrimiento, en una auto-identificación que se expresaría en algo parecido a “Ese de ahí soy yo”.

Lacan acota, sin embargo, que en esta fase del espejo, la autoimagen del bebé se construye sobre la base de una autoidealización. Así, esa imagen es una especie de prótesis que es reemplazada a medida que el niño avanza en el proceso de socialización. Inicialmente, el espejo, compensa la disparidad entre la escasa experiencia del bebé sólo personificada en su propio cuerpo y la aparente coherencia y superioridad motriz de los adultos y los niños mayores. En cierto sentido, por tanto, el bebé está en competencia con el sentido introyectado de su propio ser, sustentando lo que Lacan denomina la “identificación primaria que estructura al sujeto como rival de sí mismo” (Lacan, 1985: 22).

El acto de ver una película, muy sencillo en apariencia, guarda relación con una serie de procesos psíquicos que el sujeto ha experimentado en su camino hacia el mundo adulto, y que Metz explica usando las influencias lacanianas. Lo imaginario del cine -escribe- presupone lo simbólico, pues el espectador ya ha pasado por su proyección en el espejo. Así, el segundo espejo de la pantalla se basa en el reflejo y la carencia. Allí está lo fantasmagórico del cine. Es ausencia y carencia a la vez. Pero si ello es así, ¿qué mantiene al espectador frente a la pantalla? Metz responde: el deseo de ver, es decir, las pulsiones perceptivas son las únicas que permiten la figura del sujeto espectral. Muy vinculado a las categorías pulsionales de Sigmund Freud, la tesis de Metz advierte que debido a que la pulsión sexual no mantiene son su objeto una relación tan estable ni fuerte como el hambre o la sed, el espectador puede satisfacer su deseo de ver al margen del objeto. Puede prescindir de él. Pero, del mismo modo que cualquier pulsión sexual, el deseo de ver cine -la pulsión visual

y auditiva que genera el filme- parece luego de ser calmada. Es una percepción que tiene sus propios ritmos, y no dependen de objetos reales, sino que de sustitutos u objetos perdidos.

Al igual que el voyeurista, en el espectador cinematográfico se observa una separación entre el objeto material y la fuente pulsional, o sea, el órgano generador de placer, razón del éxito de las películas eróticas. La fuente generadora será siempre lo que está fuera de la pantalla, no lo que ésta proyecta. Al igual que el voyeur, explica Metz, el espectador mantiene un espacio vacío entre el objeto y el ojo que lo ve. Esto es posible debido al régimen escópico del cine, donde prevalece la carencia, es decir, la ausencia del objeto visto, más allá de la distancia guardada, a diferencia de lo que ocurre en el teatro, donde actores y espectadores comparten la sala y, por lo tanto, la presencia de ambos es recíproca. En cambio, “en la sala oscura, el voyeur está solo de verdad (...) de ahí procede esa fórmula del cine clásico que exigía que el actor no mirara nunca al público (=a la cámara)” (Metz, 2001: 78).

Esta vinculación psicoidentitaria lleva a Metz a postular que durante la proyección fílmica, el espectador tiende a identificarse en personajes y situaciones que superan su forma identitaria primera, y que ha dejado de serle una necesidad actual. El lugar del *Yo espectadorial* se sitúa en todo el recorrido de la película sin que ésta le dé un espacio. El espectador se halla ausente en la pantalla. Como ésta no actúa como espejo, lo percibido está íntegramente del lado del objeto, y no hay nada equivalente a la propia imagen, debido a que el Yo del espectador se encuentra completamente formado. Metz apunta: “En cine, siempre será el otro el que ocupe la pantalla; yo estoy ahí para mirarlo. No participo en nada de lo percibido, al contrario soy omnipercibiente” (Metz, 2001: 62). El sentido dado a omnipercibiente es el de constituyente. El espectador, entero al lado de la instancia percibiente: ausente en la pantalla, pero presente en la sala oscura. Es el momento en que el espectador es reconocido como parte constitutiva del filme, es él quien hace la película. Es el espectador el lugar donde ese imaginario percibido accede a lo simbólico instaurándose como el significante de una institución llamada cine. Siguiendo a Lacan: “El orden del símbolo ya no puede concebirse como constituido por el hombre, sino como el instituyente” (Lacan, 1985: 46). Metz escribe:

“En suma, el espectador se identifica a sí mismo, a sí mismo como puro acto de percepción (como despertar, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y por consiguiente como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo hay. Espejo extraño, muy similar al de la infancia, y muy diferente. Muy similar, como bien indica Jean-Louis Baudry, porque durante la sesión nos hallamos, igual que el niño, en estado de submotricidad y de superpercepción; porque igual que él una vez más, somos presa de lo imaginario, del doble, y lo somos, paradójicamente, a través de una percepción real (...) Como dispositivo, el cine se adentra más por la

vertiente de lo simbólico, también de lo secundario, se adentra más de lo que lo hace el espejo de la infancia” (Metz, 2001: 63).

En la sala oscura se explica la especial relación que mantienen dos mundos aparentemente diferentes: el cine como industria (la máquina exterior) y la psicología del espectador (la máquina interior). El deseo de ir al cine se construye en el interior del espectador debido a ese vínculo generado por los mecanismos de apropiación de la industria. Ésta le asegura placer que entra en correspondencia con la economía libidinal que impulsa el cine comercial. El resultado es un doble parentesco entre la psicología del espectador y los mecanismos financieros del cine: un espectador que es molde y parte del texto filmico. Es decir, es la significación parte activa en la constitución misma de la socialidad. Ésta, para Metz, no depende sólo de infraestructuras institucionalizadas como las formas de financiación del cine, la evolución tecnológica de las cintas, el presupuesto medio de los espectadores o el precio de la butaca, sino de la participación que el espectador tiene en la serie de efectos-cadena que organizan la ejecución de todos esos aparatos. La cámara apunta al objeto y éste deja su marca en la pantalla. Durante la sesión, el espectador duplica al proyector que su vez duplica a la cámara. También es la superficie sensible, duplicando la pantalla y ésta a la cinta. Así, cuando el espectador ve la película, es el aparato de proyección, la pantalla y la cámara, al mismo tiempo. Esto es posible, explica Metz, porque la visión es siempre un doble movimiento: proyectivo e introyectivo. La conciencia actúa como un mecanismo que no sólo recibe imágenes proyectadas sino como una superficie sensible que, a la vez, registra y proyecta imágenes.

Todo este proceso se ve reforzado por la soledad y oscuridad que la sala le garantiza al sujeto espectador. El “tragaluz de la pantalla con su inevitable efecto de agujero de la cerradura” y la segregación de los espacios transforman al espectador en un voyeur que no tiene contacto con un público, algo que sí ocurre en el teatro. Los asistentes a la proyección cinematográfica se parecen más a los lectores de una novela que a los miembros de un público verdadero, indica nuestro autor. Mientras el teatro comunica a los actores con su audiencia, el cine establece un vínculo perspectivo, ya que el espacio de la cinta -figurado en la pantalla- no se comunica directamente con el de la sala, una especie de recinto cerrado o reservado. Es ese lugar lejano, pero que produce efectos psíquicos inmediatos, el que actúa como una máquina y régimen de significación, convirtiendo al espectador en parte constitutiva del filme.

“La posición del yo en el cine no depende de una milagrosa semejanza entre el cine y las características naturales de toda percepción; al contrario, ya está prevista y marcada de antemano por la institución (instrumental, disposición de la sala, dispositivo mental que interioriza todo eso), y también por las características generales del aparato psíquico (como la proyección, la estructura del espejo, etc.) que, sometidas menos

directamente a una época de la historia social y a una tecnología, no expresan con tanto rigor la soberanía de una vocación humana sino que, a revés, se hallan moldeadas por ciertas particularidades del hombre como animal” (Metz, 2001: 67).

Estas circunstancias hacen del espectador un sujeto inmóvil y silencioso, un espectador alienado y feliz, aferrado al “hilo invisible de la vista”. Tampoco ignora la naturaleza espectacular del objeto-película ni de la institución-cine. Antes de entrar a la sala ha decidido portarse como espectador quieto, relaja su estado de alerta, se olvida del mundo exterior y sus acciones motoras se reducen al máximo. Éstas, además, están permitidas por el espacio: comunicación gestual, cambios de postura o comentarios tenues con el sujeto de la butaca contigua (Metz, 2001: 116). Es un dispositivo visual de lo que habla Metz, donde el espectador logra una identificación previa a la instancia vidente constituida por la misma película como discurso. El filme, dice Metz, tiende a suprimir todas las marcas del sujeto de la enunciación con la intención de que sea él mismo el que se perciba, pero en un estado vacío y ausente. Así, persiste una identificación del espectador con un objeto vidente, aunque su imagen no esté proyectada en la pantalla.

Asumimos, con ello, la premisa de que el espectador nunca mantiene, con las imágenes que mira, una relación abstracta o pura, separada de toda realidad concreta. La visión del filme se da en un contexto determinado -social, tecnológico, situacional, biográfico, institucional e ideológico-, transformándose en factor que regula la relación del espectador con la imagen (Aumont, 1992: 15). Ello explica que el dispositivo se asocie a los efectos ideológicos del cine, pues, en cierta forma, supone la frontera entre lo subjetivo y lo social. Metz no lo explicita de la forma como lo plantea Baudry, pero probablemente su reflexión sea el trabajo más acabado realizado en torno al dispositivo visual cinematográfico. A nuestro parecer, no hay incompatibilidad entre ambas posturas. Siguiendo a Meunier (1999), se puede concluir que el sujeto-toti-perceptivo de Metz implica el sujeto alucinado de Baudry, ya que los dos sujetos resultan de una regresión narcisista correlativa de una confusión entre lo real y la representación de lo real.

El debate en torno al grado de realismo que genera la imagen cinematográfica es iniciado mucho antes que Metz y Baudry. La vieja tradición europea en el estudio de la psicología y fisiología de la imagen hizo posible que, de manera independiente, se sigan comentando los sintéticos trabajos de Rudolf Arnheim (1931) y de Albert Michotte van der Berck (1948). Si bien dichas referencias no se pueden catalogar como análisis del dispositivo-cine tal como el concepto ha sido abordado en estas páginas, sí constituyen importantes antecedentes teóricos en el plano de la percepción filmica. Arnheim, en un pequeño ensayo titulado *El cine como arte* confluente el prestigio ganado en el campo de la crítica artística y sus investigaciones dentro de la escuela de la



Gestalt centradas el estudio de la percepción humana. Dicha experiencia supuso un importante bagaje que Arnheim sólo tuvo que adaptar al nuevo medio emergente: el cinematógrafo.

En su texto, Arnheim postula que no se puede hablar en rigor, de una reproducción mecánica de la realidad, puesto que existen diferencias entre la percepción visual y la imagen cinematográfica. La primera distinción, radica en que el cine, a diferencia de los ojos, no es estereoscópico, lo cual impide que se genere una sensación de tridimensionalidad, que a su vez acentúa la superposición de perspectiva. Razón por la cual, la pantalla cinematográfica no puede conservar la constancia del tamaño y de la forma. En el caso del cine a blanco y negro, la ausencia de color genera una ilusión imparcial, porque el espectador acepta como fiel al mundo natural, los colores representados en escala de grises. Pero aún con la pantalla policromática, los filtros y las condiciones lumínicas pueden hacer que el color del icono diste bastante del color del objeto real, que es precisamente el segundo planteamiento de Arnheim. Otra diferencia importante, tiene que ver con que la delimitación marcada por el encuadre no es comparable con el alcance del campo visual humano, pues los ojos perciben el exterior como una totalidad ininterrumpida. Es así como los límites del plano sólo muestran un fragmento de la realidad. Fragmento que, además, debe contar con patrones de comparación para mostrar las dimensiones de cualquier cosa y que es limitado también porque no se apoya (como los ojos y los oídos) en la información transmitida por el resto del cuerpo. Ello significa que los sentidos diferentes a la vista y el oído, aparecen omitidos en el lenguaje audiovisual. Y finalmente, la ausencia de continuidad espacio-temporal, obliga al cine a sugerir, mediante el montaje, una unidad narrativa ininterrumpida que permita que el tiempo y el espacio no se conciban arbitrariamente.

Por su parte, Albert Michotte publica en la francesa *Revue Internationale de Filmologie* (números 3-4) el artículo “Le caractère de réalité des projections cinématographiques”, y en el que aborda la problemática respecto a la impresión de realidad generada por el cinematógrafo, pero que difiere sustancialmente con los elementos del mundo material. Las diferencias, escribe Michotte, parten en el campo visual, ya que los límites que éste le proporciona al espectador lo posicionan como un observador con un espacio de visibilidad muy reducido. En lo que concierne a la imagen psíquica, constata que al contrario de lo que sucede con el campo normal de visión en directo, las imágenes que son proyectadas sobre la pantalla son tan luminosas que, junto a con las partes sombrías, produce una especie de efecto negativo que altera lo que finalmente registra la retina. De ese modo, la percepción de formas y luces/sombras es sensiblemente alterada en el cine.

Todas esas anomalía perceptivas permiten explicar -escribe Michotte- la no-realidad del texto fílmico. Sin embargo, esa convicción de irrealismo no es

compartida necesariamente por el espectador, quien se mueve en un amplio e histórico abanico de mundos de representación que igualmente le seducen con diversos grados de realismo. “La oposición entre el movimiento de la figura y el inmovilismo de la pantalla, dice Michotte, actúa como un factor integrado. En cierto modo se substancializa y adquiere una existencia autónoma, transformándose en una cosa corporal”. Es decir, un movimiento fílmico que no es material, termina siéndolo en la psique del espectador. Si a esto se agregan las reacciones emocionales, la impresión de realidad se refuerza, adquiriendo un carácter de inmanente.

En efecto, las determinaciones fisiológicas y psicológicas del espectador con la imagen se encuadran en un conjunto de determinaciones sociales, técnicas, datos, materiales y formas de organización que delinear por primera vez -y de manera no explícita- la noción del *dispositivo-cine*. Influyen en la percepción no sólo el espacio plástico (superficie de la imagen, organización y composición material), el marco (límites, encuadres o punto de vista) o la dimensión temporal de las imágenes. Como escribe Jacques Aumont, la percepción visual -llamada comúnmente *visión*- es una actividad compleja que no se puede separar de las grades funciones psíquicas: la intelección, la cognición, la memoria y el deseo (Aumont, 1992: 15). Allí comienza este largo camino donde el espectador -el sujeto que mira la imagen- jamás tendrá una relación abstracta con lo que observa. La forma cómo las representa y cómo se inscriben las significaciones de la imagen es el gran desafío para abordar el dispositivo de lo visual.

Por ejemplo, respecto a la dimensión temporal del dispositivo, Aumont describe lo que él denomina el rasgo esencial de la imagen fílmica: la producción de un movimiento aparente. No cabe duda que a nivel psico-perceptivo el espectador observa movimiento. Para Aumont, al igual que los autores revisados, esto se explica más allá del mero aspecto técnico, ya que es en un nivel sociosimbólico donde el dispositivo visual legitima el rango de lo observable y sus efectos en la psique. En palabras de Aumont: “podría resumirse ese primer rasgo diciendo que el dispositivo cinematográfico es lo que *autoriza* la percepción de una imagen móvil” (Aumont, 1992: 182). Un segundo aspecto considerado por este autor es el referido a que la imagen fílmica es, también, una aparición. “Con más precisión, escribe, en cuanto objeto de percepción, está sometida en su conjunto a un proceso de aparición/desaparición brutales, no aparece progresivamente, por desvelamiento, como es el caso de todas los demás objetos visuales” (Aumont, 1992: 182).

En este punto, Aumont comenta los alcances del mencionado artículo de Michotte (Aumont, 1992: 183). Destaca la figura del desplazamiento relativo que utiliza Michotte para explicar su tesis de que los objetos se nos aparecen. Este supuesto es el que respalda el conocido *efecto-pantalla*, y que define ese proceso

de develamiento progresivo de los objetos de percepción y a la cual escapa la imagen fílmica. Es el efecto de realidad que argumenta Michotte, y que para Aumont se convierte en rasgo del dispositivo: en esta aparición, la imagen fílmica muestra sus contornos, sus bordes no limitados, mientras la imagen aparece adherida al fondo de la pantalla. Así, el efecto de aparición global de la imagen fílmica se olvida durante la proyección, en favor de los objetos representados. En otras palabras, el espectador deja de ver el encuadre durante la proyección de la película, al igual que los márgenes de la ensoñación, lo que se explica por el denominado *efecto-pantalla*.

#### 4.4.- Bergson y la ilusión cinematográfica

No cabe duda que es el movimiento de la imagen cinematográfica lo que supone la más marcada diferencia con otras artes y medios visuales. El amplio desarrollo del enfoque fenomenológico para explicar la relación entre esa imagen y la mente del observador han hecho del cine el más interesante objeto de estudio y reflexión en áreas como la filosofía o la psicología. El debate ontológico que surge a partir de estas diferencias con otras técnicas artísticas las asume, muchos años después, Gilles Deleuze como parte de una discusión que terminará dándole rango identitario al texto fílmico, toda vez que la especificidad del lenguaje cinematográfico se traduce en un conjunto de imágenes fílmicas que se expresan en formas de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*.

El rechazo que Deleuze hace a la clásica teoría de la representación genera una revolución para la semiótica del cine. Si no hay equivalencia entre imágenes, materia, luz o movimiento; las imágenes fílmicas adquieren una lógica propia y un estatus ontológico que califica al contenido cinematográfico como realidad. Por un lado, la expresión orgánica del tiempo es en imágenes-tiempo, las cuales no se pueden descomponer; y por otro, las imágenes fílmicas no son secuencia de objetos reales representados, como una especie de falsa apariencia que nos hace creer de un doble movimiento. Para Deleuze, la imagen cinematográfica no es la representación del movimiento sino que es imagen-movimiento. Con ello abandona la oposición entre movimiento exterior y realidad de la imagen: imagen y movimiento son lo mismo. Escribe:

“Pues la imagen-movimiento no es analógica en el sentido de la semejanza. No se asemeja a un objeto al que ella representaría (...) La imagen-movimiento es el objeto, es la cosa misma captada en el movimiento como función continua” (Deleuze, 1986: 46).

Deleuze inspira su reflexión a partir de los escritos de Henri Bergson sobre el cine, actualizándolos y reencauzándolos en un momento en que la imagen fílmica tiene otros desafíos y nuevas formas de relacionarse con el

espectador. En *La evolución creadora* (1907), Bergson presenta la más comentada de sus tesis sobre el movimiento: éste no se confunde con el espacio recorrido. La diferencia es sutil, pero esencial. Mientras el espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. Así, Bergson “dibuja” intelectualmente un espacio recorrido que es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento se mantiene como indivisible. Para Deleuze, esto supone una idea más compleja: “los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí” (Deleuze, 1986: 13). El principal efecto que tiene esta tesis es que el cine o cualquier otra forma de representación audiovisual no puede reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con cortes inmóviles (operación inicial del montaje cinematográfico), ya que en éstos el pseudo-movimiento siempre será presentado como sucesión de tiempo homogéneo divisible y articulado en una aparente duración.

La suma de cortes inmóviles sólo produce tiempos abstractos, aislados y parciales, pero que pueden llegar a producir sensación de movimiento. En nomenclatura bergsoniana eso se denomina *ilusión cinematográfica*. El cine procede, entonces de cortes instantáneos llamados imágenes y de un falso movimiento, constituido por un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible o imperceptible que está en el aparato y el cual “hace desfilar las imágenes”. El cine nos presenta, entonces, imágenes que trabajan en la conciencia del mismo modo que lo hacen aquellas que provienen de la percepción natural, pero la ilusión cinematográfica -afirma Deleuze- es corregida desde más allá de la percepción del sujeto, al mismo tiempo que aparece la imagen. “En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto” (Deleuze, 1986: 15).

Esta idea del movimiento se comprueba en el caso del dibujo animado. Éste pertenece plenamente al cine desde el momento en que la figura ya no constituye una pose o un continuo/discontinuo de líneas acabadas, sino la descripción de una figura que siempre está haciéndose o deshaciéndose por un movimiento de líneas y puntos tomados en instantes cualesquiera de su trayecto. Deleuze (1986: 18) afirma: “El dibujo animado remite a una geometría cartesiana, no euclidiana. No nos presenta una figura descrita en un momento único, sino la continuidad del movimiento que la figura describe”.

En esta nueva ontología cinematográfica, la percepción subjetiva se hace directamente desde las imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. El cine pasa a ser un universo de imágenes-movimiento a-centrado en el cual surgen centros de percepciones subjetivas; y con ello la tesis deleuzeana supera la definición

simplista que lo concibe como un sistema de proyección que reenvía imágenes a un soporte fotográfico. Así, el proceso de percepción es similar al que utiliza la conciencia para asimilar su entorno (Bergson, 1973). La figura del artificio cinematográfico es clave para comprender la labor de descomposición del texto fílmico. Se muestra una realidad siempre en devenir, siempre haciéndose y deshaciéndose, cortada, simplificada; pero que no altera su estatus ontológico, como ocurre con el mecanismo por el que adquirimos nuestro conocimiento. Henri Bergson así lo explica:

“Tal es el artificio del cinematógrafo. Y tal es también el de nuestro conocimiento. En lugar de vincularnos al devenir interior de las cosas, nos ubicamos fuera de ellas para recomponer su devenir (...) Percepción, intelección y lenguaje proceden en general así. Cuando se trata de pensar el devenir o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior (...) El mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica” (Bergson, 1973: 305).

La tesis del artificio coincide con el mecanismo mismo del pensamiento, y no hace sino confirmar la idea de que el cine es parte de nuestra metafísica natural que se deposita en el lenguaje (o lenguajes), como instrumento de creación de realidad. Por ello, el lenguaje fílmico es uno de los más efectivos de la crítica cultural y de propagación ideológica. La mediación no existe. La realidad de la gran pantalla no está representada, sino que es realidad o produce efectos de realidad. Si la percepción consciente surge de las imágenes mismas, son esas mismas imágenes del cine las que crean realidad y conocimiento.

La primera conexión que suele hacerse con este postulado bergsoniano es la máxima de Husserl según la cual la intencionalidad de la conciencia nunca está aislada, sino que siempre es conciencia de algo (Husserl, 1976). Según la fenomenología husserliana la intencionalidad se revela en todo acto en y por el cual la persona tiene experiencia de un objeto, sea físico, psíquico o ideal y, en virtud de ese acto, el objeto mismo es constituido. Desde ese punto de vista, el objeto de conocimiento no existe fuera de la conciencia del sujeto; el objeto se descubre y recrea como resultado de la intuición dirigida hacia él. Las vivencias personales se nutren, así, de un criterio de verdad que incorpora elementos materiales, imaginados e imaginables. Conocer no es “asimilar” el objeto; por el contrario, la conciencia es el acto de conocimiento, experimenta una especie de “estallido” hacia aquel. Es esta conciencia carente de interior es la que le provoca en Deleuze una nueva mirada para el cine, pero esta vez alejada de la fenomenología. Aquí está lo novedoso. Así como para Husserl, nuestro mundo circundante no se da sólo en el plano material e inmediato, sino también en el plano espiritual e histórico; las imágenes deleuzeanas llenan esos vacíos de conciencia, pero, en este caso, desde las propias imágenes. Para Deleuze, la cosa y su percepción son una sola misma imagen, la diferencia reside en el sistema

con el que se las relacione. Es decir, la cosa del cine no es menos cosa que aquella fuera de su registro.

Para Deleuze, Bergson y Husserl no se contradicen, pues no plantean el mismo problema, pero Bergson es el único filósofo en haber planteado un problema de percepción del movimiento en coincidencia con la imagen cinematográfica. Para Deleuze, la clásica fórmula de la fenomenología que dice “Toda conciencia es conciencia de algo” es dada vuelta por Bergson, quien “jamás hubiera dicho eso. Hubiera dicho exactamente esto: *toda conciencia es algo* (...) El abismo es inmenso” (Deleuze, 2009: 133). Es decir, para Deleuze, toda imagen es movimiento. Al igual que la metáfora del ojo, en la que los fenomenólogos sostienen que es el sujeto el que carga la conciencia-luz, y no los objetos, para que éstos sean observados; en la tesis de Bergson, la luz está en las cosas. “¿Cómo no ver que la fotografía, si ella existe, ya está tomada, sacada en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio?”, se pregunta Henri Bergson (Materia y memoria: 52), palabras que para Deleuze confirman la inversión total del planteo clásico del problema, ya que lo que falta a la luz-cosa es precisamente la oscuridad, pantallas negras que somos nosotros, observadores (Deleuze, 2009: 139).

En la misma lógica que la metáfora del ojo, es la imagen la que se mueve y cambia para Bergson, no la conciencia de ésta. En el cine la imagen cambia, se mueve, se altera. La imagen que no cambia o no se mueve no es una imagen, sino un residuo, escribe Deleuze. Por ello, el ojo es imagen-movimiento. Dice Deleuze: “Tanto ustedes como yo, como la piedra, como el ojo, somos imágenes-movimiento. ¿Cómo quieren entonces que el ojo condicione algo? La imagen no ha esperado al ojo, puesto que el ojo es una imagen entre otras. Mi cerebro no contiene imágenes (...) el cerebro es una imagen, es una imagen-movimiento, recibe vibraciones, emite vibraciones. De acuerdo, entre las dos cosas pasa algo. Eso es lo propio de la imagen. Una imagen-movimiento es un convertidor, convierte una acción, recibe y emite excitaciones” (Deleuze, 2009: 143). Lo radical viene ahora. Si todo es imagen-movimiento, ésta no tiene en absoluto la necesidad del cuerpo del sujeto, ni de su ojo, ni del cerebro. Incluida la conciencia, todo eso es imagen-movimiento. La radicalidad del pensamiento bergsoniano -y que rescata Deleuze para su aplicación en el cine- es extrema en este punto: son las cosas en sí mismas las percepciones, no nuestros estados de conciencia. Lo que desemboca en la tesis de percepción fílmica a la que apunta Deleuze: “la percepción pura no es la percepción de algo, es la cosa misma (...) Vivimos en un mundo de prehensiones. No somos nosotros los queprehendemos las cosas, somos una prehensión entre la infinidad de las otras prehensiones” (Deleuze, 2009: 144).

Esta inusual y poco adherida tesis sobre la percepción es coherente con la idea inicial que Bergson tiene sobre la relación entre las cosas y el mundo.

Vivimos en un mundo de mezclas, lleno de mixturas, y donde el movimiento es una relación entre partes. “Hay movimiento porque hay un móvil que depende un inmóvil, entonces, el movimiento se explica por una dinámica de transformación, más que de traslación” (Bergson, 1985: 50). Esto es catastrófico para la comprensión del movimiento, al que se le suele confundir con el espacio recorrido o con la duración. Es el motivo por el que la tesis bergosiana no considera reconstituir el movimiento a través de una sucesión de instantes, como suele hacerse en el análisis cinematográfico tradicional. De paso, altera la postura fenomenológica da la percepción como proceso previo a toda configuración morfológica y los aportes del psicoanálisis a la comprensión de los procesos del campo cerebral a partir de la influencia que las imágenes producen en el inconsciente, con el consiguiente efecto en la percepción fílmica. A través de Bergson, Deleuze lleva al extremo la ilusión de la falsa reconstitución de movimiento. La tesis-cine de Deleuze aporta no sólo una serie de preguntas sobre la percepción, sino que asegura una nueva comprensión del dispositivo a través de las imágenes del cine.

En esa visión filosófica, el cine visibiliza las orientaciones dadas a un espectador que se nutre del paradigma cartesiano, que se ha encargado por siglos de separarlo del resto de las cosas de mundo. Engañado por la falsa conciencia, el sujeto ha sustentado hasta ahora su desvinculación con el mundo, requisito para sus dotes como observador imparcial. Bergson nos dice lo contrario, el sujeto es parte del Todo, su labor no es de contemplación, sino de incursión en el movimiento, en la transformación. Es el dispositivo visto como un impulso dotado de intensidad que hace de la imagen algo revestido de fuerzas, de relaciones acumuladas y de intuiciones reveladoras (Deleuze, 1986).

A pesar de los avances en la reflexión sobre la percepción y el proceso de construcción de imágenes en el espectador, la singular relación entre artificio y realidad ha mantenido latente históricamente la idea de copia: una copia de la realidad y una dimensión totalmente artificial de esa copia. “Lo cual equivale a decir que el cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el ser y el aparecer” (Badiou, 2003). La figura del “enclaje” en la terminología de Merleau-Ponty parece explicarlo. Cuando el filósofo existencialista se refiere a la percepción del movimiento, parte de una constatación: estamos anclados en alguna parte, es decir, somos seres en el mundo. Y es ese anclaje el que nos facilita la percepción del movimiento. Al estar situados en el jardín, vemos como se mueven las nubes del cielo, o si tiramos una piedra al río, ésta se mueve a partir de nuestro anclaje como no-piedra y desde el terreno físico del cual la hemos lanzado. Es esa concepción estroboscópica del movimiento la que ha sido trabajada habitualmente en el análisis fílmico, pero considerada como pre-cinematográfica por Deleuze a través de la filosofía de Bergson.

Este aparente problema ontológico sustenta la particularidad del cine como medio de comunicación y experiencia lúdica. Por su rasgo como obra de masas se le vincula a una categoría muy superior a otras artes visuales. A partir de la fascinación de las imágenes que aparecen/desaparecen en la gran pantalla, se pueden explicar los alcances de la subjetivación propiciada por el dispositivo que lo hace posible. El juego de percepciones que plantea en su relato creativo y testimonial no hace sino acentuar la dimensión ética del deber ser, constituyendo un acicate para la conciencia de las masas, pero siempre a través del temperamento del director. También es la ocasión para confirmar el viejo refrán que dice “lo que está adentro también está afuera”.

En resumen, la teoría del dispositivo en el cine está asociada directamente a la relación de éste con la figura del espectador. A través de un estado artificial-imaginario el espectador se siente cercano a la realidad de las imágenes que la gran pantalla le ofrece. Se siente parte de ellas. Así, el dispositivo-cine que no puede evadir la idea de ensoñación y de ilusión referencial, pues el espectador entra en contacto directo con sus fantasías y sueños, plasmando en la recepción el medio idóneo a través del cual el mecanismo cinematográfico entra en acción. Es decir, se observa la doble dimensión del filme como artefacto y como experiencia subjetiva. Se trata de un vínculo indisoluble que une la realidad objetiva con la visión subjetiva, reconociendo en el sujeto espectral el puente por medio del cual el cine se concreta en una simbiosis. Entran en contacto dos mundos aparentemente opuestos: el mundo exterior y la psiquis del espectador. En el filme, el sujeto no visibiliza sus marcas como enunciatario, pues el dispositivo suprime cualquier referencia al enunciador. Es un trozo de realidad la que habla y se deja ver. Esas formas de organización que definen la percepción a través de múltiples datos, imágenes, recursos estilísticos, diálogos o recursos técnicos es lo que entendemos por *dispositivo-cine*.



## CAPÍTULO 5

### El realismo cinematográfico como recurso ideológico

*“El montaje no puede utilizarse más que dentro de límites precisos, bajo pena de atentar contra la ontología misma de la fábula cinematográfica”*  
(André Bazin)

Una vez definido el dispositivo-cine, consideramos oportuno abordar las implicancias que el concepto tiene con aquellas teorías que lo vinculan con el ideologismo cinematográfico. Ello nos permite complementar el sentido mismo del término, sobre todo porque aparece asociado a lo que Foucault reconoce como poder y discurso en la historia del conocimiento, un binomio que explica el control y la dominación que cruza a todo dispositivo. Se trata de un rasgo que va más allá del estatus psíquico que el filme adquiere tras el vínculo con su espectador, pues estaría en la esencia misma del proceso de creación de la imagen-sonido. Este mecanismo ilusorio no es ajeno a la relación cine e ideología, a pesar de que la idea de la manipulación oculta o inconsciente es mucho más antigua de lo que parece. Nace con la propia industria y está directamente asociada al desarrollo de la teoría cinematográfica. La artificialidad del producto fílmico, la cámara como máquina ideológica o el uso propagandístico de las películas aparecen como pruebas de que el cine es algo más que un registro de imágenes sonoras y cuyo acercamiento con el espectador -en la sala oscura- supera las iniciales intenciones del director. El cine no escapa a la condición de campo de incidencia en el que se han debatido las más variadas posiciones filosóficas respecto de aquello que se hace visible en la gran pantalla. El desarrollo de la teoría fílmica en los años setenta sintetiza gran parte del debate contemporáneo sobre el cine y su condición como recurso ideológico, una discusión que, sin embargo, no puede ser reducida a un plano eminentemente histórico o estético, sino también fenomenológico. Es en esta dimensión donde el análisis crítico del efecto-pantalla tiene sus más connotados pugilatos, ya que no toman en cuenta sólo los rasgos propios de la imagen sino también las condiciones psíquicas de su recepción. Así, el realismo cinematográfico y la experiencia subjetiva aparecen como los grandes temas presentes en la teoría del denominado séptimo arte.

La segunda mitad de los sesenta fueron años vertiginosos, pues la crítica radical y la práctica revolucionaria asomaban como posibilidades para cambiar el mundo, pero desde el cine. La cuestión ideológica atravesó polémicas aún sin cicatrizar, ya que muchas posturas siguen siendo enseñadas en las escuelas cinematográficas o algunas han sido reformuladas bajo el amparo de prestigiosas editoriales en virtud de las nuevas posibilidades que ofrece la tecnología digital. El mayor punto de inflexión es el que se llevó a cabo por intelectuales y realizadores a través de las páginas de revistas como las francesas *Cinéthique* y *Cahiers du cinéma*. La discusión que se puso en marcha atravesó temas como la condición artificial de la práctica cinematográfica o la ausencia de una perspectiva científica en su realización, más asociada a una estrategia ideológica burguesa de dominación.

### 5.1.- El dispositivo-cine como ideología

En este escenario, la crítica y defensa de la ideología inherente al dispositivo cinematográfico tuvo como máximos exponentes a Jean Patrick Lebel, Jean-Louis Comolli y Marcelin Pluynet. No se debe olvidar que la problemática planteada tiene que ver con la condición sociohistórica del que fue objeto el cine y las modas que intelectualmente dominaban el panorama europeo de esos años: marxismo, estructuralismo o realismo. Es Lebel quien defiende el cine como técnica, y como tal debía ser considerado como algo neutro, no ideológico, pues era su uso lo que lo teñía de reaccionario o revolucionario. De este modo, trata de desmontar la acusación de “naturaleza ideológica” que recibe el uso de la cámara. La piedra angular de su postura de traduce en la cientificidad de la cámara. Lebel escribe:

“No es el cineasta sino la cámara, aparato pasivo, registrador, la que reproduce el o los objetos filmados, bajo la forma de una imagen reflejo construida según las leyes de la propagación rectilínea de los rayos luminosos; leyes que, en sustancia, definen el llamado efecto de perspectiva. Este fenómeno se explica a la perfección desde el punto de vista científico y no tiene nada de ideológico” (Lebel, 1971: 71).

Se trata de un discurso habitualmente desarrollado en lugares donde se enseña la técnica del cine o propio de manuales de realización audiovisual. De esa tesis derivan tres supuestos. Primero, que la cámara es un objeto que está al servicio del sujeto, independiente del buen o mal uso que éste le dé; segundo, que la técnica cinematográfica es heredera de la ciencia y; tercero, que al serlo tiene la doble virtud de neutralidad y exactitud.

¿Por qué la ciencia? ¿Por qué para Lebel el cine no es heredero de la retórica o el arte? La respuesta no es antojadiza: “porque se basa en un saber

verdadero y las propiedades de la materia que pone en juego”, indica Lebel (1971: 70). Y añade: “la prueba es que funciona y que, al poner en acción determinada materia (diversos aparatos + propiedades de la luz + persistencia retiniana) para filmar un objeto material, obtiene una imagen material de este”. Lebel va más allá y explica que la cámara no debe tomarse en un sentido restrictivo, ya que no sólo designa a la máquina oscura que registra imágenes, sino que al conjunto del proceso técnico que, desde la filmación hasta la proyección, genera la reproducción mecánica de la realidad bajo una forma imaginaria. Es decir, amplía el denominado efecto-cámara a una serie de operaciones vinculadas y basada en los mismos principios científicos que explican el registro y propagación de la luz. De este modo, al ampliar los efectos de la ciencia a todo el proceso, cubre de neutralidad al cine y lo aleja del aparataje ideológico. Se apoya en una base científica y se la construye no de acuerdo con una ideología de representación sino sobre esa misma base (Lebel, 1971: 72).

La tesis de Lebel es una respuesta directa a los escritos de Marcelin Pleynet en la revista *Cinéthique*. Éste publica insistentemente sobre la ideología productora de la cámara y se pregunta sobre las razones de una supuesta ausencia de significante en un aparato productor de imágenes. En su tesis, Pleynet llama a mostrar que la cámara está minuciosamente construida para rectificar todas las anomalías perceptivas, debido a su condición como productora de un código perceptivo heredado, construido según la perspectiva científica del *Quattrocento*. El énfasis, entonces, está puesto en el poder del cineasta sobre la imagen. La prueba es el carácter fabricado y artificial de la imagen, contingente a sus condiciones de producción y a un modelo de visibilidad que ubica imágenes en la imagen, profundidad de campo y formas de montaje como marcan la artificialidad misma de la representación. Pleynet escribe:

“Es justamente en el momento en que Hegel clausura la historia de la pintura, cuando esta comienza a tomar conciencia de que la perspectiva científica que determina su relación con la figura supone una estructura cultural precisa (...) Y tampoco carece de interés constatar que en ese momento Niépce inventa la fotografía, llamada a redoblar el cierre hegeliano, a producir de manera mecánica la ideología del código perspectivo, de su normalidad y de sus censuras. En mi opinión, sólo cuando se haya pensado un fenómeno como este, sólo cuando se hayan pensado las determinaciones del aparato (la cámara) que estructura la realidad de su inscripción, el cine podrá considerar objetivamente su relación con la ideología” (Pleynet, 1969: 10).

Es la representación del espacio la que entra en este análisis crítico. El código de la perspectiva del *Quattrocento* que durante cinco siglos domina la pintura y fotografía occidental entra en diálogo con la ideología, ubicándose en

el mismo nivel de la representación cultural. Es la hegemonía del ojo, la ideología de lo visible ligada al logocentrismo occidental, y la cámara no hace sino confirmar y duplicar ese código. De este modo, la tesis de Playnet se inscribe en la línea general de *Cinéthique*, que postulaba que la práctica revolucionaria debería ante todo romper con esa ilusión para exponer la materialidad visual y los procesos productivos propios del aparato cinematográfico, un aparato que en términos de Playnet es “propriadamente ideológico, un aparato que difunde la ideología burguesa, aun antes de difundir cualquier otra cosa” (Playnet, 1969: 10).

Jean-Louis Comolli fue parte de equipo de redacción de *Cahiers de Cinéma* entre 1966 y 1971 (el período más teórico de la revista), y desde allí aportó al debate entre materialismo e ideologismo. En una postura conciliadora, pero antimaterialista, Comolli no comprende por qué Lebel sólo defiende el cientificismo cinematográfico, pero sólo desde una óptica geométrica y no retiniana, también de bases científicas. Del mismo modo, cuestiona que Playnet sólo se detenga en observaciones de visibilidad técnica y no haga ningún esfuerzo en develar la ideología oculta en los códigos dominantes de la película y sus sistemas de tracción, el orden y composición de los fotogramas y en otras tareas mecánicas que ponen en funcionamiento la cámara oscura.

En efecto, la cámara representa la parte del todo, es la parte visible del todo de la técnica, por lo que hay que cuestionar este desplazamiento sintomático en la manera de plantear la articulación del binomio técnica/ideología. Es precisamente ese enmascaramiento, esa ideología de lo visible que se hace posible gracias a la técnica el que debe llamar la atención de quienes se preocupan del estatus ideológico del cine, dice Comolli. Elegir la cámara como representante del aparataje cinematográfico corresponde a una labor de reducción. Para Comolli, la ideología está presente en forma espontánea en la técnica (producción, rodaje, laboratorio y montaje), pero también en la representación que construyen los espectadores. Hay una parte visible de la técnica cinematográfica y una parte invisible que se sólo encuentra en el plano inconsciente del cine. El resultado es una paradoja teórica. Al respecto señala:

“Al apuntar a la dominación de la cámara (de lo visible) sobre el conjunto de la técnica cinematográfica, supuestamente representada, informada y programada por ella (función de modelo), se quiere denunciar el sometimiento de esa cámara, en su concepción y su construcción, a la ideología de lo visible dominante” (Comolli, 2010: 150).

La tesis de Comolli pone el acento en que el materialismo fílmico debe considerar la innegable herencia ideológica de la cámara, del mismo modo que reconoce su herencia científica. Es decir, ambas posturas no tienen que ser excluyentes. Es la relación de la cámara con otros elementos supuestamente secundarios los que deben ser examinados detenidamente, algo que quedaría

bajo la eficaz pero reduccionista apreciación de la cámara como técnica de lo visual. “Basta con señalar la falta casi absoluta de trabajos teóricos sobre la banda de sonido, por ejemplo, o sobre las técnicas de laboratorio (...) descrédito que sólo puede explicarse por la dominación de lo visible dentro tanto de la práctica como de la reflexión cinematográfica”, apunta (Comolli, 2010: 151). Ante esto, para Comolli se hace necesario hacer ver la función ideológica de dos técnicas, tanto de aparataje como de realización misma, que se encuentran situadas “al lado de lo oculto, de lo impensado cinematográfico”, es decir, quedarnos sólo en la cámara como problema y seguir las observaciones científicas basadas en la óptica geométrica de Lebel sería un síntoma de abuso e ingenuidad.

La herencia científica de la cámara no es, sin embargo, el único anclaje en la tesis que propone Jean Patrick Lebel. Sus dardos se dirigen a uno de los exponentes más renombrados del realismo cinematográfico: André Bazin, cofundador e ideólogo principal de los *Cahiers du Cinéma*, desde su origen en 1951. El discurso baziniano es explícito en defender la histórica obsesión reproductora del ser humano, incluso anterior a la experiencia estética. Primero fue la pintura, luego la fotografía y, ahora, el cine; medios en los cuales se intenta salvar al ser mediante la apariencia y de sustituir el mundo exterior por su doble. Sobre la fotografía, Bazin dirá, por ejemplo, que mientras todo el arte se funda en la presencia del hombre, sólo en aquélla disfrutamos de su ausencia mediante una absoluta objetividad de la operación. Se trata de una reproducción mecánica que para el realismo se plasma con mayor naturalidad en el cine, donde las apariencias no pueden ser disfrazadas ya que “por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración” (Bazin, 1958: 9). Mientras la fotografía embalsama el tiempo, el cine se nos muestra como la realización del tiempo de la objetividad fotográfica. Son las categorías de semejanza de las que habla Bazin y que hacen del cine un medio privilegiado para revelarnos el tejido exterior, el mundo real. Mientras la fotografía es imagen mecánica, el cine es un lenguaje, escribe.

## 5.2.- El realismo fílmico de Bazin

¿Por qué, entonces, Lebel ataca la tesis de Bazin? ¿No es, acaso, la postura baziniana un complemento y una contención hacia el ideologismo en el cine, que tanto cuestiona Lebel? Bazin, que trata de ver en el realismo una necesidad básica de todas las artes, define la posición del cine por contraste de otros medios de expresión visual, una especie de realismo ontológico, en el que están presentes verdad y moral. Es a partir de aquí donde defiende su idea del cine como fenómeno idealista, pero que en nada debe a un espíritu científico sino más bien artístico o artesanal. Como explica Gerard Leblanc, otro de quienes han interpretado el realismo fílmico de Bazin:

“Bazin siempre subrayó el idealismo que había presidido la invención de la cámara, el carácter artesanal, no científico de su construcción. La cámara cumplía un sueño ancestral del hombre: reproducir la realidad, reproducirse a si mismo” (Leblanc, 1970: 30).

Esta desvinculación que la teoría de Bazin tiene respecto de la tesis científicista se explica por el énfasis que aquél puso sobre la estética y naturaleza fílmica, y que lo alejan de cualquier postura técnica o pragmática. Lo que hace Bazin es acentuar un vínculo esencial existente entre un objeto y su imagen. Así, el cine no ofrece una imagen o apariencia de lo real, sino que es capaz de construir un mundo “a imagen de lo real”. Constituye su misión, pues debe mantenerse fiel a su dimensión ontológica, testimoniar una existencia, respetarla en sí misma y dejar que ella revele lo que tiene de esencial.

La herencia científica que propone Lebel aquí no tiene cabida, pues, para Bazin el realismo verdadero depende de una ilusión específica de lo real que sólo un filme puede provocar. Es decir, en el cine hay un ilusionismo legítimo que constituye la base para el verdadero realismo. “El cine es un fenómeno idealista”, señala (Bazin, 2008: 33). Así de claro. Defiende la idea de que los hombres habían aspirado a construir mundos semejantes a lo conocido, desde la imaginación, razón que lo separa al espíritu científico que defiende Lebel. Los padres del cine no ha sido sabios, dice Bazin, aclarando que si así fuera, el cinematógrafo hubiera podido crearse hacia 1890 sobre un fenaquistiscopio imaginado desde el siglo XVI. Es el retraso de esta invención el que resulta tan extraño para la tesis baziniana. Es el mito del realismo integral el que se impone de forma artesanal sobre la industrial. “Los que han tenido menos confianza en el porvenir del cine como arte e incluso como industria son precisamente dos industriales: Edison y Lumiere”, escribe (Bazin, 2008: 38), dejando en claro que la historia del siglo XIX -como promotora de las artes mecánicas contemporáneas- no tiene ninguna relación con la creación cinematográfica, tal cual como hoy la conocemos. La conclusión es clara para Bazin: el cine ha nacido por la convergencia de una obsesión, la del cine total.

Este sueño de la humanidad que se hace realidad a través de la cámara oscura baziniana es puesta en entredicho por Lebel. No conforme con las bases fenomenológicas del realismo cinematográfico, y menos con la nula adopción de la supuesta jerarquía científica que Lebel defiende, las alusiones al carácter artesanal son vistas como el cuasi reconocimiento de su condición ideológica e históricamente determinado del cine. Escribe:

“Es como si reprochara al avión, también inventado en condiciones artesanales, el hecho de concretar un viejo sueño de la humanidad cuyo contenido ideológico es no menos evidente (y asimismo históricamente determinado). Y de tal modo, con el fin de luchar contra el efecto ideológico

del mito de Ícaro, se intimaría a los constructores de aviones socialistas (o materialistas) a denunciar la ideología producida por el avión mediante su deconstrucción (...) y recordar de manera constante a cada viajero que no es él el que vuela, sino que lo hace gracias a un aparato y por su intermedio, y que, por consiguiente, su relación concreta con el mundo real no ha cambiado” (Lebel, 1970: 71).

En este sentido, la propuesta baziniana puede ser calificada como fenomenológica, pues aborda la esencia de la imagen cinematográfica a partir de la apariencia de los seres y el mundo. Es la propia representación la que debe ser mejorada, alejada de cualquier forma de convencionalismo o acción dramática. Es decir, el realismo de Bazin conoce sólo la inmanencia (Bazin, 1958: 76). Este esfuerzo de vincular la ontología con el realismo radical representa para algunos comentaristas una teoría idealista, ya “que esconde la naturalidad de los elementos en juego: factores técnicos, profesionales, económicos, ideológicos, anteriores a la creación de una ilusión de realidad (Casetti, 1994: 53), reforzando una “invisibilidad de los medios de producción de la realidad representada, que debe parecer verdadera” (Xavier, 2008: 55). Es fenomenológica, pues invita a crear la ilusión de entrar en contacto directo con una realidad representada, sin mediaciones, a través de una especie de dispositivo transparente. Para otros, como Comolli, con el realismo fílmico, “el espectador no sabe qué pasa con la manipulación, el filme le enseña a no saber, a aceptar no poder saber” (Comolli, 2010: 42). Estos elementos han generado dudas de que en verdad Bazin se aleje demasiado del discutido estatuto ideológico del cine, pues inconscientemente habría fundado algo parecido a una “ideología de la imagen no ideológica” (Xavier, 2008: 103).

En efecto, para algunos intérpretes de su teoría, André Bazin, sin saberlo, es el principal soporte de la tesis ideológica, y sólo se opone a una acción dramática en el cine, más propia de la representación teatral. Bazin quiere un cine que sólo vea lo que proviene de lo real. Promulga un cine que testimonie los acontecimientos, con una pasividad en la mirada que garantice la neutralidad necesaria para percibir la esencia de los seres del mundo. La búsqueda del mecanismo que respete la apariencia dada no haría sino confirmar el temor de Bazin ante la posibilidad de que los mecanismos ideológicos y de manipulación alteren la naturaleza del cine y sus propósitos.

En este sentido, la metáfora de la “ventana abierta el mundo” de Bazin es una marca de las influencias de una ontología pictórica y fotográfica, los dos antecedentes de la teoría de la imagen fílmica. Se trata de una ventana que se abre, que no requiere intermediarios, que muestra una realidad que está afuera, esperando ser observada. Parece no depender de artificios ni de la ficción; “parece dejar que, por su conducto, el mundo se imprima por sí mismo sobre la superficie sensible de la película” (Comolli, 2010: 27). Absoluta transparencia y neutralidad de un mundo ya creado, que sólo otorga la vista del propio

espectador. Es la ventana cinematográfica la encargada de mostrar, íntegramente y sin alteraciones ontológicas, la esencia de las cosas que representa. Por esto, se muestra contrario a la manipulación del montaje y a cualquier forma de propaganda, porque la naturaleza de la imagen cinematográfica es otra y no depende de la una combinatoria artificial. Bazin escribe:

“Lo que hace falta, para la plenitud estética de nuestra empresa, es que podamos creer en la realidad de los acontecimientos, sabiéndolos trucados. Al espectador no le hace ninguna falta, ciertamente, saber expresamente que se han utilizado tres o cuatro caballos o que había que tirar del hocico del animal con un hilo de nylon para hacerle volver la cabeza cuando hacía falta. Lo que importa es que la materia prima del film es auténtica y a la vez y sin embargo, aquello es cine. Entonces la pantalla reproduce el flujo de la realidad, sustituyéndola; la fábula nace de la experiencia que la imaginación trasciende” (Bazin, 1966: 117).

¿Por qué una ventana abierta? “La historia de las artes plásticas -escribe Bazin- no se limita a la estética sino que se entronca con la psicología” (Bazin, 2008: 24). Ha habido una preocupación por desarrollar niveles óptimos de semejanza, es decir, de realismo. En la tesis de Bazin, una vez que el artista plástico abandona la pretensión de realismo, es la fotografía la que se asoma como el valuarte de la objetividad en la imagen. Si bien, todas las artes se fundan en la presencia del hombre, sólo con la fotografía gozamos de su ausencia. Este antecedente no es accidental para Bazin. Si la fotografía obra como fenómeno natural, la belleza de la imagen es inseparable de su origen, el referente. “La pintura se convierte así en una técnica inferior en lo que a semejanza se refiere”, escribe (Bazin, 2008: 28). Se impone la ontología del modelo y no el talento del artista.

El cine no sería más que el aspecto más desarrollado de esta histórica y universal aspiración. Se muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica, ya que por primera vez, gracias al filme, la imagen de las cosas es también la de su duración. Para Bazin, a partir de la pintura surge el deseo psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble, algo que se había resuelto con las formas, pero no con el movimiento. El acontecimiento decisivo en esa búsqueda fue la invención de la *perspectiva*, antecedente directo del cinematográfico efecto de “profundidad de campo”. Con la perspectiva, el artista logra crear la ilusión del espacio en tres dimensiones, y en el cual los objetos se sitúan al igual que en nuestra percepción directa. El conflicto, sin embargo, surge tras el “malentendido” entre lo estético y lo psicológico, entre el realismo verdadero y el pseudorealismo, ya que este último satisface sólo la ilusión de las formas y no desea expresar la naturaleza del mundo y sus relaciones. Por ello, nuestro autor afirma que “la perspectiva ha sido el pecado original de la pintura occidental” (Bazin, 2008: 26).



El espacio representado por el objetivo de profundidad de campo sobre la superficie de la pantalla es un espacio bidimensional donde interviene la ilusión de la tercera dimensión a causa del escalonamiento de los objetos, es decir, se vuelven más pequeños a medida que se alejan del ojo subjetivo que representa el plano. Se produce, además, la ilusión de un punto de vista del espectador, gracias al ojo único y centrador de la cámara. Es una de las tantas particularidades del lenguaje cinematográfico, reconocido como uno de los más importantes recursos de realismo. Afecta -dice Bazin- a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen, y modifica el sentido del espectáculo: coloca al espectador en una relación más próxima de la que tiene con la realidad, implica una actitud mental más activa e, incluso, una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. En un análisis sobre el clásico filme *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, formula la aplicación de su tesis, en oposición a las supuestas ventajas del montaje:

“Gracias a la profundidad de campo, escenas enteras son tratadas en un único plano, permaneciendo incluso la cámara inmóvil. Los efectos dramáticos, conseguidos anteriormente con el montaje, nacen aquí del desplazamiento de los actores dentro del encuadre escogido de una vez por todas (...) La profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, sino como una necesidad, al menos como una posibilidad. Por eso no es exagerado decir que *Citizen Kane* sólo puede concebirse en profundidad de campo. La incertidumbre en la que permanece acerca de la clave espiritual y de la interpretación de la historia está desde el principio inscrita en la estructura de la imagen. Y no es que Welles se prohíba a sí mismo el recurso a los procedimientos expresionistas del montaje, sino que justamente su utilización periódica, entre los planos-secuencia en profundidad de campo, les da un sentido nuevo” (Bazin, 2008: 94-95).

En suma, la profundidad de campo se asocia a la visión retiniana del espectador, más realista, y alejada de la subjetividad del montaje. En este punto, sin embargo, es necesario detenerse, ya que la tesis de Bazin podría ser “invertida”, ya que -al igual que otros recursos cinematográficos como el montaje mismo, los tipos de plano o los movimientos de cámara- el director juega con la realidad, exagerándola, cambiando espacios, dimensiones espaciales, generando aquello que Jean-Louis Comolli (2010: 177) definió como una ideología espontánea y no prevista. Y es que la profundidad de campo tiene efectos dramáticos. Por ejemplo, la oposición nitidez/no nitidez, rasgo propios de una serie de elementos presentes en un mismo cuadro, implican una carga semántica. El efecto es diferente, dependiendo si todos los elementos de la imagen están en foco, o sólo algunos. Así, pareciera que la manipulación de la profundidad de campo no fuera tomada en cuenta por Bazin, en circunstancias que es extremadamente funcional para el relato fílmico y la construcción del espectador imaginario. La nitidez de la imagen, y la concentración de

información en un único plano, obliga al espectador a ver del mismo modo que lo desea el director, algo que no ocurre con el control de las imágenes que llegan del mundo directo a la retina.

En la tesis de Bazin, la profundidad de campo aparece como el verdadero recurso realista. Si bien reconoce que tanto el contenido plástico de la imagen y el montaje son parte del arsenal de procedimientos que imponen al espectador su interpretación del acontecimiento representado, éstos no son esenciales en el lenguaje cinematográfico. La búsqueda de la dimensión ontológica del proceso fotográfico, y que actúa como base del realismo de la imagen filmica, es lo que debe privilegiarse. Para ello, el cine debe garantizar la no intervención del montaje o de cualquier otro truco que profane la imagen obtenida en el registro, y cuyo poder atenta contra la proyección de un valor de realidad sobre la representación. Para lograr la ilusión de realidad, los trucos del cineasta deben aparecer siempre delante de la cámara, componiendo un mundo a imagen de lo real. El truco debe ser invisible, acota Bazin, razón para sus ataques contra el montaje. Éste no lo sería. Y argumenta: “De la misma manera que los primeros espectadores del cinematógrafo Lumiere se asustaban con la entrada del tren en la estación de *La Ciotat*, el montaje, en su ingenuidad original, no es advertido como un artificio. Pero el hábito del cine ha sensibilizado poco a poco al espectador y una buena parte del público de hoy sería capaz de distinguir las escenas *reales* de las que son tan sólo sugeridas por el montaje” (Bazin, 2008: 72). Así, un filme no debiera deberle nada al montaje, sino recurrir a él de forma accidental.

Lo que importa, entonces, es que la materia prima del filme sea auténtica, capaz de reproducir el flujo y reflujo de nuestra imaginación que se alimenta de la realidad, sustituyéndola. Se trata de un realismo que se funda en la idea de fábula, y cuyo nacimiento se identifica con la experiencia que la imaginación trasciende. Esa fábula, para Bazin, se alimenta de la densidad real que brota de la gran pantalla. En consecuencia, el montaje no hace más que “atentar contra la ontología misma de la fábula cinematográfica” (Bazin, 2008: 76). La yuxtaposición de fotogramas que dan origen a la “tercera realidad” -y cuyo resultado depende de la ordenación de imágenes según el arbitrio de realizadores- es vista por Bazin como la antítesis de su proyecto realista. Sus aprehensiones sobre los criterios del cineasta van más allá, todavía, cuando postula que éste dispone, al igual que el director de teatro, de un margen de libertad con el que puede subrayar el sentido de la acción, pero se trata de un margen que no podría modificar la lógica formal del acontecimiento. Así, los cambios en el punto de vista de la cámara no añaden nada, sino sólo buscan presentar la realidad de manera más eficaz y mejor, sólo poniendo algunos acentos sobre aquello que lo merece (Bazin, 2008: 91).

La propuesta realista se ve claramente representada en el análisis que

hace del filme *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio De Sica, uno de los máximos exponentes del neorrealismo italiano de posguerra. La trama es simple, pero conmovedora para la crítica de esos años. Un obrero pasa todo un día buscando, en vano, su bicicleta robada. Ante su fracaso, ejecuta la misma acción. Atrapado y puesto en libertad, su situación termina siendo peor de como comenzó: ahora es ladrón de bicicletas. Para Bazin, la película se convierte en ejemplo del cine puro, donde se aleja del drama narrativo tradicional. La acción brota de la existencia previa del relato, desde la realidad. Supera el suceso banal a través de una puesta en escena donde no hay actores profesionales, generando una perfecta ilusión de realismo. No se filma en estudios, sino en la calle, y se privilegian los encuadres neutros, no por ello reduciendo la claridad de los acontecimientos. Según Bazin, De Sica se abstiene de falsear la realidad, optando por tratar los hechos que cuenta en su integridad fenomenológica. Tampoco lo considera un filme de propaganda, pues no trata de demostrar que el obrero no puede recuperar su bicicleta, preso de la injusticia y de su pobreza. “Su mensaje social no es algo añadido, sino inmanente en el acontecimiento, pero al mismo tiempo resulta tan claro que nadie puede ignorarlo, ni recusarlo, ya que no se explicita jamás como mensaje”, escribe (Bazin, 2008: 329). Aún así, se reconoce en el filme una tesis, pero que no es jamás presentada como tal, sino sólo a través de un encadenamiento verosímil de acontecimientos y sujetos. Para Bazin, ninguno de ellos resulta forzado: “La tesis aparece con toda claridad y tanto más irrefutable en cuanto que sólo nos es dada como por añadidura. Es nuestro espíritu quien decanta y la construye, no el film (...) *Ladrón de bicicletas* es el primer ejemplo decisivo de la posibilidad el transplante de ese objetivismo a otros temas” (Bazin, 2008: 332-333).

Para Bazin, *Ladri di biciclette* descansa detrás de una realidad social perfectamente objetiva, sin que ésta se imponga sobre el drama moral y psicológico que lo justifican como filme. Se desarrolla sobre el plano accidental puro, convirtiendo los acontecimientos en elementos intercambiables, sin que alguna voluntad quisiera organizarlos dramáticamente. Todo fluye sin contrasentidos. Además, la valoración que hace de la virginidad cinematográfica de los actores permite atribuirle justificación a su idea de un cine sin interpretación. “El cine anónimo ha conquistado definitivamente su existencia estética”, escribe Bazin (2008: 337), debido a que hay temas que no pueden ser encarnados por actores profesionales. En este tema no deja de lado su explicitud: “Cary Grant, en efecto, podría haber hecho este tipo de papel, pero se comprende en seguida que aquí se trata precisamente no de hacer un papel, sino de borrar hasta la misma idea de interpretación. Hacía falta que ese obrero fuera a la vez tan perfecto, anónimo y objetivo como su bicicleta” (Bazin, 2008: 336). Este tipo de naturalidad suprema del filme constituyen para Bazin una “limpieza del acontecimiento” que no le quita espectacularidad, pero que lo acerca estéticamente a la novela, a causa de su realismo e igualdad documental.

Considerado un teórico menos sofisticado que Bazin, pero de igual modo perteneciente a la corriente realista, el alemán Siegfried Kracauer postula que el cine tiende naturalmente a registrar la realidad, al igual que la fotografía. Son las “condiciones naturales” del filme de ajustarse a la realidad las que le entregan esa capacidad de documentación que explica Bazin en su análisis del neorrealismo cinematográfico. Kracauer -a menudo considerado hermano idealista del cine que defiende Bazin- tiene reflexiones más empiristas que su colega italiano, en contraposición al concepto de cine ideológico. En esta tesis, es el montaje invisible el que debe ser considerado como la regla de oro para todo realizador, pues a juicio del alemán, la concatenación de imágenes debe dar paso al flujo de la vida y a la existencia a través de la pantalla, configurando una realidad plena de sentido.

Así como para Bazin, la novedad y la fascinación del cine radican en su origen fotográfico, puesto que ésta constituye una especie de duplicado imperfecto del mundo, para Kracauer la fotografía tiene una afinidad con la realidad no escenificada. La imagen fotográfica -explica- parece perseguir el propósito de representar la naturaleza elemental, pero poniendo el acento en lo fortuito. En las fotos hay un frágil equilibrio entre empatía y espontaneidad, y el fotógrafo que las produce no subordina sus impulsos formativos a sus propósitos realistas (Kracauer, 1989: 39). Al igual que el fotógrafo, el cineasta tiene algo de explorador, pues posee una curiosidad insaciable que lo impulsa a vagabundear por territorios todavía no conquistados y capturar extrañas figuras que en ellos aparecen. “Los filmes son fieles a la naturaleza del medio (cinematográfico) en la medida en que penetran el mundo delante de nuestros ojos”, escribe. La idea de esta imagen cinematográfica como revelación del mundo es coincidente con la tesis ontológica de Bazin, pero también lo ubica en un plano más científico-naturalista. No es antojadizo el título de su obra más importante: *Theory of film. The redemption of physical reality* (1960). Es la noción de “redención” la que orienta su tesis. La naturaleza física no simboliza ninguna realidad trascendente, pero cuando ésta es combinada con los dominios inaccesibles al ojo natural a través de la técnica cinematográfica, entonces emerge el filme redentor. Escribe:

“El cine torna visible algo que no veíamos -y tal vez podríamos ver- antes de su advenimiento. El cine nos ayuda a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas. Literalmente redimimos este mundo de su inercia, de su virtual no existencia, cuando logramos experimentarlo por causa de nuestra fragmentación. El cine puede ser definido como el medio particularmente equipado para promover la redención de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, apropiarnos de objetos y hechos que comprenden el flujo de la vida material” (Kracauer, 1989: 300).

El testimonio del cine -a juicio de Kracauer- le revela a la experiencia humana aquellos aspectos de la realidad que es incapaz de ver. No configura sólo un punto de apoyo, sino que ayuda a entender la realidad palpable de lo

cotidiano. Se trata de múltiples hechos naturales que escapan a la observación en circunstancias normales, los cuales los divide en tres grupos. El primero incluye a los objetos demasiado pequeños como para ser advertidos por el ojo humano y aquellos otros tan grandes que tampoco son captados en su totalidad. El segundo grupo está compuesto por lo transitorio, es decir, todas las impresiones fugaces o evanescentes, tales como “sombras u hojas abandonadas al viento” (Kracauer, 1989: 80) y movimientos alterados por las necesidades del relato, como la aceleración del tiempo o el ralenti. Finalmente, el tercer grupo de cosas que no puede ser observado por el ojo humano comprende aquellos fenómenos que figuran entre los puntos ciegos de la mente, porque el hábito y el prejuicio nos impiden advertirlos. Conocido es el caso de aquel director que exhibió una película luego de ser filmada en territorio africano. La proyectó a los nativos de uno de los lugares de filmación y parte del filme. Después de la proyección -relata Kracauer- los espectadores (que hasta entonces nunca habían visto una película) iniciaron un debate acerca de una gallina a la que habían visto en el filme. El director no se había percatado de su presencia, teniendo que revisar la cinta varias veces antes de descubrirla. La gallina aparecía fugazmente en un ángulo de uno de los planos, para luego desaparecer (Kracauer, 1989: 81).

¿A qué se deben estas diferencias de percepción? Kracauer postula que en este mundo no hay totalidades, sino sólo fragmentos de sucesos causales. En este marco, la conciencia individual actúa como un conjunto de restos de creencias que tienen cabida en esa fragmentación. No hay síntesis en la realidad natural. Para sumprimir dicha abstracción y permitir una comprensión global de la existencia, se debe abordar la dimensión natural que la ciencia postula alcanzar, penetrando en aquellas capas más bajas del terreno existencial. Para entrar en contacto en ellas -escribe Kracauer- se deben aprovechar los mecanismos y técnicas que aíslan los datos físicos y permiten representarlos, como la fotografía y el cine. Precisamente, si la fotografía tiene la singularidad de registrar los aspectos más complejos del mundo moderno, los alcances del cine son mucho más ambiciosos. “Al registrar y explorar la realidad física, el cine expone a la vista un mundo nunca visto antes, un mundo tan huidizo como la carta robada de Poe, que no se puede encontrar porque está al alcance de todo el mundo (...) Por extraño que parezca, aunque las calles, los rostros, las estaciones de ferrocarril, etc., permanecen ante nuestros ojos, hasta ahora han permanecido en gran medida invisibles. ¿Por qué razón?”, se pregunta Kracauer (1989: 367). Él mismo se responde: “la naturaleza física ha estado mucho tiempo oculta por ideologías que relacionan sus manifestaciones con algún aspecto total del universo”. En efecto, para Kracauer es la pretensión de comprensión global lo que altera el sentido de realidad. Allí está lo ideológico, en circunstancias que la naturaleza se presenta siempre fragmentada. La explicación, sin embargo, es tardía para nuestro autor, en un mundo moderno donde -según él- las ideologías se han desintegrado. La consecuencia: los objetos materiales se han despojado de sus ataduras y disfraces, por lo que ya se les puede apreciar por sí mismos.

El principal efecto de esta teorización es que el cine termina volviendo visible lo que no vimos antes de su advenimiento, pero al mismo tiempo seguimos siendo libres de experimentarlo a causa de nuestra propia fragmentación. Es el medio del rescate por excelencia, en cuya tarea está ausente la libertad del artista. Porque mientras en el arte -reflexiona- la imaginación creativa puede ser excitada por objetos y sucesos reales en lugar de buscar su preservación en estado puro, en el cine se busca mantener la materia prima y la apariencia de la vida material (Kracauer, 1989: 368). La concepción materialista de Kracauer nos invita a un cine que actúa de “abajo” a “arriba”, razón suficiente para que -al menos en el análisis de lo ideológico- no se subestime la importancia de su inclinación hacia lo natural.

Pareciera que se trata de un fundamento asentado en una firme convicción moral, tal como postula Carlos Losilla, en su prólogo a la edición española del texto mencionado del teórico alemán: “el cine, como espejo del entorno, debe someterse a lo tangible para que el espectador pueda reencontrarse a sí mismo y a las cosas que le rodean con una mirada nueva y virgen (...) el hipotético dogmatismo de la obra de Kracauer ha sido la mayor preocupación de sus exégetas desde que se publicó *Teoría del cine*. En otras palabras, la posibilidad de que su propuesta excluya taxativamente cualquier intervención de lo que él llama la tendencia normativa, es decir, el alejamiento de la realidad por medios técnicos y/o artísticos propios del cine” (En Kracauer, 1989: 2). En efecto, Losada reconoce que mientras el cineasta registra, moldea y devuelve la realidad a su pureza, esa misma realidad queda enriquecida por la mirada del hombre, una simbiosis que garantiza la redención de la que habla Kracauer.

Aquí está la principal diferencia con Bazin. Mientras para el francés es perentorio acceder a la realidad de un espacio dado, sin intervenciones, Kracauer postula el flujo de la vida, la verosimilitud de lo cotidiano que se revela en el cine. Bazin no defiende el realismo *per se*, sino el realismo del espacio, enmarcado en las técnicas cinematográficas. En este sentido, la teoría baziniana es considerada mucho más sofisticada y fílmica que la del teórico alemán, quien es calificado como más genérico, denso y ambiguo. Si bien se les considera “hermanos teóricos”, hay coincidencia en que la sombra de Bazin ha sido mucho más larga que la de Kracauer sobre la hermenéutica cinematográfica. Mientras el pensamiento del primero ha sobrevivido con el tiempo, al segundo todavía se le descifra.

Independiente de sus diferencias, las críticas hacia ese realismo no han sido silenciosas. Al contrario, en la literatura especializada el tono es directo y explícito. Formalistas y estructuralistas han visto en Bazin un deseo de semejanza impracticable e idealista. En Kracauer, en cambio, un intento por

explicar lo inexplicable. Para Jean Mitry, por ejemplo, es ingenuo pensar que la cámara, por registrar de manera automática un dato real, nos da una imagen objetiva e imparcial de esa realidad. Lo real fílmico es un real mediatizado entre el mundo real y el espectador. Escribe:

“Por el hecho mismo de darse como imagen, lo real captado por el objetivo se estructura de acuerdo con valores formalizadores que crean una serie de nuevas relaciones y, por tanto, una nueva realidad o, como mínimo, una nueva apariencia. Lo representado se percibe a través de una representación que, necesariamente, lo transforma” (Mitry, 1978, vol2: 11).

Mitry forma parte de aquel grupo de teóricos que en forma explícita se opone a las concepciones realistas o naturalistas representadas por Bazin, también conocidos como espiritualistas. Considerar la imagen fílmica como un enunciado del mundo real es hacer realismo trascendental, explica. Ello porque se justifica la objetividad de la imagen fílmica como absoluta o cosmo-fánica en su esencia, postulando un mundo que es en sí, alejado de los criterios y técnicas de representación visual. En virtud de que la imagen cinematográfica está limitada por un encuadre y un marco espacio-temporal, “la movilidad de nuestra mirada y nuestro movimiento mismo hacen que el espacio que nos rodea aparezca como homogéneo y continuo” (Mitry, 1978: 10).

El cine de Mitry busca discernir la esencia del fenómeno visual a través de una fenomenología de la imagen cinematográfica. Sin ser esencialmente objetiva no se despega de lo real. Ello no evita que la realidad de la pantalla sea orientada con una finalidad. Y es que la tesis de Mitry aporta a los fundamentos del cine como sistema semiótico. Si el cine no es una contemplación reveladora de la esencia de una realidad dada a priori, entonces el lenguaje fílmico aporta nuevos significados. Un lenguaje donde el montaje tiene su lugar, junto con las características propias del encuadre y el punto de vista de los planos.

La crítica de Mitry, en este caso, se expresa develando un formato que puede combinar mecanismo fabricado y manifestación de lo natural, sin que por ello deje de ser cine. Para Mitry, el registro de Bazin se aproxima a una reivindicación de realismo que elude la pesada carga de subjetividad enunciativa que se desmarca de la naturaleza, y que remite a una concepción de verdad de origen moral y religioso. Es Christian Metz, el verdadero iniciador de la semiótica del cine, quien pone al lenguaje cinematográfico en un privilegiado lugar frente a esta problemática, superando el naturalismo de Bazin. Y lo hace de la mano del sentido común: el sujeto social no confunde un filme con una pieza musical o con una obra de teatro. Ese material de expresión es nítidamente diferenciado por el universo de espectadores, a pesar de la evidente -pero específica- combinación de muchas materias de la expresión, tales como la fotografía, la radiofonía o la fotonovela. Como el propio Metz reflexiona, el cine visto en su conjunto es antes que nada un hecho, y como tal plantea problemas a

la psicología de la percepción, a la estética, la sociología o la semiótica en general. Y todas esas cuestiones tienen como denominador común el estatus de realidad que adquiere el contenido del texto fílmico. No cabe duda que ese texto genera una impresión de realidad, la más impactante de todas artes y soportes mediáticos conocidos. “Más que la novela, más que la obra de teatro, más que el cuadro del pintor figurativo, el filme nos produce la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real” (Metz, 2002a: 32).

Debido a esa presencia altamente creíble, el espectador se enfrenta con un arte que convence y que consolida un “haber estado allí”, lejos de la vulgar copia iconográfica. Se trata, dice Metz, de un objeto percibido que tiene dos caras. Por un lado, la duplicación más o menos parecida o próxima a un modelo; y por otro, una percepción que se apodera de ella, de modo más o menos realizante (Metz, 2002a) debido al elemento que lo separa de las otras técnicas y artes conocidas: el movimiento. Es el movimiento -siguiendo a Edgar Morin (2001)- el que da corporeidad y autonomía a un conjunto de imágenes. Aquel las arranca del fondo y les otorga relieve, vida y libertad. Es el movimiento el que pone el elemento distintivo en la diégesis del cine, una ficción que se viste con rasgos de elevado realismo.

Además de su marcada expresión diegética, es su carácter de relato el que define otras particularidades del texto fílmico. “Un relato tiene un principio y un final, cosa que lo distingue del resto del mundo y a la vez lo opone al mundo real”, dice Metz (2002a: 44), haciendo una clara manifestación de clausura en la estética narrativa del cine. Se trata de una secuencia temporal de imágenes en movimiento que es dos veces temporal. Por un lado existe el tiempo de la cosa narrada y el tiempo del relato. Se trata, según Metz, de una dualidad que no sólo posibilita distorsiones temporales, ya que así como la imagen transforma un espacio en otro, una de las funciones del relato es transformar un tiempo en otro, algo que lo aleja de la mera descripción. Mientras para la imagen su referente es instantáneo, para el relato aquel está temporalizado. Se trata, además, de un relato con autor que remite forzosamente un sujeto enunciador. El consumidor narrativo reconoce la existencia de una historia que, siendo de naturaleza lingüística, tiene a alguien que la cuenta, que la expresa y que la habla. Un autor que, para Metz, es superado por una verdadera instancia narradora. Todos estos elementos permiten hablar de un realismo cinematográfico que no es real en cuanto a la narratividad como estatuto, sino a la organización del contenido de lo narrado. Ello logra que el cine narre historias verdaderas o históricas utilizando los mismos recursos narrativos para representar espacio, tiempo y movimiento, sin que esto signifique renunciar a la categoría de texto fílmico. Así, el relato cinematográfico se reconoce como un “discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos (Metz, 2002a: 53), donde sólo el narrador tiene la facultad de poner y articular los acontecimientos por él contados.



### 5.3.- La ideología del montaje

No cabe duda que la narratividad fílmica se ha estabilizado y legitimado por convención. Sus moldes y tendencias se han instalado en el imaginario de un espectador modelo que la erigen como una técnica narrativa y estética única. Pero no es sino el montaje el que ha hecho la gran diferencia cuando, desde la semiótica, se habla de ideología y cine. Y es que la selección de imágenes puestas en una ordenación inteligible nos sitúa en el corazón del análisis ideológico de cine. Siguiendo a Metz (2002a: 93), el momento del montaje es, en cierto modo, más esencial -por lo menos lingüísticamente- que el momento de la elección de las imágenes, porque esta elección no es sino un acto decisorio, una especie de creación. Es la tesis del montaje-soberano de Sergei Eisenstein. Para el mítico teórico y realizador ruso, el poder persuasivo y manipulador de ordenación de imágenes está en abierta oposición al naturalismo propugnado por algunos cineastas. Para Eisenstein, en el cine todo es montaje. Sólo el montaje permite transformar la fotografía en cine. En palabras de Metz (2002a: 63), “Eisenstein nunca nos muestra el curso del mundo, sino siempre, como él mismo afirma, el curso del mundo refractado a través de un punto de vista ideológico, totalmente razonado, *significante* de principio a fin. El *sentido* no basta: hay que añadirle la *significación*”.

Eisenstein se dio cuenta de que cada fotograma puede aludir, de manera aislada, a una realidad completa. Pero a su vez, combinados entre sí pueden dar lugar a otra significación, a otra realidad distinta. Y éste es el planteamiento que Eisenstein intenta llevar a su cine: de la unión de dos secuencias distintas, el espectador obtenga una tercera realidad. Y eso es lo que se denomina montaje de atracciones o montaje intelectual, consistente en someter al espectador al efecto de una acción psicológica y sensorial mediante elementos capaces de producir un choque emotivo. Es la razón por la que otorgaba al montaje de una película el rol de manipulador de las imágenes y generador de ideas. Así lo describe el propio director ruso en el primer texto sobre el concepto de montaje de atracciones, en 1923:

“(…) la tarea de todo tipo de teatro es la formación del espectador hacia una dirección deseada. Una atracción en el teatro es un momento agresivo; aquel que influye al espectador en sus sentidos y en su mente. A través de éstos, se intenta transmitir el contenido ideal de la obra en la percepción del espectador, entendiéndose éstos como contenidos netamente ideológicos.” (Eisenstein, en Oskana, 1988:11).

El cine eisensteiniano es un cine como discurso organizado y manipulador, como un objeto de significación, como un cine que no tiene vergüenza en mostrarse tal como es, con sus técnicas y elementos de persuasión. El sentido

simbólico en el montaje de atracciones es intencional, pues el autor busca al destinatario del mensaje. Es de una evidencia cerrada. Se presenta de forma totalmente natural, clausurada y no polisémica a la mente. Para Eisenstein, se escoge el sentido, que el autor impone y domina a través del montaje articulado para un espectador guiado y que desea ser guiado, todo esto gracias a una competencia de códigos audiovisuales que se solidifican como conocimiento tácito. Es un cine que manifiesta abiertamente sus intenciones y que no desea engañarnos con una falsa ilusión de realidad.

En ese sentido, con la película *El Acorazado Potemkin* (1925), Eisenstein sienta algunas de las bases del lenguaje cinematográfico y el montaje a través del uso paralelo de primeros y medios planos, sin apenas movimientos de cámara, para crear un tiempo y un espacio artificial que contribuye al elemento dramático de la acción. La película narra un episodio real sucedido durante la fallida revolución de 1905. El intento revolucionario parte del amotinamiento de los marineros de un acorazado de la flota del Zar, por la falta de alimentos. Ante el intento de fusilamiento de los amotinados, un marinero convence a sus compañeros que se sublevaron contra los oficiales. Un estudio detallado de los planos revela cómo se utiliza el primer plano para destacar un conjunto de personajes, a los que el director diferencia de la masa, y con los cuales el público acaba identificándose. Asimismo, a través del encuadre, el director incide en la idea de la maldad de los soldados zaristas o de los oficiales del Potemkin, mostrándolos a través de sombras, deshumanizados. Por todo ello, pese a ser un trabajo “propagandístico”, *El Acorazado Potemkin* es una clase magistral sobre el montaje de atracciones, el movimiento de la cámara y la narración fílmica. No es casual que Eisenstein en su ensayo *Aproximación dialéctica a la forma del cine* cite unas palabras de Lenin: “el cine, la más importante de todas las artes”.

El célebre *Manifiesto del contrapunto orquestal* firmado en 1928 por Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin -los tres principales directores/montadores del cine soviético revolucionario- enriquece el contrapunto visual del texto fílmico por la dimensión auditiva, y es taxativo respecto al valor asignado al arte del montaje soberano:

“El cine contemporáneo, al actuar como lo hace por medio de imágenes visuales, produce una fuerte impresión en el espectador y ha sabido conquistar un lugar de primer orden entre las artes. Como sabemos, el medio fundamental -y por añadidura, único- mediante el cual el cine ha sido capaz de alcanzar tan alto grado de eficacia es el montaje. El perfeccionamiento del montaje, en tanto que medio esencial de producir un efecto, es el axioma indiscutible sobre el que se ha basado el desarrollo del cine. El éxito universal de los filmes soviéticos se debe en gran parte a un cierto número de principios del montaje, que fueron los primeros en descubrir y desarrollar”.

El desafío de cualquier cineasta no es sólo contar una narración lógicamente coordinada sino, además con el máximo de emoción y poder estimulante, y el montaje ayuda eficazmente a resolver esa tarea. El montaje permite hablar de un nuevo concepto, de una nueva cualidad narrativa que surge de la yuxtaposición de imágenes. Se trata de una tendencia que no es sólo propia del cine sino, más bien, de un recurso lingüístico: el organizar en una unidad dos o más objetos o cualidades independientes, pero que caracterizan diferentes aspectos de un único fenómeno. Un gráfico ejemplo es que usa Eisenstein, a propósito de la obra de Lewis Carroll, *The hunting of the Snark*:

“Por ejemplo, tome las palabras *enfurecido* y *furioso*. Decídase a pronunciar ambas, sin establecer cuál dirá primero. Ahora abra la boca y dígalas. Si su pensamiento se inclina hacia *enfurecido*, usted dirá *enfurecido-furioso*; en caso contrario, dirá *furioso-enfurecido*; pero si usted posee el más raro de los dones, una mente perfectamente equilibrada dirá *enfurioso*” (Carroll, citado por Eisenstein, 2006: 13).

Como señala Eisenstein, la analogía de Carroll actúa como una parodia de un fenómeno más complejo, pero que es parte de nuestra percepción simultánea a través de la formación de unidades cualitativamente nuevas, pero que surgen de partes independientes. Es el motivo por el que la teoría del montaje soberano considera la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante un empalme narrativo, no como una simple suma de tomas, algo propio de un fenómeno de creación, “porque el resultado se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente. Sin duda, a estas alturas nadie olvida que cantidad y cualidad no son diferentes propiedades de un mismo fenómeno sino simplemente aspectos diferentes del mismo fenómeno. Esta ley de la física es también cierta en otras esferas de la ciencia y en el arte” (Eisenstein, 2006: 14). Se observa en esta reflexión, la fuerza de un principio unificador que, para el caso del cine, determina el contenido de las imágenes y su correcta yuxtaposición en algo nuevo, donde cada pieza deja de existir como algo irrelacionado y se asoma como una representación particular de un tema general, ya que en igual medida penetra a todas las imágenes. Sólo entonces “el trozo A (derivado de los elementos del tema que se desarrolla) y el trozo B (derivado de la misma fuente) yuxtapuestos, originan la imagen en la cual el tema está claramente encarnado” (Eisenstein, 2006: 16). Ahora bien, ambas representaciones -el trozo A y el B- deben ser escogidas de todos los aspectos posibles para que el espectador logre desarrollar la percepción con la imagen más completa de la síntesis tema.

La diferencia entre representación e imagen no es menor para una teoría del montaje, ni tampoco para comprender cómo conviven ideología y el equipo de realización. Si la imagen se construye en la conciencia, la representación en el arte deja de concebirse como una simple figura geométrica. Aquella tiene sentido para un espectador cuando el hábito psicológico de la percepción de las

imágenes fílmicas permite que sólo se reconozca el principio y el fin de proceso del montaje. El espectador no percibe la singularidad de las imágenes como partes, sino la globalidad y composición integral del resultado fílmico. Para Eisenstein, la imagen de una escena en el arte no existe como algo fijo, sino se despliega ante los sentidos del espectador a través de un complejo -pero automático- proceso en que las imágenes se ordenan en emociones. La tesis eisensteiniana es clara: para crear una imagen, la obra de arte debe confiar en la construcción de una cadena de representaciones.

Ahora, ¿cómo lograr que esas representaciones parciales, combinadas y yuxtapuestas por el director -el artista creador- logren el efecto deseado en el espectador? La respuesta está en la obra misma, en el guión cinematográfico. Se trata de aquel conjunto de cuadros y relaciones que prevén la obra, sin que este pretenda ser un bosquejo literario. Una mera descripción que, sin embargo, sigue el movimiento del espectador en su acción perceptiva, que busca “un movimiento de los ojos dirigido de un fenómeno a otro, con un sentido compositivo” (Eisenstein, 2006: 27) y el cual se observa, incluso, en la imagen fija o inmóvil. Se trata de un proceso de selección que sigue exactamente la técnica del montaje, a través del cual dos o tres elementos básicos (imágenes, cuadros) son incorporados en el orden y sentido definidos por el artista, como garantía de una correcta interpretación. Así, “la imagen planeada por el autor ha llegado a ser carne de la carne de la imagen surgida en el espectador... Dentro de mí, como espectador, esa imagen nace y crece. No sólo ha creado el autor, sino que yo -el espectador que crea- he participado” (Eisenstein, 2006: 29).

La teoría del montaje, sin embargo, no siempre ha contado con definiciones como éstas. A lo largo de la historia cinematográfica, el concepto ha atravesado por variadas y contradictorias valoraciones. Eisenstein se refirió al caso ruso de esta continua transformación conceptual, a través de las nociones de “pro-montaje” y “contra el montaje”: “En un periodo de la cinematografía soviética se creyó que el montaje lo era todo. Actualmente finalizamos otro periodo, en el que el montaje se considera nada” (Eisenstein, 1986: 11). De hecho, entender el montaje como “la organización de los planos [visuales] de una película según ciertas condiciones de orden y duración” (Jurgenson, 1992: 16), se acerca más a una apreciación “nihilista”, pues no sólo ignora los elementos sonoros, sino que además sólo reconoce funciones sintácticas del montaje. Esta discusión sobre el valor del montaje en el proceso de construcción cinematográfica, se ve personificada por lo que Jacques Aumont, denomina las dos ideologías del montaje: el montaje transparente y el montaje dialéctico o intelectual.

De alguna forma insinuado en el apartado anterior, el montaje transparente -y cuyo vocero principal es André Bazin- defiende la idea de que el filme no debe dejarse ver a sí mismo, sino que debe “dejar ver” los

acontecimientos. Esa transparencia, se sustenta en el argumento de que el realismo es un elemento connatural al cine, por lo que el montaje que “se nota”, es un mecanismo manipulador y artificial que irrespeta la naturaleza misma del lenguaje audiovisual; naturaleza que, además, está configurada por el aspecto mecánico y automático de la reproducción fílmica. En otras palabras, Bazin invita al cine a que acentúe ese carácter realista, obedeciendo a su naturaleza icónica: “Es preciso que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje sólo se puede utilizar en sus límites precisos, so pena de atentar contra la propia ontología de la fábula cinematográfica”, escribe Bazin. Aumont explica que para Bazin “el montaje será «prohibido» (destaquemos de pasada la normatividad característica del sistema de Bazin), cada vez que la situación real – o mejor dicho, la situación referencial del acontecimiento diegético en cuestión- sea muy ambigua: cada vez, por ejemplo, que el resultado de la situación sea imprevisible (al menos en principio)” (Aumont, 1996: 73). De manera que para Bazin, el montaje estará prohibido cuando la situación sea impredecible; pero aún en los casos que permitan utilizar sucesiones de planos, dicha sucesión debe estar lo más “enmascarada” posible.

Una de las formas de garantizar ese “enmascaramiento”, explica Aumont, consiste en rechazar el montaje fuera de *raccord*, lo que implica en términos de Noel Burch, desechar los cortes abruptos que violen “cualquier elemento de continuidad entre dos o más planos” (Burch, 1985: 19). Burch clasifica el *raccord* a nivel del espacio y a nivel del espacio-tiempo. En el primer grupo, se encuentran los *raccords* de mirada, dirección y posición, que por definición, implican que cada cambio de plano respete el eje hacia donde se dirigen la mirada, el movimiento y la posición (de objetos o de personas) y así garantizar que exista continuidad. En el segundo grupo o el del nivel espacio temporal, se ubica el *raccord* de velocidad de movimiento. Debido al tamaño de la pantalla de cine, cualquier movimiento parece más rápido en un primer plano que en un plano general (pues el objeto fotografiado debe recorrer un mayor espacio en la pantalla durante el mismo tiempo que se tomaría en un plano más abierto). Para corregir esta molestia, debe falsearse la velocidad en uno de los planos para que parezca la misma y este proceso es el que permite que se respete el *raccord* de velocidad. Es así como el *raccord* nace de la necesidad de que el espectador no sienta ninguna molestia al percibir un film. Y fue una de las conclusiones a las que llegaron cineastas como el estadounidense D. W. Griffith, quien además de este aporte, popularizó el uso de los primeros planos, el flash back, la descomposición en planos y el montaje paralelo en el género de ficción. En otras palabras, Griffith comienza a hacer más complejo el diseño sintagmático de la estructura narrativa.

#### 5.4.- El filme como una sintagmática

Coherente con esta línea, Christian Metz comprende el film como un gran sintagma, es decir, como un gran conjunto de planos, que a su vez está compuesto por otros sintagmas. De esta manera, Metz clasifica los diferentes tipos sintagmáticos que pueden conformar un producto audiovisual, y que permiten hablar de una sintagmática del film. En el primer tipo se encuentra la escena, entendida como una unidad referida a una acción desarrollada en un tiempo y en un espacio. El segundo sintagma es la secuencia, caracterizada por ser una unidad que comprende una acción compleja que se desarrolla en varios lugares. El sintagma alternante, que corresponde al tercer tipo, se refiere a la unidad de narración que mantiene diferentes líneas de acción juntas gracias al montaje. Este último sintagma, se divide a su vez en tres subtipos: el montaje alternativo (alterna acciones diferentes), el montaje alternado (alterna mediante los cambios de plano una misma acción o varias acciones que coincidirán) y el montaje paralelo, en el que las acciones presentadas no tienen ninguna relación espacio temporal, por lo que pueden generarse interesantes simbolismos que nacen de la yuxtaposición de planos.

Es necesario precisar que los conceptos de *escena* y *secuencia* aquí utilizados, corresponden específicamente a la propuesta sintagmática de Metz, pero esto no implica que existan otros tipos de sintagmas en los que inicialmente no pudieran presentarse también escenas y secuencias. Simplemente, Metz convertiría la escena en otro tipo sintagmático, cuando se llegara a romper la unidad de tiempo, de espacio o de acción. De manera que estas clasificaciones no corresponden, necesariamente, a unidades fijas de estructuración de guión, sino que pueden ser entendidas como categorías de análisis que permiten estudiar no sólo el andamiaje sintagmático de un producto audiovisual, sino también la forma en que se organizan los significados de un filme.

Pero Metz no fue el único que hizo referencia al sintagma alternante. Gilles Deleuze no sólo se interesó por esta forma de estructurar el relato, sino que además reconoce que es un aporte a la cinematografía realizado por la escuela americana (encabezada por Griffith). A este tipo de montaje, lo llamó Montaje de Alternancia Rítmica, compuesto por tres formas: la alternancia de partes diferenciadas, la de dimensiones relativas y la de acciones convergentes. Griffith, explica Deleuze, concibe el film como una organización, una gran unidad orgánica, y dentro de ese organismo se desarrolla la alternancia de partes diferenciadas mediante el montaje alternado paralelo. Explica Deleuze:

“El organismo es ante todo una unidad en lo diverso, es decir, un conjunto de partes diferenciadas: están los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, la ciudad y el campo, el norte y el sur, los interiores y los exteriores, etc. Estas partes son tomadas en relaciones binarias que constituyen un montaje alternado paralelo, donde la imagen de una parte sucede a la de

otra de acuerdo con un ritmo” (Deleuze, 1986: 52-53).

Es importante diferenciar el montaje paralelo de Metz y el de Deleuze. Para el primero, se trata, como se explicó anteriormente, de relacionar dos acciones que no tienen vínculos de espacio o de tiempo, sino de significado connotado, o de simbolismos propuestos por esa relación. Para Deleuze, en cambio, es un montaje en el que se alternan acciones diferentes, que en términos de Metz, sería un sintagma alternante, cuyo subtipo sería un montaje alternativo. La segunda forma planteada por Deleuze, es decir, la de las dimensiones relativas, se refiere a cómo entran a relacionarse las partes (personajes, escenarios, etc.) y el conjunto mediante el intercambio de los tamaños del plano. “La inserción del primer plano, en este sentido, no sólo produce el agrandamiento de un detalle sino que trae aparejada una miniaturización del conjunto, una reducción de la escena (a la escala de un niño, por ejemplo, como el primer plano del pequeño asistiendo al drama en la matanza [película de Griffith])” (Deleuze, 1986: 53). La interacción de las partes constitutivas, explica Deleuze, al entrar en conflicto amenazan el conjunto orgánico (inicio del nudo argumental). Pero también deben buscar el modo de restaurar la unidad (que corresponde al desenlace). La tercera forma de variación rítmica (acciones convergentes), se caracteriza porque “se alternan los momentos de dos acciones que llegarán a coincidir. Y cuanto más convergen las acciones, cuanto más cercana se halla la unión, más rápida será la alternancia”. La variación rítmica de Deleuze, equivalen al montaje alternado de Metz (acciones simultáneas que se alternan).

Pero aunque resulte confuso descubrir las equivalencias y diferencias entre las categorías de Metz y Deleuze, lo importante es reconocer que ambos conciben los subtipos del sintagma alternante de manera diferente, pero el tipo sintagmático como tal (sintagma alternante), es el mismo.

Retomando los tipos de sintagmas de Metz, el cuarto es el denominado sintagma frecuentativo. Éste se caracteriza por mostrar “un proceso completo que agrupa virtualmente un número indefinido de acciones particulares que sería imposible abarcar con la mirada, pero que el cine comprime hasta ofrecérselo en una forma casi unitaria” (Metz, 1976: 149). Es así como este sintagma se divide en tres subtipos: el frecuentativo pleno (el tiempo deja de ser lineal y todas las acciones se involucran en una sola gran sincronía), el semifrecuentativo (pequeñas sincronías que dan la sensación de evolución lenta pero constante) y el sintagma seriado (breves evocaciones o alusiones de un mismo tema). El quinto sintagma, a diferencia de los cuatro anteriores, ya no estará relacionado con la forma en que se disponen en el tiempo determinadas acciones, sino con la forma en que se dispone el espacio, o en otras palabras, este sintagma equivale al ordenamiento espacial del significado, pero no a su encadenamiento temporal. Metz escribe: “Un sintagma descriptivo puede muy bien recaer sobre acciones, siempre que sean acciones cuyo único tipo de

relación inteligible sea el paralelismo espacial (en cualquier momento del tiempo en que se las tome), es decir, acciones que el espectador no puede conectar mentalmente en el tiempo” (Metz, 1975: 150).

El último de los sintagmas planteados por Metz, que para ser más preciso no es un sintagma como tal sino su unidad mínima, es el plano autónomo. Para Metz, este concepto se refiere a los insertos que se encuentran en un sintagma mayor. Y sólo tendrá la calidad de inserto, bajo dos condiciones, la primera es aparecer sin la compañía de otros planos y la segunda es surgir en un sintagma extraño. El plano autónomo tiene cuatro subtipos: no diegéticos (no tiene relación espacio temporal con la historia narrada, y predomina el sentido metafórico), subjetivos (recrea percepciones o sensaciones del personaje mediante cámara objetivo o subjetiva), desplazados (sustraídos de un sintagma de la narración y colocadas como enclaves dentro de otro sintagma extraño) y explicativos (resalta un detalle para aclarar algún aspecto diegético).

Esta tipología metziana agrupa los elementos que pueden conformar cualquier andamiaje de un sintagma total. Sin embargo, cuando se trata de hablar de estructuraciones generales, la literatura es la que aporta, a través de la teoría narrativa, elementos a dicha tipificación sintagmática, con el fin de realizar clasificaciones más globales. Uno de esos aportes literarios es la estructura lineal, en la que los elementos del relato se suceden en una progresión continua, debido a que el tiempo (o el planteamiento argumentativo) se desarrolla vectorialmente. La segunda estructura es la circular, que se presenta cuando el final del relato regresa a su comienzo o cuando después de haber planteado todo el desarrollo temático, al finalizar la narración, ésta retorna al planteamiento inicial.

Los tipos sintagmáticos de Metz, también podrían ordenarse bajo estas lógicas de organización propuestas por la literatura. Así por ejemplo, un producto audiovisual cuyo desarrollo narrativo involucre una argumentación que va evolucionando mediante un sintagma general (o total) en el que alterna diferentes acciones, será un sintagma lineal alternativo: lineal porque la argumentación se desarrolla vectorialmente (o evolutivamente) y alternativo porque alterna diferentes líneas temáticas o de acción. De igual manera, si en vez de exponer la argumentación vectorialmente, lo hiciera regresando al principio del relato o del planteamiento, el desarrollo ya no sería lineal, sino circular, por lo que el sintagma total sería circular alternativo. De manera que si la clasificación de Metz opera dentro de la organización a menor escala de los diferentes sintagmas que conforman el sintagma mayor (aunque también puede operar a gran escala), la clasificación literaria puede permitir identificar la organización general del sintagma total. De esta forma, agrupar las tipologías literaria y sintagmática, puede dar referencias más precisas sobre la estructuración de un producto audiovisual.



Griffith utiliza en su montaje todos los sintagmas que operan con elementos del espacio y del tiempo. Gracias a esto, el montaje adquiere intenciones dramáticas más evidentes, en oposición al montaje transparente, que pretende respetar la realidad reduciendo al mínimo lo que Bazin denomina manipulaciones artificiosas de la realidad, dentro de las cuales se encuentra el montaje. Pero ambos tipos de montaje comparten la decisión de conservar el *raccord* para facilitar la recepción de una película. Bajo esa misma lógica, ninguna de estas formas de montaje hace uso de las figuras sintagmáticas de Metz cuando se trata de explorar con las posibilidades de significar a partir de subtipos como el inserto no diegético o el montaje paralelo (desde el concepto de Metz), subtipos que se caracterizan por privilegiar el significado connotado – porque rompen la continuidad espacio-temporal-. Así, los aportes realizados por la escuela americana al lenguaje cinematográfico, constituyen elementos característicos del montaje narrativo, que es como define Marcel Martin al proceso de “reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (...) y desde el punto de vista psicológico” (Martin, 1996: 144).

Igual que los *raccords*, el papel del montaje narrativo es estar al servicio de la historia con el fin de hacerla más nítida, y de esta forma, facilitando en una orientación la percepción del espectador. Sin embargo, las posibilidades dramáticas que pueden surgir de provocar incomodidad en el espectador son infinitas, porque “una «molestia» puede constituir un elemento de tensión absolutamente constructivo” (Burch, 1995: 47).

El cine soviético exploró esas posibilidades con notable habilidad mediante el montaje expresivo, caracterizado porque “deja verse”, en oposición al montaje transparente de Bazin y al montaje narrativo de Griffith. Marcel Martin explica que lo que hace que el montaje sea expresivo, es el hecho de que la sucesión de planos no está pensada sólo desde contar una historia, sino que también está cargada de la intención de generar en el receptor un choque psicológico e intelectual. En este tipo de montaje, sintagmas como el alternante paralelo (desde Metz) y el inserto no diegético –caracterizados por romper la continuidad espacio-temporal- ocupan un lugar privilegiado: “en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en un fin” (Marcel, 1996: 144). Como se ha expuesto, Eisenstein defendió la idea de que el cine no tiene la obligación de reproducir la realidad sin intervenir en ella, sino todo lo contrario. Bajo su óptica, el lenguaje cinematográfico es más que una representación, es un discurso articulado. De manera que Eisenstein rechaza categóricamente una realidad que posea en sí misma su propio sentido. El sentido no se obtiene hasta dar cierto juicio ideológico.

Este argumento eisensteniano adquiere sentido en bajo la tesis del dispositivo-cine, pues se le despoja del carácter “realista” al lenguaje cinematográfico, reforzando la idea de que el cine al no poder reproducir lo real fielmente, entonces, no tiene la obligación de hacerlo. Las limitaciones tanto tácticas como perceptivas no son vistas como ser obstáculos por los iniciadores del cine soviético, sino son los recursos propios del cine. Toda una gama de posibilidades de exploración estética se desprenden del hecho de que la mirada cinematográfica difiera de la mirada directa del mundo real. El encuadre fulmina la ambigüedad defendida por Bazin, porque la realidad es organizada “ante y para la cámara” (Aumont, 1996: 83). Es el realizador el que organiza el mundo en el encuadre. Y es precisamente en el momento de captarlo donde deja de ser realidad y pasa a ser objeto de interpretación.

Esta es una de las características que diseña lo que Eisenstein entiende por “fragmento”. Para el director ruso, el fragmento opera sobre la realidad como un corte, pues divide dos universos diferentes, el del campo -descrito por Burch como “todo lo que el ojo divisa en la pantalla” (Burch, 1985: 26)- y el fuera de campo, que comprende el espacio fuera del encuadre. Pero no sólo el campo tiene la capacidad de narrar. El fuera de campo también puede sugerir acciones o ideas en un plano autónomo o en la interacción entre dos o más planos. Sin embargo, es importante aclarar que el fragmento es una unidad fílmica que no necesariamente se debe asimilar al plano, como sucede en Bazin, puesto que no es una unidad representativa sino discursiva. Y es una unidad discursiva porque el proceso de encuadrar o de seleccionar un espacio u objeto específico, representa los límites que el realizador escoge para construir un sentido determinado, por lo que cerrar el cuadro, encauza la atención del espectador sobre el sentido seleccionado. En otras palabras, el fragmento representa una unidad de significado porque el ejercicio de delimitar un solo aspecto de los muchos que pueden hacer parte del mundo real (a través del encuadre), es también un ejercicio de interpretación.

Aunque el fragmento se distancie del plano por ser una unidad significativa además de representativa, se acerca a este último por el hecho de compartir las mismas características de extensión material, es decir, ambos están delimitados por el trozo de cinta fílmica que se encuentra entre dos cortes o en otras palabras, ambos son el segmento de un producto audiovisual rodado en una única toma. A pesar de estas similitudes, Eisenstein evita de llamar al plano «plano», porque considera que esta denominación se limita al aspecto exclusivamente representativo del mismo; por esto prefiere concebir el fragmento como unidad fílmica que tiene responsabilidades mayores en la construcción de la estructura discursiva general. En este sentido, para Aumont, “el fragmento se considera como elemento de la cadena sintagmática del filme: en este sentido, se define por las relaciones, las articulaciones que le vinculan a

los fragmentos que le rodean” (Aumont, 1996: 82).

Al mismo tiempo, se encuentran los parámetros de descomposición fílmica, que Burch concibe como dialécticos, en la medida en que “las estructuras parecen presentarse casi siempre bajo un parámetro que evoluciona entre uno o varios pares de polos bien definidos” (Burch, 1985: 75), es decir, elementos materiales como la luminosidad, el contraste, el grano, el color, la amplitud del cuadro, la duración, la angulación de cámara, etc. De esta forma, un fragmento se relaciona con otro mediante la articulación de los anteriores elementos materiales. Es así como por ejemplo, una secuencia puede estar articulada en función de los parámetros oscurecimiento y luminosidad. Estas articulaciones son identificadas por el teórico ruso Yuri Tynianov, como correlaciones semánticas, pues la “movilización de estos parámetros formales del cine transforma su materia base, la imagen del mundo visible, en elementos semánticos de su propio lenguaje” (Citado por Aumont, 1996: 166).

La tesis del fragmento de Eisenstein se enmarca en lo Deleuze ha definido como “montaje dialéctico”, es decir, es la oposición de los movimientos en el espacio lo que relaciona el conjunto del movimiento a una idea o a un Todo, superando la figura del montaje como algo parecido a una unión de imágenes desarticuladas. Y es esa oposición de movimientos lo que hizo posible la conocida escena de la escalera en *El acorazado Potemkin*. Para Deleuze, se trata de un ejemplo sobre las grandes oposiciones dinámicas de las imágenes-movimiento, cuyo resultado es algo nuevo. “Se trata de la oposición perpetua y perpetuamente multiplicada, reflexionada, entre los movimientos hacia arriba y los movimientos hacia abajo. Eisenstein muestra que esos movimientos (...) siendo muy diversificados, constituyen el ritmo cinematográfico”, escribe Deleuze (2009: 88). Es la oposición de dos fuerzas lo que hace de esta forma de montaje una colisión, y no una yuxtaposición, en los términos más clásicos del concepto. Concuere en ello José María Català, para quien el cine eisensteiniano refleja el quiebre de la idea de “sutura”, en oposición a lo formulado por Daniel Dayan, para quien el espectador se incorpora como entidad activa en el discurso de las imágenes. “De acuerdo con Dayan, la sutura envolvería al espectador en el campo del film a través de una mentira; Eisenstein, por su parte, insistirá en que el proceso dialéctico cumple esta función mediante el descubrimiento de una verdad fundamental”, señala Català (1993: 269).

En la tesis de Català, influenciada en gran parte por el psicoanálisis lacaniano, nuevamente es la figura del espectador la clave en la imagen cinematográfica. El cine de Eisenstein parece confirmarlo a partir de la relación que propone entre aquél y el filme, mediante una confrontación sobre la pantalla de dos planos que generan en la mente del espectador una idea nueva. Para Català, el verdadero discurso fílmico se establecería a nivel imaginario, en la mente del espectador, como resultado del discurso espacial. Escribe:

“Eisenstein propondría, pues, la apropiación (...) por parte del espectador del discurso fílmico, mientras que, en la instancia del cine clásico, contrariamente, sería el discurso fílmico el que, por medio de los procesos de sutura, se apoderaría del espectador. En el primer caso, nos encontraríamos ante un discurso absolutamente imaginario pero propio, mientras que en el segundo tendríamos un discurso absolutamente objetivo (y por lo tanto ajeno) vivido como propio (y por lo tanto sustitutivo de la imaginación personal)” (Català, 1993: 270).

En efecto, Eisenstein parece ser consciente de esa apropiación desde el momento que crea una nueva totalidad -en términos bergsonianos- y, con ello, un grado mayor de expresividad. En dicho proceso de construcción imaginaria, el espectador se ve obligado a reorganizar su propia imaginación como único modo de completar el rompecabezas (Català, 1993). Las distancias con Bergson no son cuantiosas en este punto, ya que al potenciar la construcción imaginaria desde la relación dialéctica de dos planos contiguos, se abraza la idea de una totalidad que depende del espectador, ya que -como escribe Deleuze (2009: 88)- el Todo siempre es idéntico al cambio que se produce en él, y dicho cambio es siempre la producción de algo nuevo, o sea, una nueva idea imaginaria. Así, en *El acorazado Potemkin*, en la escena de las escalinatas de Odesa, lo nuevo es la revolución que llega desde el punto de vista del acontecimiento, pero también como idea que emerge desde el punto de vista del espectador (Deleuze, 2009). La clave es el no uso del punto de vista, ya que asistimos como espectadores a una visión colectiva de la escena, diversificada a través de puntos de vista que se complementan en el montaje en el uso de planos y contraplanos. El resultado: imágenes que se construyen mentalmente como ecos de nuestro propio yo, a partir de la experiencia imaginaria que nos permite completar el filme, independiente de nuestro recuerdo directo o indirecto con esos hechos históricos narrados (Català, 1993: 273).

La perspectiva teórico-práctica de Eisenstein, en especial la que concibe el fragmento como unidad de discurso, es uno de los valiosos ejemplos del cine como expresión y recurso ideológico. Si bien cada imagen en particular es impresa en la película como consecuencia de un proceso fílmico objetivo, la yuxtaposición o colisión de esas imágenes son el resultado de una nítida intervención humana. Un acto de manipulación. La razón del anti-montajismo de Bazin es coherente con su propuesta realista. Mucho más que un recurso narrativo, el montaje opera como un elemento que crea realidad desde el control psicológico del espectador. Y lo hace aprovechando un rasgo de la percepción -tanto visual como sonora- que ya había sido identificada por Merleau-Ponty, en su clásico texto *Sentido y sinsentido* (1948). “Un film no es una suma de imágenes sino una forma temporal” (Merleau-Ponty, 1977: 97), escribe, reconociendo, además, que el sentido de una imagen depende de aquellas que le preceden en el filme, así como su sucesión crea una unidad nueva que no es la simple suma de

los elementos empleados. A pesar de esto, Merleau-Ponty reconoce que las particularidades del montaje no garantizan una percepción idéntica a la natural, sino sólo un grano más fino que los dramas de la vida real. “En un filme existe siempre una historia, y a menudo, una idea (...) pero la función del filme no es la de hacernos conocer los hechos o la idea”, acota. Y agrega: “Sólo a través de la percepción podemos comprender la significación del cine: un film no se piensa, se percibe” (Merleau-Ponty, 1977: 102).

Del mismo modo, detrás de todo realismo o antirrealismo se observan con nitidez los fundamentos de una posición ideológica. La representación naturalista de autores como Bazin o Kracauer apunta a una indivisibilidad de los medios de producción necesarios para alcanzar la realidad representada. En toda creación de ilusión, se usan mecanismos técnicos o psicológicos, en cuya asociación se logra el ansiado efecto de verosimilitud. Cuando al espectador se le convence de que entra en contacto directo con la realidad, sin mediaciones, presentada por medio de un conjunto articulado de imágenes en la gran pantalla, asoma tímidamente el desconocido rostro de un dispositivo mudo y transparente. Y es que, hasta el momento, el cine no escapa a la condición de campo de fuerzas en el que idealismo, naturalismo o realismo esconden la materialidad de una máquina cinematográfica que siempre es anterior a la ilusión de realidad. Los rasgos del lenguaje cinematográfico -tales como el encuadre, la profundidad de campo y el montaje- marcan los supuestos ideológicos, los cálculos previos que determinan un filme y la relación de éste con su audiencia. De paso, nos sentencia que el dispositivo-cine incorpora otros elementos de su entorno para apropiarse del realismo externo y dirigir la percepción de la figura espectral. La complejidad de los mecanismos que operan en un filme es uno de los rasgos más nítidos que se observan de los autores y teorías revisados. Pone de relieve, además, las particularidades expresivas de esos recursos en el cine documental, un género cuyo realismo se vislumbra como el más preciado tesoro argumentativo y rasgo de su herencia fenomenológica.

## CAPÍTULO 6

### Fotografía y analogismo: bases fenomenológicas del documental

*“Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre;  
tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia.  
La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno natural,  
como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza  
es inseparable del origen vegetal o telúrico”  
(André Bazin, 1945)*

El realismo cinematográfico aparece reformulado en la revisión teórica que hemos hecho. Es parte del dispositivo. Se aloja en su red de relaciones, alimentando la inocencia perceptiva. En lo que atañe a dicha problemática, se disocia su alianza con la idea de una reproducción mimética o mecánica de la realidad, a fin de que reconsiderarlo como parte de lo artificial. Por mucho que la fidelidad hacia el referente guarde ciertos niveles de exigencia, el realismo engañoso sólo puede ser superado por la ilusión realista. Se trata de un dilema que la fotografía viene sorteando desde su invención, pues sus imágenes son -por definición- el mejor ejemplo del poder que ejerce la referencia de la realidad. No resultaba difícil, entonces, llegar a vincular dos lenguajes diferentes en la praxis pero semejantes en sus fundamentos de verosimilitud: el cine documental y la fotografía. Las reflexiones siguientes se ocupan de esa innegable proximidad.

El camino que nos hemos trazado en este capítulo enjuicia el régimen de verdad que ha suscrito parte de la historia de la fotografía, formulando, con ello, un planteamiento que se hace extensible al cine documental. Nos permite, asimismo, comprender el régimen de realismo del que dispone su dispositivo. Y es que la autenticación que este género cinematográfico hace de lo real lo convierten en un cine que no queda limitado a fotos puestas en movimiento (o a una suma de imágenes fijas reales), sino que adquiere las formas de lo fotográfico y desde el significado que dichas formas le transfieren como rasgos propios de su especificidad. Mientras la fotografía rescata la memoria personal o

familiar, el documental refuerza la memoria de todo un pueblo. “Es un cine para fotógrafos”, se ha escrito. Y es que la actitud documentada que asumen los realizadores de contar una historia, pone al género en una mirada llena de exigencias de autosuficiencia. Que nada contamine el relato, parece ser la máxima.

La tensión ontológica que se produce entre foto y realidad es un principio de realización asumido por el documentalista desde sus orígenes, convirtiendo al género en un cine de vocación realista, rasgo que “permite que ambos ámbitos sean partícipes del mismo aparato conceptual y cultural en que se enmarca la signatura de autor y la actitud del espectador” (Ledo, 2005: 11). Se trata de la misma contraseña y complicidad que hacen del cine documental y la fotografía elementos de un mismo territorio: el de la imagen analógica que se registra a través de una cámara, con los consabidos efectos de transparencia icónica. El testimonio y la demostración de “haber estado allí” hacen de ambos lenguajes parientes cercanos, sujetos a rituales y exigencias de autenticidad que los alejan de cualquier otra forma o sistema de expresión visual. Mientras ello sucede, a su hermano más comercial, el cine de ficción, sólo se le pide inteligibilidad.

El efecto de realidad propuesto por Roland Barthes a lo largo de sus obras -en especial el que bosqueja en *La Cámara Lúcida*- será el anclaje teórico que consideramos necesario para no transformar este juicio en una extensa lista de citas y autores. Junto a él, las referencias de Pier Paolo Pasolini en torno al código cinematográfico tratadas en el capítulo siguiente permitirán re-dibujar un nuevo enfoque en torno al discutido estatus de lo analógico y los efectos perceptivos que produce sobre la imagen visual. Y lo hacemos con una propuesta al lector: concordamos con Siegfried Kracauer en la idea de que cada medio de expresión audiovisual tiene una naturaleza específica, lo que, a su vez, estimula un determinado ámbito de la comunicación y percepción humana. Pese a ello, asumimos sin espanto la tesis de que en la cultura de las imágenes -actualmente dominada por la televisión, el cine e Internet- la fotografía actúa como una base primordial, es decir, constituye su metafísica (Fontcuberta, 2010: 9). Esto hace del análisis del dispositivo fotográfico un trabajo que repercute necesariamente en los cimientos sobre los cuales se ha fundado la denominada cultura visual de Occidente.

### **6.1.- La metafísica de lo visual**

La historia de la fotografía como *apparatus* puede perfectamente vincularse al modelo teórico desarrollado por los teóricos del cine en los años setenta para el dispositivo cinematográfico, y que trató de explicar los efectos inconscientes e ideológicos que provoca el filme en la autonomía perceptiva del sujeto y en la capacidad subjetiva ante la imagen. Dicha perspectiva supone que

la fotografía no es una creación original (depende de una imagen primera) y que tampoco puede definirse como una pura duplicación. Para Régis Durand, la fotografía es un dispositivo inestable, ya que en éste no hay trazado, ni invención que se libere de lo que se encuentra allí ante la cámara. Y es que la fotografía siempre hace referencia a otra cosa, al referente. Escribe Durand: “se trata de un dispositivo de captación y de proyección imaginarias, cuyos propios términos están en variación constante. De ahí la cuasi imposibilidad de establecer su historia” (Durand, 1998: 27). Las diferentes configuraciones de este dispositivo inestable en diversos períodos han hecho de este invento algo más que una simple técnica de registro o un arte medio. Dicha autonomización ha llevado a la fotografía a un estatus privilegiado en cuyas funciones se destacan las de reportaje, documentación, publicidad o retrato.

La autonomía fotográfica se explica porque desde un comienzo se enfrentó a la exigencia de reproducir la realidad con una finalidad equiparable a la naturaleza misma. Como constata Karacauer (1989: 21) en uno de los más importantes escritos sobre lo fotográfico y su efecto de realidad, los comentarios más observados eran aquellos que hablaban de exactitud matemática o de inimaginable precisión para abordar sus bondades en el registro de lo real. Por lo tanto, las exigencias hacia el fotógrafo son decidoras desde un comienzo. A saber: como en la fotografía predomina la verdad y no la belleza, el fotógrafo -a diferencia del artista- debe reproducir los objetos que posan ante su lente, no pudiendo disponer libremente de las formas e intenciones espaciales del objeto observado por su cámara, así como tampoco ser eclipsado por algún asomo de subjetividad. En consecuencia, el carácter realista, que coincidió con el desarrollo del positivismo en el pensamiento científico, fundó la naturaleza del acto fotográfico.

La metáfora del “espejo con memoria” se encontró, sin embargo, con algunos detractores. Para éstos, la creatividad del observador entra en correlación con la materialidad que le es dada y cuya prueba más fehaciente es que posa frente a la cámara. El debate alcanzó su clímax en la segunda mitad del siglo XIX, tal como grafica Kracauer:

“Los realistas se abstuvieron de definir la fotografía como un arte por derecho propio, y los más extremistas se inclinaron a desacreditar por completo cualquier intención artística (...) La fotografía, como dijo un crítico de mentalidad realista, le recuerda al artista la presencia de la naturaleza, y de ese modo le sirve como fuente de inagotable inspiración” (Kracauer, 1989: 26).

De nada servían las oportunidades creativas o el énfasis estético argumentadas por la contraparte. Tampoco el intento de vincular el medio fotográfico -como cual materia prima- del mismo modo que la naturaleza inspira la pintura o la literatura. Composición versus documentación era el pugilato



teórico del momento. Y es que detrás de todo ello asoma muy presente -pero tácito- la figura del fotógrafo ideal, pues nadie cuestiona el trabajo de la cámara. La selectividad como método y las posibilidades expresivas de un medio que no desea ser sólo arte son las principales dificultades por las que atraviesa el nuevo dispositivo visual.

En la actualidad ambas posturas se encuentran relativizadas, debido a los avances teóricos en la fenomenología de la percepción y a las condiciones que impone el desarrollo tecnológico, en especial la fotografía digital. Este cambiante escenario, sin embargo, no ha debilitado el régimen de verdad que rodea al dispositivo fotográfico. Es una tecnología al servicio de la verdad que ejerce una función de mecanismo ortopédico de la consciencia moderna, algo que Joan Fontcuberta (2010: 10) denomina la ética de visión: “la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia”, sentencia. Y es que a pesar del cambio de paradigma, la fotografía sigue anclada a sus exigencias realistas, pero moviéndose en un terreno dialéctico en que se vincula, por un lado, a una realidad acontecida (la contingencia), y por otro lado, a imágenes que se fugan inevitablemente hacia la ficción verosímil. El funcionamiento ético de la imagen y su concordancia con los dispositivos cognitivos de lo fotográfico garantizan esa doble militancia, pero convertida hoy día en paradoja. Puede que la cámara no mienta, pero ello no es propio de los fotógrafos ni menos esperable para los programas informáticos de fotomontaje.

Nuestra misteriosa relación con la fotografía se explica por nuestra dependencia de lo imaginario en reemplazo de lo físicamente ausente. Como dice Edgar Morin, “en la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa que, sin embargo, están ausentes” (Morin, 2011: 25). Una presencia que no necesita, para afirmarse, de la subjetividad mediadora del artista. Dicha intervención es, por lo tanto, secundaria y no repercute en la realidad del referente que se recuerda, incluso en la más trivial y simple de las fotografías. Un recuerdo que, en la terminología de Morin, se entiende como una presencia perpetuada. De ahí que la imagen fotográfica sea objeto de numerosos ritos y convencionalismos sociales. El alma, la esencia o la huella del modelo son algunas de las lecturas que históricamente se han hecho del retrato familiar en fiestas, bodas o bautizos. Es el efecto de ser tomado en una foto, una especie de posesión en la que el yo se congela *ad eternum* según los parámetros de un registro visual que se considera inobjetable y prueba de que algo ha ocurrido. Es la mirada del espectador. No es lo que está en ella lo que le da valor, sino lo que somos capaces de reconocer o proyectar. En palabras de Morin: “cuanto más poderosa sea la necesidad objetiva, la imagen a la que se fija más a proyectarse, alienarse, objetivarse, alucinarse y a fetichizarse (verbos que jalonan el proceso), y esta imagen, aunque aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista” (Morin, 2001: 31).

De este modo, la fotografía se sitúa como una máquina simbólica capaz de articular un sinnúmero de discursos y orientaciones, superando su noción como simple registro mecánico. Es una tesis que se opone a la teoría del realismo fotográfico, que nos da testimonio de un cierto programa ideológico. Uno de sus exponentes, el catalán Joan Fontcuberta dice que el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de ontología que en el de la estética, ya que su historia puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Esto se debe a que durante décadas, la función de la fotografía ha sido proporcionar verdades visuales sobre el mundo. “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”, dice Fontcuberta (2011: 17), y agrega: “miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve (...) El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad”. Un juicio que, evidentemente, se opone a todo lo que nos han enseñado.

Lo contradictorio de todo esto es que la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara da testimonio de que algo estuvo allí, incluso es evidencia judicial. “La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida” (Fontcuberta, 2011: 17). Esta postura –a la que adherimos– se opone al realismo fotográfico que supone una ausencia en la intervención de la imagen, y por lo tanto, en la ausencia de interpretación. Si se quiere, un automatismo natural, pero que tiene pretensiones no sólo ontológicas, sino pragmáticas, con todos los efectos de creación y liberalización de la imagen que ello supone. “Debemos enterrar la falacia de que el procedimiento fotográfico es natural, automático, espontáneo, carente de filtros culturales o ideológicos. Tal vez lo que suceda sea todo lo contrario y que detrás de esa supuesta transparencia se esconda el complejo dispositivo que inculque un determinado *état d'esprit* ante una imagen reconocida como fotográfica” (Fontcuberta, 2011: 24). En otras palabras, la autoridad del realismo fotográfico genera control, orientación y un estatus ontológico de verdad respecto de la imagen registrada. Se muestra como un signo inocente, como un dispositivo visual. Y como todo artificio, esconde mecanismos culturales e ideológicos, actuando como una autoridad. El acto fotográfico es artificial. Lo que ocurre es que con la tesis del realismo, el objeto –el referente– es el que ha ejercido una hegemonía casi absoluta, dejando a la imagen sólo como una cuestión de superficie.

El excepticismo de Fontuberta puede vincularse a lo que Durand denomina la *historia de una abyección* respecto a la fotografía. El término sirve para incluir a aquel conjunto de afecciones y de estados de repulsión, odio o de

melancolía que se han trazado en torno a este dispositivo. Se trata de teorías que -en abierta oposición al realismo fotográfico- se desmarcan de lo que habitualmente se escribe sobre la magia de la fotografía, y a la que califican como falsificación taimada, caricatura perversa, deformación definitiva de la naturaleza, imagen sin aura o afección, invención demoníaca, expansión melancólica o exotismo radical, y cuyo contenido de verdad descansa no sólo en carácter analógico, sino que logra con éxito la coexistencia entre ausencia y presencia, es decir, se convierte en un auténtico *quiasma espacio-temporal* (Durand, 1998: 37). Este vínculo con el referente se debe a lo que Phillippe Dubois denomina la *imagen-acto*. “Con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible”, escribe Dubois (2008: 14) en la introducción de uno de los textos obligatorios para todo quien intente comprender los alcances del dispositivo fotográfico: *El acto fotográfico*. Esta *imagen-acto* pone en evidencia que la fotografía necesita ser explicada a partir de su trabajo en acción dentro de unas circunstancias específicas, y que incorpora no sólo producción de la imagen sino también la recepción y contemplación. Es decir, la fotografía es inseparable de toda su enunciación. Dubois parte de un principio conocido y consensuado: “el verdadero documento fotográfico da cuenta fielmente del mundo” (Dubois, 2008: 21), por lo que lleva consigo un atributo implícito de credibilidad muy singular, pues se trata de una virtud testimonial que descansa en la conciencia que se tiene del proceso mecánico de producción de la imagen fotográfica. En otras palabras, dice Dubois, la foto no miente.

El didáctico trabajo de Dubois resume el recorrido histórico de las diferentes posiciones sostenidas en la historia de la fotografía por teóricos y críticos de la imagen. Dicho recorrido, explica el autor, se articula en tres tiempos, todos relacionados y no excluyentes. En primer lugar, la fotografía es percibida como espejo de lo real, una imitación -la más perfecta- de la realidad. Luego, la fotografía es vista como transformación de lo real, tras lo cual la capacidad mimética de la imagen fotográfica es mera impresión o un simple efecto, convirtiéndola en una herramienta de transposición o de interpretación, culturalmente codificada. Y en tercer lugar, la fotografía como huella de lo real, y que reconoce el discurso del índice y su referencia, a partir de la influencia semiótica de Charles Peirce.

## **6.2.- La imagen-acto**

Cada una de las perspectivas teóricas se encuentran entrelazadas. Todas y cada una de ellas abraza ese vínculo que la imagen fotográfica tiene con la realidad. Se cuestiona o se defiende la exactitud material de una imagen que tiene más rasgos de huella que de símbolo. Todas, sin embargo, destacan su labor como “ayudante de la memoria” o “testigo” de los acontecimientos. Todas

reconocen el valor que tiene la referencia o aquello sin lo cual la *imagen-acto* no sería posible. Dicha ausencia física es llenada por el rastro que esa imagen hace visible. Copia o transformación, la fotografía depende de su génesis automática, tal como se lo atribuyera André Bazin. En este punto, Dubois expone su postura: “por su génesis automática, la fotografía testimonia irreduciblemente la existencia del referente, pero eso no implica *a priori* que se le asemeje. El peso de real que caracteriza proviene de que es una traza, no de que sea mimesis” (Dubois, 2008: 33). Dicho planteamiento es reforzada por la tesis que impugna la supuesta neutralidad de la cámara oscura y la pseudo objetividad de la imagen fotográfica. Pierre Bourdieu, en el lúcido texto *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, apunta directamente a dichos atributos. Escribe: “La fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y colores mediante degradés del blanco y negro. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le asignó (desde el origen) usos sociales considerados como realistas y objetivos” (Bourdieu, 2003: 109). Para Dubois, dicha desnaturalización supone la descalificación de la caja negra fotográfica como agente reproductor neutro, reafirmandose su nuevo papel como máquina con efectos deliberados.

Dicho cuestionamiento asume la verdad empírica por una verdad interior que reconoce la efectiva acción de un artificio que subraya elementos reales, pero que no son percibidos a simple vista. Parece paradójico, pero es ese excesivo realismo el que pareciera jugar en favor de una ficcionalización de la *imagen-acto*. Muchas veces, al observar una fotografía con detenimiento, percibimos que la imagen desnuda “el alma” del sujeto fotografiado, como si su esencia posara para la cámara. Es esa pose, la que pone en evidencia que los “sujetos alcanzan una realidad intrínseca, más verdadera que natural” (Dubois, 2008: 41). Aquel *analogon* perfecto (que alguna vez identificó Barthes en el mensaje fotográfico) actúa como si el diálogo entre espectador y realidad fuera directo, sin intermediarios, sin códigos. Dicha perfección analógica es puesta en duda por aquellos autores que siguen el criterio peirciano, a partir del cual imágenes como la fotográfica clasifican en lo que el filósofo norteamericano denominó *índex*. Sobre la naturaleza indicial de la fotografía, Charles Peirce escribe:

“Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en algunos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero en la realidad esta semejanza se debe al hecho de que dichas fotografías fueron producidas en tales circunstancias que físicamente estaban forzadas a corresponder punto por punto con la naturaleza. Desde ese punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos: los signos por conexión física” (Peirce, 1978: 151).

La clasificación que postula Peirce respecto al signo y su vínculo con el referente que lo motiva es bastante conocida -ícono, índice y símbolo-, razón por la que no la detallaremos. Sin embargo, no está de más recordar el estatus que en su momento le fue asignado a la imagen fotográfica. Se trata de signos que tiene en común ser realmente afectados por su objeto o de mantener con él una relación de conexión física. Es evidente que sin el objeto no hay imagen fotográfica. La relación es directa y no se sostiene sólo por la semejanza, que sería el rasgo del signo icónico. La propuesta de Peirce reactualiza el estatus asignado al dispositivo fotográfico, sobre todo porque se cumplen los cuatro rasgos asociados a los signos indiciales: conexión física, singularidad, designación y certificación. El primero de esos elementos podría ser puesto en duda, sin embargo, la huella luminosa del objeto en la imagen fija despeja dicho cuestionamiento. Cito a Philippe Dubois: “la imagen fotográfica aparece ante todo, simple y únicamente, como una huella luminosa, más precisamente como la traza, fijada sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de haluro de plata, de una variación de luz emitida o reflejo de fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones” (Dubois, 2008: 55). La naturaleza indicial de la fotografía no impide, sin embargo, que se le considere como un “acto de discurso” (Durand, 1998: 66), donde la imagen es interpretada como el resultado de la acción de un sujeto, por medio del cual éste transmite su condición mental, sus deseos o punto de vista. Aquél administra las imágenes que son finalmente enseñadas, cuáles se harán y qué elementos quedarán dentro del cuadro. Se trata de un dispositivo visual, en la mayoría de los casos, inconsciente y anónimo, pero que en nada resta credibilidad al contenido de lo fotografiado. La lógica del índice le otorga sentimiento de presencia y temporalidad, que garantiza el “haber-estado-allí”.

¿Por qué estudiar la imagen fotográfica si, más allá de los debates sobre su ontología y los esfuerzos del anti-realismo, siempre será vinculada a lo real? La respuesta está en la teoría de la imagen, y ello supone una reflexión que supera los límites de lo fotografiable. Aquélla- sea fotográfica o de cualquier otra índole- no será nunca un fenómeno natural. Las imágenes son transparentes. La imagen sigue en el plano de lo oculto o de lo inabordable. Como un cristal por el que se mira sin detenerse en su color o textura, la imagen es víctima de su propia complejidad. Pero, como escribe Morin (2001: 30), somos herederos de la cultura del doble, pues “hay una tendencia realista al silueteo fiel y a la verdad de las formas” (Morin, 2001: 33). Nuestras imágenes mentales no sólo son alucinadas sino también se concretizan en formas materiales, como la fotografía, pero que tienen un complejo trasfondo psíquico encargado de dar identidad y valorar lo alegórico frente a lo abstracto. Sobrevaloramos la semejanza en todas nuestras imágenes, como si todas ellas fueran el reflejo de una materia prima que desea ser observada sin mediación. Y al ser la imagen un doble, es también ausencia. Una ausencia que se viste de recuerdo, y éste como una ausencia vivida. Así, la fotografía no conoce límites, supera la vida y la muerte, como si el doble

asumiera el sustituto de lo que realmente fue o estuvo alguna vez. Es la prueba de la imagen como recurso fundamental para preservar la memoria, pero que termina naturalizándose. Siguiendo a Català, “en el momento en que la imagen-soporte se desliga del recuerdo y adquiere entidad propia (...) genera o atrae la imagen que más le conviene, en ese momento se invierte la operación: la imagen adquiere la capacidad de ser ella quien escoja los recuerdos” (Català, 1993: 39). El resultado: la diferencia entre memoria y realidad se desvanece por completo, como si una u otra estuvieran separadas sólo por su presencia en el cerebro y no fuera de él.

Se sabe que la identidad individual depende en gran medida de la memoria, es decir, no somos más que imágenes mentales que se nutren del recuerdo. “No somos sino memoria”, dice Fontcuberta. De tal modo que lo que la fotografía hace es enfatizar aspectos del pasado que alteran nuestra capacidad de recuerdo, produciéndose una especie de rememoración y, con ello, se altera nuestra identidad. Y como recordar implica seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar otros, la imagen-recuerdo que nutre lo fotográfico actúa como un dispositivo cognitivo. Memoria es sinónimo de recuerdo discriminado, pero también capacidad de olvido. De este modo, la fotografía como arte del recuerdo pone énfasis en su elevado valor cultural, y con consecuencias de percepción de lo real.

La naturalización de su artificialidad ha elevado a la imagen fotográfica a un sitio que, para muchos, no le corresponde, pues desorienta cualquier proyecto que se esmere en evaluar las implicancias de ésta en la configuración de lo conocido. Como escribe Català, “la imagen habla como si no dijera nada” (2005: 18). Así como no se puede considerar la imagen desde el ojo, sino desde la mirada del receptor, la fotografía no es posible concebirla sin el contrato imaginario entre observador y espectador. En ella se perciben las estructuras que dibujan los tres pilares de Occidente: verdad, memoria e identidad (Fontcuberta, 2011). La fotografía -ahora considerada como algo más que un formato técnico, sino más bien como una particular visión de la cultura- se vincula a un enfoque fenomenológico que sitúa al acto fotográfico como parte de una desrealidad, pues se somete a modelos hegemónicos de representación de lo real. Al mismo tiempo, la noción de desrealidad se aleja de la idea de ficción, porque está claro que la imagen fotográfica no nos muestra un hecho fantástico o imaginario. No cabe duda que el referente estuvo allí, pues así lo indica el registro de la cámara, pero es algo que se nutre de su ausencia. De ahí el melancolismo que se le atribuye. Por un lado se le pide a la imagen fotográfica que de testimonio de una realidad, de su última vista; por otro, se le pide que contrarrestase esa ausencia. Ese alejamiento temporal es lo que la separa de cualquier otro arte visual que se conozca, no importando sus posturas fragmentarias o aleatorias de un mundo que se presenta enmarcado, incoherente, en una especie de “agujero negro”, donde todo se funde e

intercambia: acontecimientos, recuerdos, imágenes e invenciones (Durand, 1998: 44). Es la tesis de la imagen-acto, donde la realidad capturada por el lente se enfrenta al ojo del espectador de golpe, como un corte espacio-temporal.

Estas y otras interrogaciones ontológicas sobre la fotografía pueden, en principio, ser replicadas al cine documental. Pero muchas de ellas estarían fuera de lugar. No cabe duda que el régimen de verdad que rodea a ambos lenguajes los une en su función documental y de apropiación del pasado histórico. Pero sólo a la fotografía se le ha acusado de anomia. Esa imagen desierta, incontextualizada o incoherente de hechos mostrados en imágenes fijas se aleja de las exigencias narrativas del cine, en cuya estructura audiovisual la anomia se debilita frente a las certezas que produce la movilidad de las imágenes y su relación con el marco general del filme. Del mismo modo, la fotografía suele ser más fetichista que el cine. Como cualquier fetiche que sutura la carencia o la ausencia, la fotografía ha cumplido con éxito su labor lúdica o de acompañante en la intimidad. El recuerdo del ser querido que ya se fue se compensa con la imagen que el acto fotográfico hizo posible. El cine, en cambio, es un arte para las masas, su exhibición es pública y aleja al espectador de la particularidades de su mundo privado. En este sentido, el dispositivo cinematográfica es menos “indedicible” que el fotográfico. Quizás sea la operación de encuadre la que más asemeja a ambos lenguajes. Fotografía y cine documental enmarcan la realidad, introduciendo una ruptura en nuestras costumbres perceptivas. Dicho marco obliga a codificar el referente y a una apropiación subjetiva que el espectador enriquece con el paso de los años.

Pero el cine documental también es testimonio y certificación de que algo ha ocurrido, colaborando en la sedimentación de un estado mental y afectivo de quienes formaron parte de ese acontecimiento registrado por la cámara. En ambos dispositivos -el fotográfico y el cinematográfico- el acontecimiento, si bien no suele confundirse con el espacio que le sirve de lugar, de igual modo transforma el pasado en presente y el mapa en territorio. En la fotografía, al igual que en el cine, la composición de los planos y las formas de adquiere una toma, prevalece sobre la fisicidad o corporalidad de lo fotografiado. En este sentido, ambos lenguajes hacen uso del pensar-fotográfico: separación, selección y desplazamiento para comprender el presente (Krauss, 1996). La temporalidad se desdobra y se transforma la distancia, y por la cual la ausencia inviste la presencia. El presente como ambigüedad supone uno de los principales rasgos que asume el pensar-fotográfico, y que hacen de su carácter relacional uno de los principios del cine documental: su referencia a lo real lo vinculan con la tradición que cobija a la experiencia fotográfica. La foto, sin embargo, es mimética antes que diegética. El cine, a partir de su vínculo indicial no olvida que su conexión es con lo que está allí, pero no olvidando que es la diégesis su principal objetivo: un relato que contar, desde el más profundo y cotidiano territorio de lo vivido.

### 6.3.- La cámara lúcida

En la tesis de Roland Barthes plasmada en *La cámara lúcida* (1980), es la realidad que se muestra frente a la cámara, posa frente a ésta. La foto es la huella de que el referente estuvo alguna vez allí, pero con el consiguiente efecto de invisibilidad del propio signo. La foto es siempre invisible, pues vemos directamente el reflejo de lo real, de lo que alguna vez ocurrió, pero que está presente. Es una especie de pequeño simulacro de lo real que se deja llevar por una paradoja ética: la realidad observada estuvo allí, pero ésta no es inmune a condición estética. El fotógrafo es quien opera la cámara y, con ella, el referente se transforma, se enmarca, atravesando -sin mediación- los umbrales del significado. A Barthes le guía la premisa de que la realidad es un caos y el operador está para dotarla de sentido, de orden. Ese orden, sin embargo, está plagado de un sentido referencial que “vacía el signo”, tal como éste se constituye en los términos peirceanos. Volveremos más adelante sobre este punto.

El efecto de realidad barthesiano tiene antecedentes previos. Se puede decir que el autor desarrolla su tesis a partir de lo obtuso fotográfico, en dos trabajos anteriores a *La Cámara Lúcida*: su libro *Mitologías* (1956) y el paper *El tercer sentido*, publicado originalmente en los *Cahiers du cinéma* (1970). En el primero de esos textos, Barthes se refiere a una exposición fotográfica dedicada a los foto-impactos procedentes de la prensa, y constata el fracaso de dicha intención. En aquellas imágenes, “la legibilidad perfecta de la escena, su conformación, nos dispensa de captar lo escandaloso que la imagen tiene profundamente; reducida al estado de puro lenguaje, la fotografía no nos desorganiza (...) Es lógico, pues, que las únicas fotos-impactos de la exposición (cuyo principio sigue siendo muy loable) resultan ser, precisamente, las fotografías de agencia, en las que el hecho sorprendido estalla en su terquedad, en su literalidad, en la evidencia misma de su naturaleza obtusa” (Barthes, 2000: 108).

Con el concepto de *obtusos*, Barthes hace alusión a la inhabilitación de la palabra en el desglose del mensaje fotográfico. Se trata de una categoría que, en su dialéctica con lo obvio, da cuenta de las dificultades para constituir una escritura de lo visible. En el análisis de los fotogramas del cine de Eisenstein que expone en *El tercer sentido*, Barthes explica: “el sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación” (Barthes, 1995: 61). El tratamiento que hace Barthes a las imágenes rompe por primera vez con la clasificación de los signos de la clásica semiótica de Peirce. Por ello lo obtuso no está en la lengua ni en el habla. Lo



obtuso no altera el sentido general de las imágenes, sólo permite una traducción postiza hacia el lenguaje verbal. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada, así como tampoco es posible una expresión fotográfica de las palabras. Lo obtuso es discontinuo y no se ajusta al lenguaje articulado del código verbal. A pesar de ello, la comunicación y la interlocución aún persisten. Barthes se pregunta: “¿cómo describir aquello que no está representando nada?” (Barthes, 1995: 61).

Esta es la primera señal barthesiana sobre la imposibilidad de que la imagen fotográfica sea representación de su referente. Si bien éste se posa frente a la cámara, una vez que la imagen nace, ésta se hace invisible y el significado surge directamente del objeto que posa, no hay intermediario, no hay referente. Se trata de un efecto antinatural o de distanciamiento respecto al referente, que lo convierte en el antirrelato por excelencia: diseminado, caótico, no tematizado, sujeto a su propia lógica y, sin embargo, verdadero. En el cine, lo fílmico es lo obtuso, lo que no puede describirse. Pero no hay que confundir, explica Barthes. El film no es lo fílmico, así como tampoco la novela es sinónimo de lo novelesco, pues se puede escribir novelísticamente sin llegar a escribir jamás una novela. Será en *La Cámara Lúcida* donde esas ideas desarrolladas diez años antes guardarán coherencia y un nuevo impulso a través del *punctum* fotográfico.

En aquel mítico texto -considerado su obra más personal y autobiográfica- Barthes aborda desde un comienzo la infructuosa tarea de clasificar este cotidiano registro cargado de realismo y verosimilitud: “la fotografía es inclasificable”, escribe. Se trata de una fatalidad, pues la imagen que la contiene no existe sin algo o alguien. Es la imagen fotográfica siempre invisible (“no es ella a quien vemos”, escribe Barthes), rasgo que la arrastra hacia un desorden y una inclasificación. Así, cuando Barthes interroga a la fotografía lo hace poniendo en entredicho su analogía con el referente: “nadie puede impedir que la fotografía sea analógica; pero al mismo tiempo el noema de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía” (Barthes, 2005: 137). En efecto, la fotografía como autenticación o certificación de lo que “ya ha acontecido” supone el hilo conductor de la tesis barthesiana en *La cámara Lúcida*. “La foto lleva siempre al referente consigo”, enfatiza. Es el rasgo esencial que distingue a la fotografía de cualquier otro tipo de imágenes: es esa obstinación del referente en estar siempre ahí. Así, asoma la prueba y la demostración de que ese algo ha sido (“esto-ha-sido”). ¿Muerte y melancolía?, se preguntan algunos intérpretes de la obra. Mientras Barthes apunta a la actualización de la primera a través de lo que él llama una doble posición conjunta entre realidad y pasado (“esto ha sido”), pues el referente ha estado presente, pero diferido ya (pasado), otros no dudan en privilegiar la segunda. Regis Durand, por ejemplo, escribe comentando a Barthes: “Podemos decir, pues, que la experiencia de la fotografía es melancólica, ya que en cualquier otra, encontramos en ella ese defecto de simbolización que hace que nuestro sentido de lo real, a su vez, se

encuentre más o menos perturbado” (Durand, 1998). El principio melancólico es refrendado por Serge Tisseron en un sugerente trabajo titulado *Los tres encuentros fallidos de Roland Barthes*:

“El carácter esencial de la fotografía sería la muerte, a la vez para el sujeto fotografiado que se convierte en un espectro que descubre el objeto fotografiado como desaparecido para siempre. Barthes ha contribuido así a levantar una teoría general de la fotografía como traducción de un proceso melancólico. Para él, se trataría de una consecuencia del carácter indicial de la fotografía” (Tisseron, 2000: 143).

En efecto, la fotografía y su relación con el sujeto que posa potencia el rasgo de autenticidad de la imagen. Para Barthes, se produce una disociación de la conciencia con la identidad desde el momento en que el sujeto -capturado por el lente de la cámara- se fabrica otro cuerpo y se transforma en imagen. Así, cuando el sujeto ve un cuerpo que no es el suyo, aquél muere simbólicamente en la fotografía. La paradoja es inaudita: el yo es el que no coincide nunca con su propia imagen. “El yo es ligero, disperso, inquieto; la *imagen* está quieta, es pesada y ordenada”, escribe Barthes. El nuevo cuerpo que se ocupa -en la imagen- nunca alcanza grado cero ni será neutro. El sujeto se convierte en espectro, vive una microexperiencia de muerte: una muerte en persona que se convierte en objeto de exhibición (Barthes, 2005: 42). Dicha especie de desdoblamiento se explica desde el rasgo más contundente del pensamiento barthesiano. La fotografía es una imagen sin código, dice. Al no tomar una copia de lo real -pues se expresa visualmente como una emanación de lo real en el pasado- construye una nueva existencia a partir del instante que captura. Es decir, depende de la ausencia actual del objeto. Éste se actualiza a través del espectador. El poder de autenticación prima sobre el poder de representación. En trabajos anteriores -hoy día reunidos en su obra póstuma *Lo obvio y lo obtuso*- Barthes postula la “irrealidad real de la fotografía”. De este modo, la evidencia de “haber-estado-allí” relaciona a la fotografía con una pura conciencia espectral y no con una conciencia ficcional, más mágica y proyectiva, de la cual dependería el cine de ficción. Efectos de percepción diferentes para lenguajes diferentes.

La coherencia de la tesis de Barthes se observa desde que desarrollara el denominado “efecto de realidad” en el campo literario. No sería exagerado afirmar que constituye la base de lo que formula en *La Cámara Lúcida*. Mientras en ésta explica la co-presencia de *studium* y *punctum* -dos elementos discontinuos que la hacen llamativa para el espectador-, varios años antes habría de preguntarse (1968) sobre el aporte narrativo de aquellos pasajes meramente descriptivos del texto literario. ¿Se trata de elementos que sólo se valoran por su “insignificancia” en el relato?, se pregunta Barthes. Se responde afirmando que, si bien, no ocupan una función en el argumento o en el desarrollo de la trama, son elementos necesarios para la atmósfera descriptiva que acompaña a la

acción. Una especie de suplemento o lujo narrativo muy semejante a la idea que formula en torno al sentido obtuso de las imágenes o al que hace con posterioridad respecto al *punctum* de la fotografía. Se trata de una pregunta por la significación de la insignificancia: lo llama “efecto de realidad”. Escribe:

“Esta cuestión es la siguiente: en el relato, ¿es todo significativo? Y si, por el contrario, existen en el sintagma narrativo lagunas insignificantes, ¿cuál es en definitiva -si se nos permite la expresión- la significación de esta insignificancia?” (Barthes, 1970: 97).

En este punto, la vinculación de Barthes con la naturaleza del cine documental aparece menos forzada. Para nuestro autor lo real se considera autosuficiente, no teniendo necesidad de integrarse a una estructura narrativa o visual, y donde el “haber estado ahí” de las cosas es suficiente para desmentir toda idea de función. Hay una ruptura entre lo verosímil antiguo y el realismo moderno. Nace una nueva verosimilitud, es decir, un realismo que acepta enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente. Ya no hay disociación entre la realidad y lo verosímil. Así, en este género, al igual que en la historia, se instaura una ilusión referencial. La carencia de significado en provecho del referente es lo que se convierte en el significante del realismo; así se produce un efecto de realidad, sustentado en una verosimilitud inconfesada. Para Barthes, lo real se torna insuficiente. Basta el “haber estado ahí”, pues no se requiere ninguna prueba adicional para autenticar lo real.

Las diferencias que pueden encontrarse entre lo fotográfico y lo documental también responden -como diría Kracauer- a sus propias naturalezas. Sin embargo, las semejanzas son sutiles y se deducen. La fotografía, por un lado, es un mensaje sin código, pero a partir de una imagen fija que es capaz de ampliar el campo ciego del referente a partir del *punctum*, al igual que en el cine. El pinchazo o lo que despunta al espectador permiten que la imagen de la cosa o sujeto fotografiado adquieran un sentido más allá del plano de la foto o se imaginen fuera de su marco (“tiene vida más allá de la foto”). Del mismo modo, el filme documental -cine cargado de realismo, pues se opone nominalmente al concepto de ficción-, como la fotografía barthesiana, expulsa el significado del signo, y se aleja, además, de la predictiva estructura general del relato literario. Esta observación es relevante, pues son los detalles “inútiles” del relato vinculados a la descripción los que hacen de una narración una historia verosímil. La descripción no es predictiva -escribe Barthes (1970: 96)- dado que ésta es analógica. Podríamos agregar que la fotografía, dada su analogía, nunca es predecible. El cine o el relato literario no pueden decir lo mismo, excepto el documental. “Esquematizando al extremo (...) se puede decir que a cada articulación del sintagma narrativo, alguien dice al héroe (o al lector, da lo mismo): si usted obra de tal manera, si usted elige tal alterativa, esto es lo que va a obtener”, indica Barthes (1970: 96). La aparente insignificancia estética del filme, entonces, adquiere su máspreciado valor como constructor del realismo

en este género, y constituye el despunte contra la predecibilidad del clásico esquema narrativo del lenguaje cinematográfico. Esto porque, como destaca Barthes, las exigencias estéticas se impregnan de exigencias referenciales, compuestas estructuralmente de elementos sumatorios, siempre provistas de una temporalidad y a título de significado de connotación.

En otras palabras, cuando el filme documental le indica al espectador que lo que muestra “es lo real”, esos detalles descriptivos denotan directamente lo real: lo significan o lo connotan. Se trata de una realidad significada desde una estética que se fundamenta en lo verosímil. Se produce, entonces, un vaciado del concepto mismo de referencia y con ello se altera la naturaleza tripartita del signo. Al desaparecer el referente, queda un mero encuentro entre un objeto y su expresión. Al igual que la fotografía, se valora al referente. Éste adquiere protagonismo, invisibilizando la artificialidad de las imágenes de la película. Es un cine significativo que expulsa toda denotación de su lenguaje específico, transformando esos detalles en una especie de *punctum narrativo*, pero que no son manejados por el realizador.

#### **6.4.- La teatralización y la pose**

Veamos cómo se observan estos rasgos que punzan al espectador a partir del análisis de la cámara fotográfica. Barthes dice que son ciertos detalles de la fotografía los que pueden punzarme, y si no lo hacen se debe a que han sido puestos intencionalmente por el fotógrafo. Es decir, requisito del *punctum* es su “no” intencionalidad, pues “aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito (...); esto lo testifica obligatoriamente sobre el arte fotográfico, dice tan sólo o bien que el fotógrafo se encontraba allí, o bien, más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total”, escribe Barthes (2005: 85). Y agrega: “la videncia del fotógrafo no consiste en ver, sino en encontrarse allí”. Si para el fotógrafo ese detalle no existe, ¿cómo es posible esto en el cine documental? Se supone que el guión del filme evitaría cualquier aspecto no controlado en el rodaje, y si las circunstancias así lo exigieran, es el director quien tomaría la decisión de incorporar algún elemento de la filmación no previsto. En otras palabras, hay dificultad para que la responsabilidad del director sea equiparada a la del fotógrafo. Este último se enfrenta a una realidad que posa frente a la cámara y, por lo tanto, menos predecible. En teoría, el cine requiere algo más que una simple pose. La respuesta está nuevamente en Barthes: en su mirada antiteatral de la fotografía.

La pose es el elemento teatral por excelencia en fotografía: el dejarse fotografiar. Como escribe Susan Sontag, “hay algo en las caras de la gente cuando no se saben observados que nunca aparece cuando sí”. Y agrega: “Si no

supiéramos cómo hacían sus fotografías del metro Walker Evans (recorriendo el interior del metro de Nueva York durante cientos de horas, aguantando con la lente de su cámara apuntando entre dos botones de su abrigo), sería evidente por las propias fotografías, que los pasajeros sentados, aunque estuvieran fotografiados de cerca y frontalmente, no sabían que estaban siendo fotografiados, sus expresiones son privadas, no son las que habrían ofrecido a la cámara” (Sontag, 2008). De hecho, las fotos de Evans comentadas por Sontag corresponden a una búsqueda de realidad un tanto escurridiza, pues no resulta fácil captar a sujetos desprevenidos. Barthes es enfático al describir la alteración que se produce tras la experiencia de dejarse fotografiar: “Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa, siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho” (Barthes, 2005: 37). La sensación de autenticidad que se obtiene tras la pose no sería otra cosa que teatralización.

De cualquier modo, la pose se obtiene a partir de un cuadro mental que se construye en la imaginación del fotógrafo. Antes de disparar, la imagen fotográfica ya tiene forma y contenido en la conciencia de aquél. Por ello, la teatralidad supera el mero deseo y/o acuerdo de ser fotografiado o al conocimiento de alguien de que se formará parte de la foto. De hecho, uno de los rasgos más originales de *La cámara lúcida* es que Barthes no alberga ningún interés en escenas de absorción o distracción como estrategia de representación, ya que dicha estrategia no le parece antiteatral. Es decir, no basta que el sujeto fotografiado no tenga conciencia de que es objeto del lente de la cámara, ni menos de que formará parte de una fotografía. Si el fotógrafo desea capturar un momento, y en ese momento hay un sujeto o grupo de personas que no han sido consultadas ni requeridas, pero además, surge un elemento que pincha al espectador o que le genera un “corte” sin que haya sido previsto por el fotógrafo, la teatralidad asoma con toda su fuerza. Es la idea previa convertida en imagen, pero con un detalle sorprendente para ambas partes, *operator* y *spectator*. Para que sea antiteatral, debe llevar algún tipo de garantía ontológica que no haya sido buscada por el fotógrafo, rasgo que es perfectamente aplicable en el cine documental.

Por un lado, la teatralidad en el cine de ficción aparece como incuestionable. Alejado del estatus de realismo y de imprevisibilidad, la ficción en el filme es la antítesis de lo que Barthes postula en *La cámara lúcida*: cosas creadas o ubicadas en el estudio (hacemos extensible esta nominación a todo lo escogido como locación) y sujetos -los actores- que saben que están siendo filmados, y cuya experiencia en “escena” se somete a criterios de producción que son absolutamente teatrales, pues nada escapa a la decisión del director. Y sobre todo, los “pinchazos” que recibe el espectador en la sala oscura se alejan de la idea original de *punctum*. El documental, en cambio, se ajusta a parámetros

realistas. Ese régimen de verdad artificial, que comparte con la fotografía, lo ubica cerca de la antiteatralidad barthesiana. Sujetos observados por una cámara, manifestantes callejeros que se transforman en protagonistas y cuyas acciones son registradas hasta el último detalle, y más tarde, si así se estima por el director, son incorporados en el montaje final. Hasta aquí nada de anti-teatro. Éste, sin embargo, asoma en forma de tercer sentido, cuando la escena o la toma suponen lecturas para un espectador asombrado/gustoso y que el realizador nunca consideró inicialmente. He ahí el efecto de realismo cinematográfico. Entonces, la sensación de autenticidad e impostura es inigualable. Pueden ser sólo segundos o un mero plano. Quizás una palabra en un diálogo o la mano que aparece en el testimonio inevitable que da sentido a la historia narrada. Son las circunstancias de la filmación y el montaje que hacen de un detalle parte de un todo que no puede ser evitado por el guión ni por los ojos del director. Allí está el *punctum* narrativo, lejos de la estructura y parte de la descripción. La clave: el *sentido obtuso* de la imagen fílmica.

Mientras la idea de *punctum* retiene un mayor interés por el efecto de un detalle sobre el espectador, lo *obtusos* alude precisamente a la inhabilitación de la palabra en el desglose del mensaje cinematográfico. Esa escritura de lo visible que se torna imposible para el espectador es lo que acerca al documental a una de las más conocidas categorías barthesianas. Se potencia el fuera de campo desde la dimensión testimonial, como una evidencia extrema de verosimilitud, y donde la ausencia del referente en el plano es otro rasgo más del *punctum*: el campo ciego favorece la inteligibilidad del relato audiovisual, pues el espectador no necesita que le “pongan” todos los elementos en la pantalla. Ese requisito de emisión-percepción se apoya, además, en otros elementos propios del género documental, como son, por ejemplo, el reconocimiento que el espectador hace de lugares, personajes o acontecimientos que forman parte de su acervo cultural reciente. La coyuntura se asoma, sin que sea necesario mostrarla íntegramente en el filme. Curiosamente es la indeterminación de lo fílmico -el rincón íntimo de los recuerdos del espectador- lo que hace del cine un medio capaz de vaciar el signo y olvidarnos de todo el proceso de mediación y construcción de lo real. Dicha naturalización supone uno de los desafíos más trascendentes de la empresa realista, aquella que diferencia a un documentalista de un simple director de cine. Sólo aquél busca en lo real una garantía de autosuficiencia narrativa.

Del texto de Barthes se deducen algunas diferencias con la fotografía que sugieren tomar estas conclusiones con algo de cautela, pero que en nada invalidan nuestro esfuerzo por re-pensar las claves de lo real en el cine documental. La primera de esas diferencias se asocia a lo que comúnmente se llama la ética del medio de expresión. Mientras la pintura, por ejemplo, puede fingir la realidad sin haberla visto -incluso puede gozar ante la ausencia o lejanía del artista respecto del “referente pictórico”- la cámara fotográfica no puede

escapar a la pose de su propio referente. Es decir, el deber del fotógrafo es que la cosa necesariamente real sea colocada ante el objetivo, sin la cual no habría fotografía.

El cine, por su parte, puede permitirse ciertas licencias. Imaginemos un filme basado en testimonios personales. No hay paisajes, ni carreteras, ni imágenes de archivo. Los respaldos podrían ser gráficos, como el álbum de fotografías de uno de los personajes, o los recortes del periódico que éste hubiera coleccionado y que explican su pasado atiborrado de acontecimientos. La pobreza de hechos registrados “en directo” es reemplazada por el relato oral y los efectos de collage visual o sonoro proporcionado uno o varios testimonios. En este caso, la analogía no pasa por el plano de lo visible, sino de lo narrable, pero apoyado en elementos de una estética que adhieran al tercer sentido antes descrito, potenciando, así, su carácter de verosímil. La segunda diferencia se enmarca a propósito de la alteración que se produce en el plano del significado. La ausencia de código supone para la fotografía un salto directo desde la expresión hasta el contenido. Un referente que se muestra sin intermediario y que refuerza la naturalidad de su imagen. De hecho, la paradoja fotográfica se basa en la coexistencia de dos mensajes, donde un mensaje connotado (o codificado) se desarrolla sobre la base de un mensaje sin código. El cine, en cambio, necesita de una variedad de códigos articulados en el que suele apoyarse, desde los propiamente cinematográficos (visual, sonoro, diegético, etc.) sino también en aquellos códigos que intervienen en el ámbito del significante circunstancial, y que son propios de un filme y no de otro: el idioma, las locaciones escogidas, la temporalidad o anclajes culturales del suceso narrado. Esta diferencia, sin embargo, es relativa, pues la paradoja fotográfica de Barthes no se fundamenta en una paradoja de lo real, sino en solamente en cómo lo real es descrito por el lente de la cámara.

Fuera del acto fotográfico no hay nada de paradójico. Pensemos en un filme documental con un alto grado de connotación debido a la reducción del sentido de lo obvio. Lo obtuso cinematográfico, en ese caso, podría alterar efectos de percepción respecto a la estructura del relato, dejando a éste en un segundo plano de influencia en la búsqueda del efecto de realidad. Una especie de alucinación transitoria se posaría en la mente del espectador y en la que lo guía un impulso de recuperación, de reconstrucción o de retorno de lo experimentado por su comunidad; en palabras de Barthes, se trata del “suplemento que mi intelecto no es capaz de absorber”.

Por lo anterior, las semejanzas -a nuestro juicio- son mucho más alentadoras para constituir una fenomenología del cine documental. Ello no impide que el debatido estatus epistémico del acto fotográfico y el vínculo estético, semiótico e histórico que tiene con el cine de no ficción deban ser tratadas con cautela. Ambos lenguajes, aunque difieren en sus orígenes y

alcances ontológicos, guardan una particular relación: se rigen por la credibilidad y analogismo. El realismo con el que se les asocia los une bajo las mismas expectativas del espectador. La perspectiva barthesiana, plasmada con destreza poética en *La Cámara Lúcida*, da cuenta de la cosa necesariamente real que es colocada ante el objetivo de la cámara, y a falta de la cual no habría fotografía, razón para que nuestro autor no se deje llevar por las conclusiones del analogismo pictórico. Esa realidad, dice Barthes, va más allá de los códigos, es su huella referencial la que identifica su pureza o su génesis automática. La tesis de Barthes nos ayuda a comprender que tanto la fotografía como cualquier otro sistema analógico de representación no es inmune a un dispositivo de lo visual, pero guiados desde el plano de la conciencia de lo real. En otras palabras, el pensamiento barthesiano describe la experiencia subjetiva de nuestro encuentro como espectador, rasgo clave para cualquier propuesta fenomenológica. En el lenguaje técnico de ésta, la esencia no está aislada en las cosas que conforman el mundo, sino que supone un factor común que une todos nuestros encuentros (percibidos o potenciales) con la realidad, incluidas la fotografía, el cine u otro espectáculo.

Del mismo modo, se potencia la idea de intención, y para la fenomenología las cosas no existen para mí si no tomo contacto activo con ellas. En el tema que nos convoca, no percibimos el filme pasivamente, menos cuando nos dirigimos al tercer sentido -lo obtuso- que requiere una especial atención, pues sale a flote la melancolía o el recuerdo de lo “presente”. El cine documental nos coloca en una realidad de la cual formamos parte. Dicha intencionalidad es crucial para activar la síntesis proyectiva que se dirige hacia el verdadero referente, una realidad que sólo está en la conciencia del espectador. Ello es congruente con su idea de que el objeto real presente en la percepción es el referente mismo, por lo cual no es menos real que aquello que fue filmado ni es menos análogo que una representación (imagen) puramente mental del objeto ausente. Como cualquier acto de imaginación, y al igual que al observar la imagen fotográfica, el pensamiento fílmico del espectador se nutre de una especie de encantamiento que se enfrenta a una cosa deseada y de la que se toma posesión. Como se ha señalado, el *punctum* se genera al margen de su referencialidad, pues va más allá de ella y establece un nuevo ámbito de profundización en la búsqueda del sentido, y donde el espectador imaginario siempre tendrá algo que decir.



## CAPÍTULO 7

### La indexicalidad del documental: el cine *in natura*

*“La ambición de definir los caracteres de una lengua cinematográfica, entendida precisamente como lengua, nace de un entorno y de un ámbito saussuriano, pero el mismo tiempo entra en confrontación con la lingüística de Saussure. Es necesario, evidentemente, ampliar y modificar la noción de lengua”*  
(Pier Paolo Pasolini, 1972)

El cine documental no puede ser concebido fuera de su inscripción referencial. De ser así, su estatus indicial aparecería como incuestionable. Esa reflexión, sin embargo, dista mucho de ser considerada un paradigma. Los lineamientos teóricos expuestos hasta el momento poco dicen sobre la eficacia pragmática del género. Los enfoques teóricos están más bien preocupados de la semejanza proyectada en la recepción que del natural peso del referente en el registro audiovisual. Este capítulo se ocupa de lo no dicho por esas corrientes y autores. Para ello, tomamos la tesis cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, para quien la realidad no es natural, sino cultural, transformando al cine como el más fiel mecanismo que actúa dentro de ella: es la lengua de las lenguas. Así opera el naturalismo, desde el doble vínculo de la lingüisticidad de la realidad y del cine.

La incorporación de este enfoque se justifica en la medida que propone una mirada distinta respecto a la visualidad analógica y diversifica los campos de exploración de un objeto de estudio como el cine documental que se encuentra dominado por el estatus que tiene la imagen fílmica. Es su piedra de toque. Alimenta, además, la teoría de un dispositivo que requiere incorporar nuevos fundamentos que den respuesta a los desafíos que le exige el género documental y sus particularidades. Hasta el momento, parece no haber dificultades cuando se analiza el filme como texto, algo que la semiótica ya ha dado cuenta con insistencia. Los trabajos de Umberto Eco y Roland Barthes son un ejemplo de ello. El problema radica en los protocolos exigidos cada vez que se quiere escribir algo sensato sobre la imagen, más allá de los análisis importados desde la lingüística o la literatura. En este punto es habitual observar los alcances metodológicos que vinculan el mapa con el territorio, como si se pasara por alto

la artificialidad de las imágenes. El resultado es conocido: la imagen se torna invisible en dichos análisis, como si sólo actuara como un cristal transparente al que no hay que prestarle atención. Es la masiva idea de que la imagen hay que verla como un medio de representación.

En este punto coincidimos con la tesis de Josep M. Català, para quien la imagen combina la realidad con nuestra idea de realidad. Usando la metáfora del cartógrafo, se trata de un mapa -la imagen- del cual no existe territorio (Català, 2005: 25). Es el mapa el mismo territorio. La reflexión parte de una constatación fenomenológica: si no hay más realidad que las imágenes que se forman en nuestra psique, el acceso directo a ese territorio se hace imposible. Somos meros cartógrafos, que usamos múltiples mapas de algo llamado realidad que no puede ser observada al margen de dichos instrumentos de observación. A menudo, sin embargo, naturalizamos dicha percepción, haciendo una equivalencia entre nuestros estados de percepción y los estados de realidad. En palabras de Català: “Ver es una acción tan natural que tendemos a considerar que carece de significado en sí misma, porque suponemos que el conocimiento genuino tampoco explica nada: se limita a ser y por lo tanto se adquiere mediante un acto de comunicación directa con la realidad, cuyo ejemplo más emblemático es precisamente la visión” (Català, 2005: 17). El resultado en la praxis es que la imagen habla como si no dijera nada. Català agrega:

“Las imágenes hablan desde dentro y los estudios multidisciplinares que se aproximan la escuchan como si ese interior no existiera, como si la imagen bastara con representar únicamente a través de las leyes del propio objeto representado, lo cual equivale a considerar la música sólo como un conjunto estructurado de sonidos naturales” (Català, 2005: 18).

### **7.1.- La imagen analógica como dispositivo**

¿A qué se debe esta insistencia -tan occidental- de asimilar a la imagen a un mero espejo? Vemos la visibilidad representada, no la imagen en sí, añade Català. No hay separación entre discurso y figura, por lo que es habitual encontrarnos con la idea de espejo o calco, suponiendo que el contacto genuino con el mundo evita detenerse en la copia. Son las dificultades de acceder a la observación en un segundo orden las que parecen llevarnos a una derrota anticipada. Hemos interiorizado el código que sustenta nuestra percepción, y lo hacemos reificando el más universal de todos, el universo de las imágenes visuales. Para Català (1993: 22), tan relevante es esa internalización, que aplicamos a menudo esa estructura codificada a otros códigos visuales que no están organizados del mismo modo. La pintura, la fotografía o el cine se adaptan a esos procesos perceptivos. Como investigadores sociales, sin embargo, las dinámicas que usamos no han sido distintas. La propia psicología no ha resuelto este tema de forma categórica. Y quizás no le corresponda hacerlo. Tal como

constata Català, si para el conductismo existe una equivalencia entre imagen y pensamiento verbalizado, no es mucho más lo que se puede esperar. De hecho, la importancia de las imágenes mentales sigue teniendo resistencia en importantes áreas del conocimiento que ven en el psicoanálisis sólo una corriente desprestigiada.

Al no percibir el régimen visual autónomo de las imágenes, seguimos a ésta, pero amparados en lo que ella representa. Pensamos en el modelo, en el supuesto territorio, apartándonos de cualquier probable inmersión simbólica e imaginaria. Cuando se aplica esta naturalización visual, no es extraño que se ignore a la imagen en la mayoría de las corrientes que impulsaron los estudios cinematográficos. Un proceso de naturalización que, a juicio de Català, se deba a su propia complejidad. Escribe:

“Hay una resistencia hacia la imagen que se evidencia tanto desde el espectador como desde el experto. La imagen, siendo precisamente aquello que se ve, es también lo que se quiere ver, lo que hay que apartar para descubrir lo realmente importante, lo oculto. La imagen parece haber sido siempre un sujeto inabordable y al parecer inabordable a lo largo de la historia del cine. El espectador, el crítico y el técnico se empeñan en mirar invariablemente a través de ella como si fuera el cristal de la célebre ventana a la que muchos asimilaban el fenómeno cinematográfico. Y lo que se descubre tras ese cristal de proverbial transparencia nunca son imágenes, sino textos: se mira el cine como si se estuviera viendo, que no leyendo, una novela” (Català, 1993: 17).

Las críticas de Català también apuntan a la semiótica, a pesar de importantes teorizaciones que han ayudado a que ese cristal transparente se haya vuelto más opaco. Los cuestionamientos se enfocan al uso de metodologías más lingüísticas, que han transformado el análisis de la imagen en un apéndice de otras lecturas. “La semiótica -dice Català- había llegado con la imagen a un callejón sin salida. La interpretación lingüística parecía incapaz de dar cuenta del fenómeno de la imagen, puesto que había acabado por equiparar todos los fenómenos comunicativos, anulando cualquier especificidad: no importaba que se hablase de literatura o pintura, de cine o música: todo era lenguaje” (Català, 1993: 17).

En efecto, la primera semiótica del cine basa su reflexión en dicho plantamiento que Català cuestiona. Sin embargo, gracias a esa primera aproximación lingüística, es que el cine comienza a ser pensado como algo distinto al referente. Recordemos los escritos de Christian Metz en esta materia, que lo llevan a concluir que el cine no es una lengua, pero sí un lenguaje con códigos particulares. De hecho, cuando Metz aborda la denominada “especificidad cinematográfica”, lo hace señalando que ésta sólo puede darse en dos niveles: en un discurso fílmico y en un discurso a base de imágenes. “La

especificidad del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje”, escribe Metz. Y agrega: “La película tal como la conocemos, no es una mezcla inestable: lo que sucede es que sus elementos no son incompatibles. Y si no lo son, es porque ninguno de ellos es una lengua. No se pueden emplear dos lenguas al mismo tiempo: quien se dirige a mí en inglés no lo hace en alemán (...) Los lenguajes, por el contrario, toleran mejor este tipo de superposiciones, al menos dentro de ciertos límites: quien se dirige a mí por medio de lenguaje verbal (inglés o alemán) puede al mismo tiempo gesticular” (Metz, 2002a).

En el contexto histórico y disciplinar en que se producen, los escritos de Metz suponen una evidente influencia de la lingüística de Saussure -y profundizada por los trabajos de André Martinet- cuando afirmaba que la imagen no conoce nada homólogo a la segunda articulación de las lenguas naturales, es decir, a la articulación de los fonemas. Y que aquélla tampoco se puede homologar con los morfemas -unidades de primera articulación que actúan como marcas gramaticales (de número, género, etc.)-, ni a los lexemas o palabras. La multiplicidad de códigos con las que opera el filme, será el primer antecedente que reconozca a una semiótica del cine, ocupada tanto de los significantes visuales como sonoros. Metz lo hace convirtiendo el filme en texto, pero un texto que nada tiene que ver con la lengua de Saussure. He aquí una primera diferencia identitaria para la naciente semiótica del cine. En la tesis metziana, las materias de expresión fílmica son los puentes que permiten al cine extenderse y apoderarse de toda una serie de territorios ajenos, pero dotados de una identidad propia. Así, el film “roba” lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos visualmente.

La analogía de Metz no es antojadiza. Teorías de quienes fueron sus contemporáneos o estudios anteriores han abordado esa relación entre el cine y el lenguaje. Sergei Eisenstein, por ejemplo, asimilaba el lenguaje cinematográfico a una especie de lenguaje interior, parecido a un pensamiento primitivo que estimulaba el reconocimiento de las obras de arte constituídas por asociaciones visuales o sonoras, incluido en cine. A partir de la relación de simples ideas, se podía constituir algo parecido a un lenguaje, pero de menor complejidad. Otro caso es la tesis de Michel Colin, para quien la competencia fílmica y la competencia lingüística son homólogas, es decir, “el espectador, para comprender un cierto número de configuraciones fílmicas, utiliza mecanismos que ha interiorizado a propósito del lenguaje”. Para Colin, todo pensamiento, incluido el visual, pasa explícitamente por el ejercicio del lenguaje. Serán otros estudios -como los de Rudolf Arnheim- los que reconocerán la figura del pensamiento visual o sensorial, distinto al lingüístico, pero que no son considerados por la naciente semiótica del cine de fines de los años setenta.

En la actualidad, la semiótica de la imagen se ubica dentro de una

"semiótica de lo visual", debido a la diversidad que supone la figura de la imagen. Lo visual supera el ámbito de la producción de la imagen; lo visual implica una gran división entre lo estático y lo dinámico, al igual que la reflexión de la imagen desde la sintaxis o la recepción. Lo visual, por ejemplo, integra a lo plástico y a lo icónico (Haidar, 1996: 195). Así, al ser la imagen un componente fundamental de la cultura y de la vida social y está vinculada a la producción de sentido -en una dimensión política, económica, religiosa o discursiva en general- y no sólo como un sistema de expresión que estimula la percepción más elemental. De ahí que una semiótica de la imagen no sea reducida únicamente al análisis de los códigos visuales, sino a la manera como una imagen forma parte de la representación social, media la relación y construye visiones del mundo.

Es a partir de esta convicción epistemológica que recogemos la crítica que hace Català a la clásica lectura cinematográfica. El caso del documental es aún más sensible a estos reparos por las semejanzas que guarda con la fotografía. El uso que se ha hecho de la imagen como pretexto para abordar el contenido de un filme, sin ningún viraje desde o hacia la percepción, se explica por las dificultades que tiene cualquier disciplina para no contaminarse de los paradigmas dominantes o sustrarse de la invisibilidad de una imagen que actúa como un efectivo dispositivo visual. Son los efectos que supone no considerar a la imagen por sí misma, tal como postula Català. Frente a esta nueva fenomenología del documental, las fronteras entre naturaleza y cultura que delimitó Eco a fines de los sesenta parecen acotadas y, desde luego, son insuficientes para la empresa semiótica en la actualidad. Los avances en teoría de la imagen y las exigencias derivadas de los nuevos formatos audiovisuales han actualizado la discusión respecto al clásico umbral.

De hecho, Català clama por dicha actualización valorando autores olvidados como los del teórico y director italiano Pier Paolo Pasolini, quien hace más de veinte años proponía una teoría de la imagen fílmica basada en la tesis de que los objetos representados en la pantalla tienen cierta relación analógica con su contrapartida real, fuera del filme (Català, 1993: 19-20).

## **7.2.- El cine-lengua de Pasolini**

Pasolini no indica en su teoría que las imágenes sean transparentes, sino que enfatiza el carácter lingüístico de las mismas para explicar que la realidad se ha convertido en cine. Defiende la idea de un cine- lengua, compuesta por la articulación de unidades mayores, como el encuadre, lo cual transformaría el referente en un conjunto de unidades que hacen posible la existencia de aquellos *cinemas* equivalentes. El resultado: la existencia de un código similar al lenguaje verbal, pero constituido por imágenes-símbolos parecidos -no en estricta equivalencia- a las palabras. La re-lectura del escritor y cineasta italiano lo ubica

en una especie de nueva fenomenología de lo visual-cinematográfico, que parte de una constatación inicial: el destinatario del producto cinematográfico está habituado también a leer visualmente la realidad. Esto repercute necesariamente en el carácter de lengua que otorga al cine. La comunicación visiva que está en su base estructural es extremadamente burda y animal, escribe Pasolini (2005: 235), razón por la que el instrumento lingüístico sobre el que se implanta el cine es de tipo irracional. Ejemplo de ello es la cualidad onírica del cine -rasgo en que concuerda Metz- y su carácter concreto u objetual, pues lo que observa el espectador en la pantalla no es motivo de discusión. Al igual que fuera del mundo cinematográfico, el ser humano se manifiesta a través de imágenes significantes, anteriores a cualquier forma de organización verbal, y que denomina *im-signos*. Se trata de modos pre-gramaticales e incluso pre-morfológicos, dice Pasolini (2005: 235), muy propio de la estructura de los sueños y de los mecanismos que emplea la memoria.

Esta naturaleza análoga, no lingüística, pero de tipo significativa, que se atribuye al cine y a los *im-signos* del mundo real imaginario confirman lo planteado por Metz: no existe un diccionario de las imágenes. Para Pasolini, sin embargo, este hecho no impide hablar de la existencia de una lengua cinematográfica. Escribe: “El autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (*im-signos*) del estuche, del bagaje, sino del caos, donde no son más que meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica. Por lo tanto, la operación del autor cinematográfico no es una, sino doble (...) debe tomar del caos el *im-signo*, hacerlo factible, y presuponerlo como sistematizado en un diccionario de los *im-signos* significativos (mímica, ambiente, sueño, memoria) (...) y debe realizar después la operación del escritor, agregar a tal *im-signo* puramente morfológico la cualidad expresiva individual” (Pasolini, 2005: 236-237). Así, para Pasolini, el principal rasgo del cine es que se trata de una convención estética, antes que gramatical, algo que no lo aleja del patrimonio de lo común. Lo que vemos en la pantalla son objetos reales, que están incorporados en nuestro universo de registros visuales, y que se estimulan con el cinematógrafo. Ello le permite a Pasolini afirmar que no existen los objetos en bruto, ya que todos son suficientemente significantes por naturaleza como para convertirse en signos simbólicos, los cuales -antes de ser incorporados de forma concreta y no abstracta por el autor cinematográfico- tienen una historia pre-gramatical más larga e intensa que en el propio cine. Se trata de una convencionalidad objetiva que se logra a partir de la creación de un vocabulario estético propio -y no lingüístico- que el cineasta elabora en cada filme, todo ello a pesar de que sea imposible una lengua institucional cinematográfica.

Lo anterior confirmaría para Pasolini la existencia de una estructura estética, pero a nivel inconsciente, allí donde aún no es posible una lengua en los términos como a ésta se le conoce. En efecto, los dardos del autor apuntan a la

insistencia en abordar la estructura lingüística desde la lógica saussuriana, como si fuera imposible ampliar y modificar la noción de lengua. La idea de la realidad como un cine “in natura” va precisamente en esa dirección, donde el primer y principal lenguaje de los hombres es la acción misma, “en cuanto relación recíproca con los demás y con la realidad física” (Pasolini, 2005: 275). Es decir, toda la vida, en el conjunto de sus acciones, es un cine natural y viviente, y lingüísticamente es el equivalente a la lengua oral en su momento natural o pre-gramatical. De hecho, Pasolini nunca habló en un principio de una lengua normativa, tal como insistentemente se le atribuye, ni menos de una gramática fílmica. Es a partir de un artículo de Christian Metz en 1964 (*Le cinéma: langue ou langage?*, en *Communications*, número 4) donde el italiano reconsidera muchos de los postulados de su tesis. En respuesta a Metz, Pasolini presenta un esquema gramatical que se enfrenta a los dichos de Metz con quien reconoce tener un desacuerdo, pero “no insuperable”. En el texto *La lengua escrita de la realidad* (1966) Pasolini llama a estar listos para aceptar la escandalosa existencia de una lengua sin doble articulación. Situación que, por lo demás, no se aplica al cine, ya que según el autor: “una forma de segunda articulación se da también en el cine” (Pasolini, 2005: 278). Y agrega: “no es verdad que la unidad mínima del cine sea la imagen, cuando por imagen se entienda aquella ojeada que es el encuadre o, en suma, lo que se ve con los ojos a través del objetivo. Todos -tanto Metz como yo- siempre hemos creído esto. En cambio: la unidad mínima de la lengua cinematográfica son los diversos objetos reales que componen un encuadre”.

Como se observa, la revolucionaria propuesta alude directamente a los objetos concretos del mundo real pre-cinematográfico. Su incorporación como unidades mínimas de esta “nueva lengua audiovisual”, la *cinelengua*, se sostiene en la idea de que al excluir o incluir a uno u otro objeto real del encuadre, se cambia al encuadre en cuanto significativo. Una idea que, en palabras de Pasolini, es escandalosa en términos saussurianos. Por analogía, todos esos objetos, formas o actos de la realidad permanentes dentro de la imagen cinematográfica, son denominados *cinemas*. Pero a diferencia de los *fonemas* de la lengua de Saussure, los *cinemas* son infinitos. Por su parte, los *monemas* del cine son, para Pasolini, los encuadres, cuyas posibilidades de composición son igualmente variadas, tantas como la realidad natural y la imaginación lo permitan. De hecho, la intraducibilidad del cine al que alude Pasolini tiene una gran similitud con el sentido obtuso de Barthes. En ambas nociones, se dificulta cualquier intento de traducir el lenguaje fílmico a otro verbalizado, a pesar de que Pasolini reconoce en el primero un continuo visual o cadena de imágenes que se perciben linealmente, a pesar de que el encuadre aparece por completo “de una sola vez” ante la vista del espectador, ya que -como en toda lengua- hay una curva de sucesión que se condice con cualquier forma de percepción. Ello equivale a decir que dicha lengua es paralela a la realidad que expresa o, en otras palabras, la cadena gramatical de los significantes es paralela a la serie de significados (Pasolini, 2005: 285).

En otras palabras, el cine, al reproducir la realidad, nos revela que la realidad misma es un lenguaje, invitándonos a tomar conciencia de ello. En efecto, si todo es lenguaje, las cosas, los gestos, las acciones y la realidad bruta en general es un sistema coherente de signos que se hace visible a través del cine. Este reconocimiento ha llevado a algunos biógrafos e investigadores a plantear que tanto la práctica como teoría cinematográfica de Pasolini se ubica más bien como parte del análisis de los procesos de producción del cine y de la sociedad, un análisis en el que se enfatiza no el cine en cuanto medio de expresión sino en los actos y discursos que lo componen (Mariniello, 1999: 101). El resultado es una semiología de la realidad que se nutre del cine para explicar la semiosis. Se invierte el ejercicio, y con él, se ponen los cimientos para lo que Pasolini alguna vez escribió como meta intelectual: “Desde hace tiempo tengo la ambición de escribir una filosofía del cine consistente en la inversión del nominalismo: no *nomina sunt res* sino *res sunt nomina* (...) En suma, la realidad (espiada por el cine) es un conjunto cuya escritura es la estructura de un lenguaje” (Pasolini, 2005: 250). Dicha ambición filosófica está llena de contradicciones, pues por un lado recoge la idea central de Charles Peirce, la de concebir la lengua como uno de los muchos sistemas de signos posibles que constituyen la realidad, pero por otro lado, también incluye los postulados de Saussure. De hecho, la similitud que existe entre los conceptos que propone el italiano para su *cinelengua* está llena de alusiones a la lingüística saussureana, como la misma noción de lengua y sus posibilidades de articulación. Otras semejanzas son las observadas en sus reflexiones en torno a la lengua oral, la que a juicio de Pasolini “es, por principio, la relación del hombre con la naturaleza, prehistórica e inconsciente” (Pasolini, 2005: 70) y sus rasgos analógicos, que lo separan del signo escrito, que es artificial y arbitrario. Dicha relevancia en el pensamiento de Pasolini se observa en el centro de su teoría cinematográfica, pues la lengua oral es un concepto que sirve para describir la realidad y la relación entre cine y realidad: el cine es la lengua escrita de la realidad. En otras palabras, la escritura nos revela la naturaleza cultural de la lengua oral, que se ubica en cada una de las acciones que desarrollamos. Entonces, la realidad no es el referente, pues no se da fuera de la acción, que incluye pensamiento y emociones, sino que es ella misma una lengua y la acción el primer lenguaje del hombre. Escribe Pasolini:

(...) Por tanto, *la acción humana en la realidad*, en cuanto lenguaje primero y primigenio de los hombres. Por ejemplo, los vestigios lingüísticos del hombre prehistórico son modificaciones de la realidad debidas a las acciones de la necesidad: el hombre se ha expresado en tales acciones. Las transformaciones de las estructuras sociales, con sus consecuencias culturales, etc., son el lenguaje con el que se expresan los revolucionarios. Lenin, en cierto modo, ha dejado escrito un gran poema de acción” (Pasolini, 2005: 200).

Uno de los principales efectos de dicha constatación es el valor asignado



al concepto de representación. Si el cine -en la terminología pasoliniana- no representa la realidad, es lógico, entonces, que la imagen analógica sea acusada de transparencia, tal como enfatiza Català. La diferencia que propone Pasolini, sin embargo, no debe ser vista como una carencia analítica respecto a los necesarios acercamientos que la semiótica tiene sobre la imagen, sino como un cambio de paradigma. Para Pasolini, el cine no es un medio por el cual alguien representa a través de imágenes, movimiento y sonido el mundo exterior. Lo que el cine hace es anular la realidad, dejándola como un mero referente sin valor sígnico alguno. La imagen es lo real. Y si es transparente es porque no habría que reconocer diferencia o interlocutor entre la realidad y la imagen. La ausencia de mimesis en el cine es lo central en la tesis de Pasolini, como si el modelo -la realidad en lenguaje natural- participara de la misma naturaleza de la imagen. De ello se deriva la idea de que la acción misma puede ser considerada el primero y el más importante de los lenguajes humanos, “en cuanto relación de recíproca representación con los demás y con la realidad física” (Pasolini, 2005: 199). Es como si el objeto filmado se uniera a la creación artificiosa que produce el filme, en lugar de ser sustituido por otra cosa. El *cinelengua*, al expresar la realidad por medio de la realidad, crea una imagen que es idéntica a su modelo, que participa de su naturaleza y que es percibido como tal por el espectador. De ahí que haya postulado su ambicioso programa que ve al “cine como semiología de la realidad”.

Siguiendo la misma línea, los efectos interpretativos cinematográficos son sugerentes, y desafían a una semiótica acostumbrada a mirar al cine como un sistema de representación que se crea a partir de un referente. Si ya no se plantea la representación como la base fenomenológica del cine, es ahora la mediación entre un sujeto lingüístico y el mundo discursivo en el que actúa lo que orienta las estructuras perceptivas del espectador. El infinito proceso de interpretación que supone la semiosis peircena se actualiza en las ideas de Pasolini, ya que el sujeto, frente a la gran pantalla, regresa de nuevo a una realidad que no es natural sino que es lenguaje y que es objeto de múltiples lecturas y discursos. Se trata de un momento psíquico y dinámico en el que muchos lenguajes que tejen la realidad se nutren y se transforman recíprocamente. Es la no naturalidad de tiempo, dice Pasolini, lo que da cuenta de la reproducción cinematográfica. Los momentos filmados y que luego son articulados a través del montaje falsifican la realidad, simulándola. Es en ese instante, donde se pone en evidencia todo el proceso de artificialidad que el *cinelengua* produce a partir de la realidad pre-cinematográfica. En la fílmica síntesis de cinco minutos donde se narra la vida de un hombre se produce el desajuste perceptivo. El cine nos hace conscientes de la falta de sentido de la realidad antes de la muerte, dice Pasolini, una continuidad fílmica que es sólo ilusoria, pues se aparta de la continuidad natural, y donde el tiempo es sólo presente.

Este rasgo del cine pasoliniano es similar al que produce la escritura en nuestra lectura de la realidad. La escritura altera la lengua oral, pues acentúa su linealidad, transformando la acción en algo divisible y mensurable. Ello nos recuerda lo que escribe varios años después Marshall McLuhan sobre los efectos de la imprenta: la denominada “Galaxia Gutenberg”. Es el desarrollo de lo visual sobre lo acústico, la prevalencia de lo lineal por sobre lo simultáneo. La escritura facilita la separación del sujeto respecto al objeto. El pensamiento científico se nutre de dicha capacidad de objetivación. En el filme, tanto el tiempo como el espacio se convierten en elementos objetivables y manipulables. Así, el cine es a la lengua escrita lo que realidad es a la lengua oral: para Pasolini, el cine -a través de su *continuum* estilístico y narrativo- es la lengua escrita de la realidad, con los mismos efectos revolucionarios:

“El cine, como lengua escrita de la realidad, tiene probablemente (y ello se verá mejor en los próximos años) la misma importancia revolucionaria que ha tenido la invención de la escritura. Esta última ha sido lo primero en revelar al hombre qué es la lengua oral. Ciertamente se trata del primer salto hacia adelante de la nueva conciencia cultural humana nacida de la invención del alfabeto; la conciencia de la lengua oral o, *tout court*, la conciencia de la lengua (...) Los mismos procedimientos revolucionarios que ha supuesto la lengua escrita respecto a la lengua hablada conllevará el cine respecto a la realidad” (Pasolini, 2005: 235).

Podríamos decir que es el efecto impostergable que se produce con cualquier sistema que traduzca el lenguaje de la realidad para llevarlo a otros códigos significantes. La realidad se altera, se reduce el caos, pero según una subjetividad ordenada cuya estética es similar, en el caso de Pasolini, a la de la poesía, pero que al mismo tiempo no es separable de la institución cine: su naturaleza como producto de la cultura de masas. “Revolución” y “poesía” parecen ser los dos elementos de un binomio que da cuenta de los alcances que tiene el cine como instrumento de expresión para los grandes públicos. El lenguaje poético articula toda la tesis de Pasolini, elevando al cine a un estatuto especial donde las infinitas variaciones de la realidad se hacen posible por medio de los atributos que ponga en pantalla el director, desde su particular visión de las cosas, pero no olvidando que es siempre un lenguaje que hace alusión a otro lenguaje, y en base a representaciones posibles, simuladas y naturalizadas. No se debe olvidar que para el director y poeta italiano la realidad es un sistema de signos, pero de gran complejidad, y la consciencia de que esta realidad es un lenguaje se debe precisamente al cine, cuya auténtica función es la de ser sólo un intermediario, entre lo real y la escritura. Son las técnicas audiovisuales las que crean una lengua institucional cinematográfica donde ya no es posible separarla de la realidad.

La misión del cine como expresión de la “verdadera esencia del lenguaje de los actos que constituyen la base de la realidad” se observa en la obra

cinematográfica de Pasolini. La importancia que otorgó a la presencia física de los personajes es un ejemplo de coherencia con su perspectiva teórica. Angel Quintana (2003: 155) repasa este rasgo en los filmes *Acattonne* (1961) y *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), donde -a su juicio- la vida primitiva de los campesinos y el rostro de los *ragazzi di vita* en los suburbios de la ciudad hablan por sí solos, como un lenguaje que se apoya sólo en la naturaleza primaria de las cosas que formaban parte del universo del relato. No existe una separación entre los objetos y el mundo, ni entre el cine y la realidad, apunta Quintana, refiriéndose a la obra pasoliniana. En la misma línea analítica, Silviestra Mariniello (1999), profundiza los alcances estéticos de las películas que forman parte de la *Trilogía* de Pasolini: *Il Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una Notte* (1974). “El concepto de fisicidad del personaje, del lugar y del gesto se hace particularmente importante; el cine es explorado y entendido principalmente como el medium que puede transmitir tal fisicidad. De ahí la obsesiva insistencia en las localizaciones, las búsqueda incansable de rostros y cuerpos”, escribe Mariniello (1999: 368). El materialismo de las imágenes en la *Trilogía* ha sido considerado, además, como una propuesta ideológica en la que Pasolini se subleva contra el poder burgués dominante, particularmente contra la filosofía del consumo y los valores que pregona la sociedad neocapitalista en la Italia de los años setenta. Esto explicaría la sobrevaloración que el cine pasoliniano otorga a lo corpóreo-erotizante, pues con ello el director italiano estaría exponiendo exageradamente la falta de realismo del discurso cotidiano de las sociedades occidentales, que oculta la sexualidad bajo la sombra del público juicio moral, convirtiendo en tabú uno de los sistemas simbólicos más universales del ser humano. Al respecto, el análisis de Mariniello es enfático: “La sexualidad de la *Trilogía* está inscrita en la fisicidad de los personajes: ruidosos, alegres, gordos o delgados, barbudos, desdentados, despeinados, gruñones o sonrientes, bellos -pero de una belleza no habitual-, embrutecidos por la miseria o por el vino, tímidos o descarados pero, sobre todo, totalmente descuidados en lo que a su aspecto se refiere. Una provocación escandalosa en una sociedad preocupada principalmente por la apariencia” (Mariniello, 1999: 369-370).

Ese aspecto “no ideológico” (o ideológicamente subliminal) es el que Pasolini potencia en sus películas. La manifiestación de realismo es insuperable, pues se obtiene por connotación e inducción. La alegría de los personajes, la ausencia de una tensión psicológica, la rebelión atípica (los ancianos se rebelan, no así los jóvenes) o la ausencia de culpables en su *Trilogía* son aspectos estilísticos que potencian ese contra-discurso burgués. La presencia de actores “no profesionales” es otro rasgo de la personalidad de Pasolini como director, pues lo que buscaba en la pantalla era autenticidad, aunque ello le demandara mucho más trabajo, repitiendo las tomas las veces que fuera necesario. Esto se observa especialmente en el rodaje de *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975), una de sus películas más emblemáticas (y censuradas), basada en la novela del marqués de Sade *Las 120 jornadas de Sodoma*. El film ha sido definido

por la crítica como una puesta en escena del genocidio cultural provocado por la violencia del poder en sus más crudas manifestaciones históricas, y donde el ser humano ha sido reducido a un objeto de consumo, al igual que cualquier otro elemento de la sociedad capitalista. La sobreexposición de los cuerpos, su desnudez y la fragilidad de las víctimas frente a la tortura y la vejación son parte del relato que Pasolini utiliza como una metáfora para visibilizar el poder fascista, objeto de reprobación de una moral democrática y progresista, y dibujándolo como una aberración histórica. La alegoría presente en *Salò* pone de manifiesto las construcciones discursivas que tejen la historia de los hombres, y respecto de las cuales no sacamos lecciones adecuadas. Es tarea del cine, dirá Pasolini en múltiples entrevistas, recordar sobre la fluidez del futuro a partir de lo que ha quedado escrito en la realidad. Dice Pasolini: “El futuro es previsible, pero no la historia. Dicho de otro modo, los sociólogos pueden prever numerosas cosas: quizá las formas del hábitat, la cantidad de botones para pantalones que se fabricará en Alemania e incluso el número de nacimientos... Pero la fluidez histórica del futuro siempre se les escapará. No es expresable (En Duflot, 1970: 69).

Como se observa, la naturalización del lenguaje de la realidad que Pasolini buscaba, no sólo es nítida en su teoría, sino también en su polémica producción audiovisual. Es a través de sus películas donde el italiano hizo masiva su idea de estudiar los códigos culturales, por sobre el mero y superficial análisis de la imagen visual. Pero, ¿por qué se clausuró tan drásticamente el debate en torno al *cinelengua* que propuso Pasolini? No cabe duda que su teoría causó malestar y/o incomodó a los representantes de la semiótica europea más ortodoxa. Su revolucionaria tesis no sólo acaparó reflexiones académicas, sino que su particular estilo y énfasis ideológico terminó por darle la razón a sus detractores y, al menos durante un par de décadas, al más emblemático semiólogo italiano desde los años sesenta: Umberto Eco, considerado el responsable de enterrar las posibilidades de una iconicidad pura para el cine y para la imagen en general. En su clásico *Apuntes para una semiología de las comunicaciones visuales* (1967), Eco escribe sobre el itinerario reflexivo de la tesis pasoliniana y reafirma, en cambio, la idea de que existe una concurrencia contextual que dispone al espectador a ver las imágenes en la pantalla, donde todo es convención y cultura, incluso el proceder gestual que Pasolini atribuye a las acciones de la naturaleza. Para Eco, este tipo de comunicación no tiene en nada que ver con la acción como gesto comunicante, tal como postula Pasolini, de la misma forma como Lévi-Strauss abordaba los utensilios de una comunidad como hechos de comunicación. Para Eco, ya existe una semiótica que se preocupa de estos elementos, y se llama cinésica (Eco, 2011: 279): “Estas observaciones liquidarían también la idea de Pasolini de un cine como semiología de la realidad, y su convicción de que los signos elementales del lenguaje cinematográfico son los objetos reales reproducidos sobre la pantalla (convicción, ahora lo sabemos, de singular ingenuidad semiológica, y que

contrasta con las más elementales finalidades de la semiología, que son las de reducir eventualmente los hechos naturales a fenómenos culturales, y no de reconducir los hechos de cultura a fenómenos naturales)” (Eco, 2011: 278 142). La crítica de Eco se enfrenta en la intención de Pasolini de convertir a la semiótica del cine en sólo un capítulo de la semiología general de la realidad (Pasolini, 2005: 327), tras la tesis de que los diversos filmes, para ser comprendidos, no remiten al cine sino a la realidad misma. Es el reconocimiento de la realidad en el cine -la natura sin su representación- lo que no convence a Eco, sobre todo tras su intento de sentar las bases de una semiótica general que domine los umbrales que separan lo natural de lo cultural.

Pero hay otro dato. La equivalencia que Pasolini propone entre el código de la realidad y el código del cine cuestiona uno de los cimientos en los que se estaba levantando la semiótica de aquellos años, como disciplina autónoma de la lingüística. De hecho, una de las advertencias que señala Eco para tener presente en una investigación semiológica, “es que no todos los fenómenos significativos son explicables con las categorías de la lingüística” (Eco, 1967: 99). Es decir, la razón del fracaso de Pasolini se debe a los fundamentos de la semiótica y sus efectos en el análisis de la imagen visual. Allí se observa que hay un largo trayecto epismético que ubica a la imagen como un dispositivo textual, y como todo texto, actúa como “un todo discursivo coherente por medio del cual se llevan a cabo estrategias de comunicación” (Vilches, 1984: 31). Pero tiene algunas particularidades. La imagen no se representa de manera directa por medio de objetos, sino por medio de operaciones materiales, perceptivas y reglas gráficas y tecnológicas (Vilches, 1984). Esto significa que la manera que la semiótica tradicional tiene de abordar a la imagen es reconociendo en él elementos diferenciales de su expresión, niveles sintagmáticos separables, niveles intertextuales que actúan como instrumentos funcionales y coherencias que se dan en el plano de su organización isotópica.

### **7.3.- El dilema semiótico: analogismo o indexicalidad**

Todo esto ha permitido estudiar la imagen en el plano del contenido y no sólo de la forma, pero siempre alejada de la equivalencia que propuso Pasolini. Es posible partir la observación de la estructura de la imagen desde una dimensión puramente presignificativa o plástica, pero cuando indagamos en lo que trata de significar, le otorgamos una función semiótica. Desde este lugar, la imagen no es signo o palabra, sino texto. Y el texto, como eje de una producción e interpretación comunicativa es una “máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación” (Eco, 1982). En la actualización interpretativa, Eco nos dice que la imagen no sólo dice algo, sino que es un texto abierto que se ajusta a un “lector modelo”, formado

cognitivamente según su propia enciclopedia. En palabras nuestras, un espectador modelo que transforma la imagen en cantera de acontecimientos y mundos posibles y que, como dice Vilches (1984), le revelan al lector su propia imagen.

Ahora, si nos situamos solamente en el plano de la expresión, dejamos la imagen subvalorada como mera configuración iconográfica de objetos, lugares o personas. Con ello, abandonamos a la imagen como texto y la dejamos instalada sólo como signo. Y si el plano del significado de una imagen se manifiesta a través de la expresión icónica, no cabe duda que el nivel de la expresión visual es tan artefacto como la lengua natural. He aquí el primer punto de desencuentro con la lingüística, antecesora saussureana de la semiología. Para aquella, la analogía no es considerada rasgo de una lengua. Es la ausencia de su doble articulación la que la deja fuera del campo disciplinar, dirían los lingüistas, razonamiento que es asumido por la semiótica de Eco y aplicado al análisis cinematográfico. Pero hay que ser justos. Contra el purismo icónico también se enfrentaron Barthes y Metz. De hecho, este último fue el principal detractor de la tesis cinematográfica de Pasolini. Fue Metz quien consignó la tesis de los grados de analogía en su artículo “Au-delà de l'analogie, l'image” (1970), proponiendo que en toda imagen hay siempre un mensaje que nada tiene de analógico. “La misma analogía está ya codificada”, escribe, y por lo tanto, culturalmente determinada. La tesis es clara: para Metz, toda imagen se utiliza y comprende en virtud de convecciones sociales que descansan en la existencia del lenguaje. Por su parte, Roland Barthes, menos drástico que Eco y Metz, defenderá su idea de que no existe una imagen inocente o puramente denotada. A pesar de ello, y del visible estructuralismo que lo cobija, su tesis respecto a la fotografía como un “mensaje sin código” lo ubica en una situación menos ortodoxa para la semiótica de esos años.

El entredicho entre realidad y analogía sería abordado por Barthes en uno de los más influyentes trabajos sobre la retórica de la imagen (Barthes, 1995a), planteando que una forma de llegar al sentido de la “imitari” es a través de la imagen publicitaria, pues presenta al investigador una facilidad “considerable” a través de una significación intencional. Su estudio no se refiere exclusivamente al análisis de la representación analógica, pues incluye tanto al mensaje lingüístico como al mensaje no codificado. En conjunto conforman los tres mensajes que darán forma a la estructura de la imagen en su conjunto. Barthes sienta las bases de una semiología textual que supera la mera lectura icónica de las significaciones visuales. Y es que para encontrar imágenes sin palabras, habría que remontarse a sociedades parcialmente analfabetas (Barthes, 1995a).

La polisemia de la imagen y su anclaje hacen de la fotografía uno de los referentes más atractivos de la semiología barthesiana. De ahí el primer dato para un adecuado análisis fílmico, pues lo particular de la imagen fotográfica es

su perfección analógica. Como ya se ha señalado, este rasgo la define como una imagen cuyo mensaje carece de código, no así de sentido. “Se trata de un sentido secundario, cuyo significante es un cierto de la imagen por parte del creador, y cuyo significado, ya sea estético o ideológico, remite a la sociedad que recibe el mensaje”, dice Barthes (1995a). Se marca, así, el inicio de la connotación y la denotación en el área de estudio de las representaciones visuales. Esta división es clave a la hora de “desmontar” un texto visual -y también el audiovisual-, en la medida que todo el reconocimiento de la connotación no se deja captar de inmediato a nivel de mensaje, sino sólo a través de la inducción de ciertos fenómenos que tiene lugar a nivel de producción y de recepción del mensaje. Esa multiplicidad de diálogos interpretativos sólo es posible porque el mensaje denotado es analógico y tiene un código continuo, y no obliga a ningún desciframiento. El sentido secundario sólo es posible porque hay un primer sentido que no merece mayor lectura. Este último no proviene de los niveles de producción fotográfica, y por ende, carece de los códigos diversos que participan en su montaje, como su selección, encuadre, tratamiento o compaginación.

El trabajo de nuestro autor, sin embargo, no es precisamente signo de coherencia. En un artículo titulado *¿Es un lenguaje la pintura?* (1995b), Barthes critica sus propias ideas sobre los rasgos del signo icónico formuladas sólo cinco años antes:

“La imagen no es la expresión de un código, es la variación de un trabajo de codificación: no es depósito de un sistema sino generación de sistemas (...) Vemos la repercusión ideológica: todo el esfuerzo de la semiótica clásica tendía a constituir o a postular, frente a lo heteróclito de las obras (cuadro, mitos, relatos), un modelo, en relación con el cual cada producto podría definirse en términos de distancias. Con Shefer (...) la semiología se sale todavía un poco más de la era del modelo, de la norma, del código, de la ley o, si se prefiere, de la teología” (Barthes, 1995b).

Con todo, la alusión a la clásica clasificación peirciana en torno a los signos y a la iconicidad de uno de sus tipos, seguirá adelante en el desarrollo teórico de la semiótica. Las críticas de Eco a dicho modelo clásico sirvieron no sólo para derribar el mito de la analogía, sino puso el acento en una copia que se crea en la conciencia, no en el artefacto mismo. Llamar icono a una fotografía es una metáfora, ya que el icono es la imagen mental que suscita aquella fotografía. “Ponemos atención al fragmento de realidad que se reproduce allí”, enfatiza Eco (1995), lo mismo que en la pintura, la caricatura o la escultura. “¿Quiere decir que el retrato de la reina Isabel pintado por Annigoti tiene las mismas propiedades de la reina Isabel?”, se pregunta Eco (2005: 190). El mismo se responde aludiendo al sentido común. Este indica que aquel retrato tendría la misma forma de ojos, de la nariz, de la boca, el mismo color de cabellos o, incluso, la misma estatura. Sabemos, sin embargo, que ello no es así. Lo verificamos cuando la comparación se detiene en las dimensiones de sujeto

representado y la representación misma. Esa iconicidad “relativa” le otorga respaldo a su tesis de que el signo completamente icónico es el doble del objeto en cuestión. Es decir, el icono de la reina Isabel es la misma reina Isabel.

A partir de este planteamiento -ya abordado por Charles Morris (Eco, 2005)-, la analogía de las imágenes necesariamente se presenta en una escala gradual. Tomemos como ejemplo una caricatura del actor Anthony Hopkins. Pareciera que existe un “aire” de semejanza entre la imagen y la persona en “carne y hueso” del actor. Se trata de un retrato que reproduce las formas reales de esa persona: sus cabellos, sus rasgos, su color de ojos, etc., pero exagerando todas esas propiedades. Por lo anterior, hay figuras más icónicas que esa caricatura en relación con el mismo personaje como un retrato al óleo, pero más icónico todavía será una escena de él en el cine, y lo es más todavía una estatua de cera (sin movimiento, pero con volumen y colores idénticos). A pesar de lo anterior, ninguna de esas representaciones será completamente icónico del Hopkins real. El retrato de una persona es icónico hasta cierto punto, pero no lo es del todo, porque la tela pintada no tiene la estructura de la piel, ni la facultad de hablar y de moverse que tiene la persona retratada. Una película cinematográfica es más icónica pero tampoco lo es del todo. Lo que significa que el verdadero y completo signo icónico de Anthony Hopkins no es su retrato sino el propio actor (o un eventual “doble” suyo). Se trata de una elasticidad que sugiere diferencias analíticas respecto al cine, la fotografía o la publicidad, y que definen particularidades para una semiótica fílmica que debe considerar, además, el movimiento y el tiempo como factores analógicos.

Esta asociación socializada que define un modelo icónico dominante no sólo incentiva determinadas -y no otras- propiedades de representación, sino que influyen decisivamente en los códigos de reconocimiento y en la certeza de la imagen como percepción mental. Por ello, “cuando dibujamos una cebra cuidamos de que se reconozcan las rayas aunque la forma del animal sea aproximada y -sin sus rayas- pudiera confundirse con un caballo (Eco, 2005: 194). Se trata, entonces, de un estatus de realidad que se configura en la conciencia del observador como icono, estimulando una estructura perceptiva semejante a la generada por el objeto imitado. Dicha acción repetitiva da lugar a un adiestramiento que supone siempre un resultado perceptivo semejante y a la configuración de un modelo de lo “analógicamente representado”. Así, el hiperrealismo cobra fuerza en una sociedad que se construye a partir de convenciones y asociaciones racionales que se ajustan según las normas impuestas por la modernidad.

El dilema semiótico es indagar sobre las características de la percepción y qué elementos influyen en la configuración de la iconicidad (Eco, 1995). A la luz de la experiencia común no nos preguntamos por qué reconocemos un signo sin mayores dudas. Por ejemplo, un dibujo hecho por un niño de cinco años nos



propone una serie de elementos fácilmente identificables que se nutren de nuestro acervo de conocimiento. Suponiendo que el tema asignado para representar en una hoja de cartulina sea “la familia”, reconocemos en él una casa o una puerta, una estrella, elementos en el cielo, dos personas, etc. O sabemos con seguridad lo que no es: un barco, un tiburón o una jirafa. Esas convenciones iconográficas absorben de la experiencia real, elementos que “se saben” tempranamente por el observador, y que no están en el estímulo visual. De esa estimulación programada se seleccionan los rasgos que hacen del acto perceptivo una acción racional que categoriza al objeto con toda su red de relaciones significantes. A través de la reducción icónica el observador selecciona los rasgos pertinentes en las condiciones que tiene para simplificar la percepción y, así, decodificar más fácilmente la significación. El clásico retrato de Marilyn Monroe en el diseño pop-art de Andy Warhol es un ejemplo de ese ejercicio perceptivo. Por lo demás, se ha transformado un ícono en sí mismo y de la cultura de masas. No nos molesta ni el excesivo uso de colores, ni la reiteración de formas y propiedades. Igual la “leemos”. No son nueve Marilyn, es una sola. La misma que se quitó la vida, la misma que le cantó al presidente John F. Kennedy.

Para Eco, una semiótica del cine no puede ser solamente una teoría de la transcripción de la espontaneidad natural (idea que ya se apoya en la cinésica), sino que debe estudiar las posibilidades de su transcripción icónica, las modificaciones que se observan de los códigos preexistentes y la influencia de los respectivos sistemas de convenciones empleados (Eco, 2011: 280). La respuesta de Pasolini no se hizo esperar y fue publicada en 1967 en su ensayo *El código de los códigos*. Allí aborda los argumentos a través de los cuales una semiología de las comunicaciones visivas pueden constituirse en puente hacia la definición semiológica de otros sistemas culturales. Para Pasolini, la existencia imprecisa de los *sinsignos* (aquellos signos propios de la realidad física y material en la terminología de Peirce) son los que aprueban la total culturización de la realidad natural. “¿O quieres relegar estos *sinsignos* reales al limbo de la naturaleza no culturalizable?”, le pregunta a Eco (Pasolini, 2005: 379). Y agrega con sarcasmo: “En efecto, cada uno de nosotros y cada uno de los objetos y eventos de la realidad es signo icónico de sí mismo. No sólo, además tú mismo has delineado una posible catalogación saussuriana del asunto, remontándote graciosamente a la ciencia-ficción: el doble del que hablas no sería otra cosa que la abstracción de la *langue* viviente deducida a partir de la presencia de la *parole* viviente constituida por la Reina Isabel en persona (...) Esto que acontece con respecto a las personas vivientes y conscientes como somos nosotros dos y a la Reina de Inglaterra, sucede también en el caso de las bestias, las cosas, los eventos: los *sinsignos* vivientes, los *sema*. También ellos son signos figurales de sí mismos en concreto, en su presencia física no intercambiable, sino violentamente singular; mientras son símbolos figurales de sí mismos en la *langue* constituida por generalizaciones, por clasificaciones, por géneros, por especies, por todo lo que,

en suma, es general, público, etc.” (Pasolini, 2005: 381). Es decir, la auto-revelación lo que permite la codificación de ese algo o alguien para un sistema de signos convencionalizado. Sin ese código inicial llamado realidad la Reina Isabel no podría siquiera ser fotografiada.

Mientras tanto, sigue activo el debate sobre la responsabilidad de Eco en el supuesto inmovilismo semiótico en materia de percepción visual. Para los disidentes de la postura tradicional, la naturaleza icónica y el régimen de verdad que rodea a la imagen fotográfica constituye la prueba de que dicha percepción está altamente consensuada por los investigadores de la disciplina semiológica, pero no resuelve el problema de fondo. La noción de la imagen como algo que tiene un parecido con el objeto real ha significado, en la práctica, dilatar la formulación de una teoría que indague con éxito la transparencia de lenguajes como la fotografía y el género documental o, en su defecto, reactivar la tesis de Pasolini. El problema radica en la constitución de una traductibilidad de la imagen visual. Jean-Marie Schaeffer, por ejemplo, considera irrefutable la noción de dispositivo visual, lo que aplicado a la imagen fotográfica, supone desechar de plano la tesis de Eco. Schaeffer escribe: “Yo diría que los argumentos de Eco no demuestran lo que pretende demostrar, a saber, el carácter codificado de la relación analógica, por el tanto de la iconicidad fotográfica. Además, su concepción de la imagen fotográfica deja de lado la especificidad de esta imagen, ya que no toma en cuenta su dimensión indicial, y por eso mismo deja de lado el parentesco de génesis que existe la imagen y la percepción fisiológica, parentesco de génesis que desemboca en una analogía de las formas en imágenes con los esquemas perceptivos” (Schaeffer, 1990: 31-32). El autor agrega que no se puede sostener la idea de una selección de rasgos de un objeto según un código de reconocimiento por convención cuando hay tan poca fidelidad entre la imagen y la percepción. La relación analógica -dice Schaeffer- está garantizada por el dispositivo óptico, cuya única finalidad es la producción de una imagen traducible en formas perceptivas. He ahí el denominado parentesco de génesis de la imagen fotográfica con la percepción fisiológica, ontología que la distingue como un signo no convencional o, en palabras de Barthes, como un mensaje sin código.

#### **7.4.- Los dos umbrales del cine documental**

Parece sensato, entonces, ubicar al cine documental como parte de una especificidad cinematográfica que se mueve entre dos umbrales: el lenguaje fílmico altamente codificado y la identificación referencial. Las imágenes del género, al igual que la fotografía, son percibidas como imágenes indiciales, ya que generan impresión y no significado, en la medida que sólo reproduce signos instituidos. Pero al mismo tiempo el espectador no olvida que está en presencia de un lenguaje cinematográfico. El código se lo recuerda. Es la significación la

que habla a través del filme con vocación realista. El analista no busca sólo su significado, ya que ello supone la lectura de un código (algo que ya hace en el análisis narratológico o estructural), sino más bien el reconocimiento de lo que ya existe, pero que es intraducible: lo que se ha posado frente a la cámara bajo el paraguas de lo obtuso. Eso que posa, sin embargo, es un acontecimiento para los estándares del dispositivo visual, pues es digno de verse, y por lo tanto digno de filmarse. Así como “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (Sontag, 2008: 14), filmar la realidad para que ésta aparezca tal cual es implica, de alguna manera, apropiarse de ella, pero también rechazarla. Lo obtuso convierte la experiencia objetiva en una imagen personal o en un recuerdo testimonial que confina la búsqueda de la fotogenia en el cine. A través de este recurso semiótico el documental consolida una postura moral frente a hechos que, fuera de la pantalla, carecen de centro. Quizás, siguiendo a Pasolini, este cine culturaliza una naturaleza que durante décadas se ha disfrazado como objetiva e imparcial. Para el realizador italiano, el código de los códigos (la realidad) tiene una cualidad que no es transmitible para otro código derivado, como el cine o la fotografía, pues en éste la realidad se presenta como sucesión y finitud, mientras que para el código de los códigos, la realidad es circular e ilimitada.

La principal herencia teórica y cinematográfica de Pier Paolo Pasolini se sustenta en la idea de que la realidad no es natural, sino cultural. El cine nos lo revela, y al hacerlo tomamos conciencia de que no se actúa sobre la realidad sino dentro de ella, como si fuera un continuo sistema de signos en el que formamos parte. El cine documental debiera tomar nota de esa postura, pues dejaría clara su intención de explicar el complejo universo discursivo del que asume una nítida opción, pero expresada en un código cinematográfico bajo un régimen de verdad que lo aparta de la ficción. El dispositivo documental se alimenta del artificio de la imagen fílmica. El no reconocimiento de la realidad como lengua, lejos de facilitar los objetivos retóricos del género, potencian la histórica y naturalista exigencia estilística que le recuerda que no debe apartarse de los hechos, como si la realidad estuviera esperando afuera, lista para ser registrada, sujeta a un orden, nítida, virgen e inexplorada. Por ello, la tesis pasoliniana, lejos de constituirse en un obstáculo para los estudios cinematográficos, es una oportunidad para ampliar los horizontes epistemológicos del campo disciplinar. El objetivo es, ahora, más ambicioso: descifrar la dominación y las luchas simbólicas de una realidad que se muestra simplificada en la gran pantalla.

Como constata Quintana (2003: 160), la revisión de la teoría semiótica de Pasolini en Estados Unidos lo ha retornado al centro del debate en los estudios fílmicos de Occidente. Según los trabajos de Giuliana Bruno (1991) y de Maurizio Viano (1993), la reflexión de Pasolini coincide mucho más ahora que hace treinta años, ya que el cine -ahora convertido en industria- ha cambiado la forma de concebir el mundo y de relacionarnos con él. De paso, es también un impulso para una semiótica discursiva o sociosemiótica, que ha encontrado en el cine la

justificación para aprovecharlo como medio de expresión de la discursividad que nos hace humanos. Es decir, es la constatación de que la realidad se ha hecho cine. A nuestro juicio, las bases realistas del cine documental se acercan al falso naturalismo del que habla Pasolini, tras homologar gran parte de los procesos perceptivos que nutren la mente del espectador, inconsciente de las estructuras estéticas que componen la gramática infinita de la *cinelengua*. La ilusión cinematográfica es equivalente, en este caso, a las acciones naturales que se registran y se organizan en un nuevo código audiovisual, pero que otorgan conciencia de una realidad reproducida en otros códigos previos. Es la metáfora de aquel que por primera vez se ve en el espejo y se da cuenta de que es una imagen siempre y sólo en el espejo, no siendo el significante “ser humano”, sino significante de él mismo en cuanto realidad transmitible.

La revolucionaria tesis de Pasolini, más que un obstáculo epistemológico, se ha convertido en un impulso para comprender la naturaleza de un género cinematográfico con escaso desarrollo teórico. El principal efecto es la re-actualización de los escritos semióticos de Charles Sanders Peirce. Cuando Pasolini da por superada la semejanza icónica de la imagen cinematográfica, le hace un guiño al atributo más emblemático del cine realista: su *estatus indicial*. La existencia física y natural de un mundo pre-cinematográfico transparenta el signo mismo. La génesis del signo atribuida al referente es que lo hace posible su invisibilización. Con Peirce, uno se percata de que no es pertinente definir el cine documental fuera de sus circunstancias, es decir, fuera de su inscripción referencial y su eficacia pragmática. La característica esencial del género debe buscarse no en el resultado sino en su génesis. El resultado es siempre el mismo en el cine, no así su génesis. Es el núcleo de su dispositivo. Quisiera destacar, entonces, la génesis del dispositivo en detrimento del resultado. De insistir en lo último, no podríamos diferenciar una película de ficción de un falso documental. Con Peirce, entonces, saltamos el obstáculo de la semejanza. Al igual que la fotografía, el cine documental es indicial. Sin embargo, al cine parece abrumarle el peso de la realidad. El índice cinematográfico debe explicar, interpretar y comentar lo que desnuda. La fotografía, en cambio, es muda. Bruta, para algunos. Ese simple momento que la cámara oscura registra, se convierte en un componente esencial para la experiencia fílmica. Condimentado por la diégesis y la retórica, la realidad en el cine se convierte en ficcional. Dicho aspecto supera la gramaticalidad de la imagen fija, verbalizándola, poniéndola en perspectiva y sumergiéndola en un conflicto dramático.

Al atomizar la realidad, la cámara del documentalista -al igual que la del fotógrafo- democratiza y pone a disposición del espectador formas de participación en la que una experiencia de filmación se convierte en una manera de ver y sentir desde imágenes que se apartan de la mera representación. La certeza de que el cine documental abandonó la búsqueda de la copia para constituirse en un lenguaje con su propio estatuto ontológico es la clave para

superar falsos dilemas y erróneas interpretaciones de lo real. La fenomenología propone una nueva relación entre la imagen y la realidad. Al igual que en la caverna de Platón, en el cine de no-ficción no es verdadero aquello que busca el parecido a algo real, sino lo que se constituye por sí mismo en el universo de lo posible, desde la experiencia de lo vivido, a partir de las herramientas generativas que emergen de la conciencia del espectador.

En definitiva, hemos planteado una manera de encarar la cuestión del realismo en cine documental que señala cierto retorno hacia el referente, pero liberado del ilusionismo mimético. Esta referencialización inscribe a la imagen filmica en el campo de una pragmática irreductible: el filme se vuelve inseparable de su experiencia referencial, del acto que lo funda. El documental es, ante todo, *índex*. Luego adquiere rasgos de semejanza y puede ser interpretado como signo. Del mismo modo, el artificio de la representación que se expone en todo filme documental y que lo revela en cuanto tal, anula su efecto como engaño y abre el horizonte como una verdad que se narra y que no requiere veracidad testimonial para manifestarse. Este recurso estilístico aleja al género de cualquier sospecha de mentira, situación que lo confirma como un dispositivo cuyo régimen de control descansa en el naturalismo que logran sus imágenes en la conciencia del espectador. Se rige principalmente por la dimensión visual del dispositivo. Y como todo artificio, esconde mecanismos culturales e ideológicos, actuando como una autoridad.

## CAPÍTULO 8

### El documental político o la contemporaneidad relatada

*“¿Cómo es posible que en España, por ejemplo, no se conozca a fondo la obra de Raymond Depardon? Uno va a El corte Inglés y en la librería no hay ningún diccionario de cine documental entre 400 obras dedicadas al cine de ficción (...) En cambio, en el rincón de los grandes documentales están las clases de gimnasia de Jane Fonda”  
(Patricio Guzmán, 2010)*

En la presentación de esta tesis partimos de un supuesto: el documental se transforma en político cuando asume una postura frente a la disputa de poder en las que están en juego un modelo de sociedad, formas de identidad y contradictorios proyectos de Estado-nación. Esa postura política, el relato audiovisual la convierte en promesa. El recorrido teórico de este capítulo profundiza en ese bosquejo conceptual. Nuestra intención es, a partir del marco teórico construido, encausar todos aquellos rasgos del dispositivo que puedan anclar la comprensión de un género cinematográfico que se perfila como algo más que una retórica sobre la contemporaneidad. Si bien, el documental político reúne todos los rasgos identificados del género, las temáticas que aborda y el compromiso asumido por el realizador reacondicionan los alcances de un dispositivo que se nutre del régimen de realidad y de la psique espectral. La evidencia de una tesis política fundada en procesos veridictionales marcan la necesaria tensión entre lo verdadero y lo falso, motivo por el que la realidad deja de ser vista con los ojos de un mismo espectador. El adherente o el adversario asoman como el abanico perceptivo que distingue al denominado cine político.

El filme político no constituye una novedad en el cine. Alguna vez considerado un nuevo modo de hacer películas -pues plasma audiovisualmente la relación de su director con la sociedad, sus estructuras y la ideología- el cine político profundiza sobre la realidad que nos ha tocado vivir. Desde su nacimiento fue identificado con el “arte de lo real”, calificación que lo llevó a abordar rápidamente temas políticos, pero siempre desde la lógica del espectáculo. De hecho, es a través de esa espectacularidad relatada que el filme

se permite modelar ideológicamente al espectador, apoyado en un modo de concebir el mundo y en las promesas que articula en beneficio de uno u otro proyecto ideológico. Con el tiempo, el filme político ha dejado de ser marginal o clandestino, constituyéndose en un género que dejó atrás las dudas sobre su legitimidad. La trampa del género es que la ideología remite siempre a la realidad. De ahí que se diga que todo filme es político. Si toda historia construye un sentido desde o hacia lo real, cualquier forma de relato cinematográfico -ficción o no- es portador de ideología (Zimmer, 1975). En consecuencia, el cine es político debido a su propio realismo o a la imagen de lo real que promueve en el espectador.

Desde la ficción, el cine no es menos ideológico. La diversión con la que se asocia al género está impregnada de poder económico. Surge una aparente contradicción, pues desprovisto de una mirada, al espectador se le desvincula de lo real a través de un sueño, pero con el máximo de referencias a lo real. El resultado es un relato verosímil -tanto en perfil psicológico de personajes, tiempo y espacio- que se define según los cánones de una industria en la que el arte burgués se impone sobre el arte popular. Así, el cine responde a la demanda ideológica específica en el formato de un producto que se crea, exhibe y distribuye en el mercado, y cuyo contenido simula lo real. En este sentido, la verosimilitud y la ilusión de realismo son indisociables, vínculo que aproxima al cine con el realismo porque hay una demanda del público en ese sentido. Se trata de un “gesto ideológico automático” (Bonitzer, 1972) que consiste en revestir la superficie de la pantalla con una profundidad ficticia, una profundidad que denota la realidad en la ficción. Se trata de una postura ideológica que se hace más imperativa en el cine que en cualquier otra producción significativa. Si esto es así, ¿porqué diferenciar entre cine político y cine ideológico? Una visión política del cine es, ante todo, una visión clara de la contingencia del sentido fílmico, razón que genera dificultades para tratar al cine político como un género definido. Podemos decir que la ideología es el contenido mismo del cine, pero es más difusa la identificación del proyecto político que un filme defiende en su estructura y recursos estilísticos. Esta diferencia nos advierte una cosa: que el filme político sólo es tal en la medida que se recupera desde su discursividad como un objeto que ha dejado de ser neutro y que acompaña al momento histórico al que pertenece. El cine político es un cine del presente o que torna presente hechos del pasado. Se trata de un filme que provoca una lectura política que desenmascara un sistema ideológico, pero siempre al servicio de una política o visión de mundo -oficial o disidente- simulada bajo la apariencia de lo natural, del reflejo ingenuo de la realidad social.

Esa referencia a lo real, sin embargo, adquiere mayor compromiso cuando el filme renuncia a la universalidad. Es el cine militante, cuyas temáticas plantean temas concretos, contribuyendo en todo momento a la clarificación y superación de problemas sociales de todo tipo, desde una concepción del mundo

materialista y dialéctica (Linares, 1976). Se trata de un cine que toma parte activa en la lucha de clases, que considera a los movimientos obreros y de masas como fuente de inspiración de su temática, que condena al cine comercial y se aleja de todos sus lugares comunes. El soviético Dziga Vertov, por ejemplo, es fiel representante de esa militancia, autor de filmes de agitación y educación política dirigida a trabajadores y campesinos. Tras ese objetivo, el experimento cinematográfico de Vertov es, hasta hoy, fascinante para muchas generaciones de cineastas políticos. Para el director ruso, la personalidad del cineasta se manifiesta en la elección de los documentos, en su yuxtaposición y en la creación de un nuevo espacio y de una nueva duración. El afamado *cine-ojo* de Vertov superan el montaje y composición de las películas convencionales, pues lo que buscaba era que el espectador no olvidase sus problemas cotidianos sino que reflexionara sobre ellos. Las innovaciones expresivas o no sólo se libraron de las convenciones narrativas del cine comercial sino que también la puesta en escena del propio relato, como la sustitución de actores profesionales por gente de la calle. El *cine-ojo* vertovniano es sinónimo de compromiso político desde crónicas sobre lo real. La agitación y el militantismo con todas sus letras. El concepto dio origen al movimiento del mismo nombre (*Kino-Glaz*, en ruso) que rechazaba el argumento previo y el drama cinematográfico, y entendía que el ojo de la cámara era el medio más preciso e infalible para presentar los acontecimientos de la vida diaria, ordenados a través del montaje. Obras documentales como *El hombre de la cámara* (1929) o *Tres cantos a Lenin* (1934) muestran el vanguardismo y la experimentación del director, ideas estéticas que lo llevan a enfrentarse al realismo socialista del período estalinista. De hecho, la idea de “cinema-verité” (una modalidad de representación de la realidad en el cine documental) se inspira en el cine de Vertov, pues se encarga se preguntar e interactuar con los sujetos que quiere documentar, incluidos material de archivo, la voz del director y la cámara.

El compromiso político de cineastas rusos como Vertov, Eisenstein, Pudovkin o Dovchenko, por citar sólo a los más conocidos, es puesto de moda después de los acontecimientos de 1968 en París. Tras las movilizaciones ciudadanas y la revolución política de aquel año, la tendencia del cine a la politización de aceleró de manera considerable, y con ella, el género más directo y simple para transmitir la contrainformación gubernamental: el documental, a pesar de su restringido acceso a las masas. La eficacia inmediata que se buscaba es eficientemente retratada por el trabajo fílmico de Jean-Luc Godard, algunas películas de pocos minutos de duración, pero que pretendían situarse en contacto directo con la realidad política y lo más cerca posible del suceso de la calle. Los años que vendrían sitúan al documental político como centro de nuevas modalidades estilísticas, pero que mantienen intacta la complejidad del dispositivo cinematográfico en el proceso de representación de la realidad o de extracción de su sentido más ideológico.



## 8.1.- El ser contemporáneo

Como nos enseñó Michel Foucault (1977), cada dispositivo tiene una genealogía e historicidad que explica su aparición, funcionamiento, reproducción y fracturas, las que hacen posible la aparición nuevos regímenes de verdad, y como consecuencia, diversos tipos de subjetividad. El reconocimiento, comprensión y dominio de las fórmulas que nos develan dicho funcionamiento nos permiten recorrer, como investigadores sociales, amantes de los registros audiovisuales y sujetos críticos, la abismante brecha entre la opacidad y aquello que nos incentiva a ser y actuar. A partir de esta reflexión, nos orienta la hipótesis de que el documental político no es el dispositivo, sino que participa en él. Las imágenes en movimiento que vemos en la pantalla no son sólo luz y escenificación de materia registrada por un aparataje tecnológico. Se trata de una máquina coercitiva compuesta por un conjunto de fuerzas, discursos y trazados que se entrecruzan, y que otorga actos de pensamiento (Bellour, 2009) desde un régimen de visualidad (Salinas y Stange, 2009). El documental político es parte de esa red de tensiones, y en cuya especificidad se define un dispositivo semiológico que tiene como rasgo identificadorio el poner en actualidad imágenes de archivo o transformar en documento histórico el cine directo. Es la visualidad y las curvas de enunciación de las que habla Raymond Russell según las analiza Foucault (Deleuze, 1999) como máquinas para hacer y ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que ilumina objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de cualquier dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella.

En efecto, el tramado visual, dramático, argumentativo y crítico que configura la máquina del documental político hacen de su realidad escenificada algo contemporáneo, pues aquél aparece y hace desaparecer. Para ello, se entretujan prácticas, situaciones, sujetos y disputas ideológicas en un terreno donde la historia se muestra como un discurso vigente y dinámico; y donde la coyuntura gana un lugar hasta eternizarse en la memoria colectiva. Aquí, el cine no es sólo un marco de imágenes, sino también arquitectura. Es una máquina de lo visible. De este modo, desde el ejercicio dramático de la crítica política y cultural asoma uno de los principales rasgos del género documental: su contemporaneidad.

Roland Barthes, en uno de sus cursos del College de France, afirma que lo contemporáneo es lo intempestivo, lo extraordinariamente actual. Designa no sólo a un momento, sino a una condición de conciencia, de conexión con un presente efímero y fugaz. La cita barthesiana parece aproximarnos a un encuentro difuso entre el “ya-es” con el “todavía-no”, y las posibilidades que

tenemos de seguir ese rastro. *Ser contemporáneo*, entonces, no significa sólo situarse con plena conciencia en el presente de una línea cronológica. El término tampoco califica sólo a un sujeto que se reconoce como parte de un ahora o como un conocedor de las últimas modas intelectuales, y respecto a las cuales tiene un deber ético de aferrarse. Estas ambigüedades lejos de acabar, asoman como habituales en un panorama intelectual en el que la crítica se asocia exclusivamente al malestar cultural. Al igual que la noción de *dispositivo*, el *ser contemporáneo* pertenece a ese listado de conceptos de los que con insistencia se ha escrito en el último tiempo, pero continúan en la categoría de “poco definidos”.

Giorgio Agamben proporciona una de las reflexiones más actuales en el debate sobre lo contemporáneo. Y lo hace en la lección inaugural del curso de Filosofía del Conocimiento (2006-2007) en la Facultad de Diseño y Arte del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. El texto no tarda en multiplicarse. Al poco tiempo se publica como una de las obras más comentadas del autor. *Che cos' é il contemporaneo?*, se pregunta. Responde citando a Nietzsche, para quien toda pretensión de “actualidad” y de “contemporaneidad” respecto del presente se vive en una desconexión y en un desfase. Se trata, en todo caso, de una señal provisoria e inicial que hace el filósofo alemán. Es sólo un guiño, pero que Agamben interpreta como una provocación para su época. Nietzsche invita a pertenecer al tiempo que nos ha tocado vivir, pero no coincidiendo perfectamente con éste ni adecuándose a sus pretensiones. Una especie de inactualidad, pero que no debe ser asumida como nostalgia. Es sólo un alejamiento intelectual, un anacronismo, dice Agamben. Allí está la naturaleza de la desconexión nietzscheana con el presente. Es una no coincidencia que garantiza la mejor comprensión y aprehensión de nuestro tiempo.

La contemporaneidad es, entonces, una relación singular con el propio tiempo, que consiste en aceptarlo -adherirse a él- y, a la vez, distanciarse de éste (Agamben, 2008: 9). Significa reconocer el anacronismo en un momento en el que el orden actual se muestra coherente, es decir, identificar algo que no se corresponde o parece no corresponderse con la época que nos ha tocado vivir. Se trata de una coincidencia temporal, pero que comparte un alejamiento voluntario y racional, que se distingue de quienes coinciden de una manera excesivamente absoluta con su época o que concuerdan perfectamente con ella. Aquellos “no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella” (Agamben, 2008: 9). El ser contemporáneo, al igual que el poeta, puede odiar su tiempo, pero sabe que pertenece irrevocablemente a él. Esta analogía al trabajo poético es vista por la tesis agambeniana como la forma en que lo contemporáneo se presenta como una oportunidad de hacer crítica, percibiendo las sombras, y no las luces, del presente. Así, todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros.

En este punto, el enfoque cambia de giro, pues si el contemporáneo es quien sabe ver las tinieblas de su época, ¿por qué debería interesarnos poder percibir las sombras o bajo qué propósito?, o ¿de qué manera penetramos en esa sombra que constituye, al parecer, la mejor metáfora para develar los dispositivos? Como hemos visto en los capítulos anteriores, y si la comparación fuera acertada, hay maneras de percibir la sombra, pues ésta está lejos de ser algo impenetrable. La tarea, sin embargo, no es fácil, pues lo común es dejarse cegar por las luces del tiempo. Al no estar invocada ninguna forma de pasividad, sino que al contrario, al tratarse de una acción voluntaria destinada a superar la ausencia de luz, las posibilidades no son escasas. Así lo explica Agamben, desde la neurofisiología de la visión:

“¿Qué sucede cuando nos encontramos en un ambiente sin luz, o cuando cerramos los ojos? ¿Qué es la sombra que vemos en ese momento? Los neurofisiólogos nos dicen que la ausencia de luz desinhibe una serie de células periféricas de la retina, llamadas, precisamente, *off-cells*, que entran en actividad y producen esa especie particular de visión que llamamos sombra. La sombra no es, por ende, un concepto privativo, la simple ausencia de luz, algo como una no visión, sino el resultado de la actividad de las *off-cells*, un producto de nuestra retina. Esto significa (...) que percibir esa sombra no es una forma de inercia o pasividad sino que implica una actividad y habilidad particulares, que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces que provienen de la época para descubrir su tiniebla, su sombra especial, que no es, de todos modos, separable de esas luces” (Agamben, 2008: 12-13).

La dificultad -y el desafío- para cualquier contemporáneo es encontrar la zona de fractura que es propia de lo intempestivo. La ausencia de reposo reflexivo, la urgencia de acontecimientos que impiden una mirada histórica y, por ende, falta de orden, relato y perspectiva, son las circunstancias en las que se mueve el contemporáneo, para quien cualquier análisis será demasiado pronto. Por ello, para Agamben, “ser contemporáneo es, ante todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaz no sólo de mantener la mirada fija en la sombra de la época, sino también percibir en esa sombra una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente de nosotros. Es decir: llegar puntuales a una cita a la que sólo es posible fallar” (Agamben, 2008: 14-15).

La contradicción de lo contemporáneo es lo arcaico. Sabemos que lo arcaico puede generar en lo moderno una fascinación particular. Agamben reproduce ese vínculo a través de la moda o la literatura, reforzando la tesis del desfase con lo actual, lo contemporáneo. Es esa relación con el pasado cronológico, con lo que “ya-fue”, lo que asegura una revitalización y auge de lo intempestivo. La distancia y a la vez la cercanía que definen a la contemporaneidad tienen su fundamento en esa proximidad con el origen, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente, “como el embrión

continúa actuando en los tejidos del organismo maduro y el bebé en la vida psíquica del adulto” (Agamben, 2008: 19).

La propuesta nos acerca a un tipo especial de relación con el tiempo y con las huellas que éste deja a favor nuestro, facilitando la mirada crítica hacia los dispositivos. Agamben propone, como acceso al presente, una forma de una arqueología capaz de rastrear un pasado que se hace actual, pero que es absorbido por una urgencia que nos impide alcanzarlo. La contemporaneidad se nutre de parte de lo no-vivido y de aquello que no será jamás vivido por el sujeto de su tiempo. Tras las perspectivas genealógica y arqueológica, entre censura y discontinuidad, el ser contemporáneo se enfrenta al más grande de los desafíos de su época: ponerla en relación con los otros tiempos, definiendo los caminos de conexión y aprovechando las respuestas que entrega la historia del pensamiento y las instituciones, ya que ésta se hace legible en la contemporaneidad.

El ser contemporáneo, al tener conciencia de que es un sujeto de su tiempo y de que está ligado irremediabilmente a él, promueve, por defecto, el denominado pensamiento crítico. La capacidad de discernir y discriminar los elementos que constituyen la máquina antropológica, hacen de él, un individuo cuyo juicio sobrepasa fronteras poco nítidas y alejadas del hombre común. Es desde este lugar privilegiado donde el ser contemporáneo parece elevarse para observar su territorio, acusando y poniendo en juicio el nacionalismo patriótico, el pensamiento corporativo y el sentimiento de superioridad clasista, racial o sexual (Said, 2007: 15). La superación del malestar lo lleva a insertarse en una categoría social que algunos sociólogos han denominado como la *intelligentsia*. Se trata del intelectual que vincula la crítica con lo contemporáneo, una tradición que es fruto del fuerte racionalismo desarrollado en la cultura en Occidente.

¿Qué relación existe entre el ser contemporáneo y el trabajo exploratorio que hace el denominado cine documental político?, ¿qué elementos permiten afirmar que, al igual que el intelectual, la tradición del documentalista político es fruto del desarrollo de la crítica de la cultura en Occidente? Para responder a estas preguntas debemos partir con una aclaración conceptual. La palabra *crítica* proviene del término griego *krisis* y *kritikós* y del latín *criticus*, que significa capaz de discernir. A su vez, es una derivación del verbo *krínein* –separar, decidir, juzgar-; de raíz indoeuropea *krei* –discriminar, distinguir. De este modo, la *crítica* se asocia etimológicamente con las expresiones latinas *cerno*, que significa separar (dis-cernir), y *cribrum*, que hace referencia al proceso penal y a los conceptos crimen, juicio y acusación. Ello, sin embargo, es insuficiente para comprender el uso actual que se le da al concepto y, en particular, como tipo de método de análisis y su relación con el pensamiento crítico. Una primera conexión del término con el campo de las humanidades nos acerca a algo mucho más amplio que la crítica misma, y que la convierten en una referencia obligada

al fenómeno de la cultura. Es a partir de allí donde la contemporaneidad se hace visible para ejercer la *intelligentsia*. Se trata de un escenario masivo, que invoca nuevos procedimientos y formatos, como el plástico o el audiovisual. En esa línea, es resorte de la sociedad del espectáculo la consolidación del documentalista como el más efectista crítico de nuestros tiempos. Un campo donde la creatividad y la libertad de pensamiento son los principales alimentadores del ser contemporáneo.

Quizás esta referencia al ser contemporáneo sea el elemento clave para identificar un filme documental como una película “política”, ya que en lo que concierne a estilo o estructura narrativa, se asume la amplia variedad de posibilidades que ofrece el género para el resto de sus categorías y temáticas. A pesar de estas ambigüedades, hay algunos consensos teóricos. La clara editorialización de su discurso, así como la fuerte exposición de una tesis política, unívoca y segura de su verdad asoman como rasgos identitarios de esta variedad del cine de no ficción. Tanto su retórica visual y su voluntad expositiva se distancian del escepticismo epistemológico post-estructuralista y posmoderno (Ortega, 2007: 40), razón por la que se observa una nítida postura a partir de la cual se instruye al espectador, empleando todos los recursos que ofrece el lenguaje audiovisual. Alejado del periodismo, el documental político llega a ser tan personal en sus propósitos como cualquier filme-ensayo, utilizando el montaje como una puesta en evidencia donde los protagonistas del poder se enfrentan en un debate cerrado y con claros privilegios enunciativos. Entrevistas, testimonios, noticieros o videos caseros ayudan a confeccionar un entramado discursivo que explicita las pruebas por medio de las cuales se desvelan acciones y omisiones, generalmente vinculados a la pobreza, las revoluciones armadas, las grandes corporaciones, el gobierno de turno o la corrupción de agentes del Estado. Es decir, el poder en todas sus facetas. La preeminencia de la figura del ciudadano o del consumidor y la denuncia anti-globalización son otros elementos que potencian el marcado afán justiciero del documentalista. Dicha raigambre temática e institucional, sin embargo, no se explica fuera del contexto socio-histórico en el que cada filme se lleva a cabo.

Se trata de un cine que pretende hablar del mundo y hacer afirmaciones directas de él, proponiendo modelos de realidad desde de la particular visión del director. Nos guía la siguiente reflexión de María Luisa Ortega:

“Hoy, cineastas y documentalistas, al igual que los científicos sociales, parecen haberse liberado de retóricas legitimadoras y fundacionales para sus discursos sobre la realidad, pudiendo afirmarse, expresarse representar en lenguajes que no disfracen u oculten la subjetividad y se pretendan neutrales o encarnaciones de un conocimiento superior, discursos que pongan de manifiesto que los hechos y los acontecimientos no son independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos (...)” (Ortega, 2005: 187).

El caso más emblemático -por los alcances de distribución que algunas películas han conseguido- es el documental político en Estados Unidos. María Luisa Ortega agrupa en tres grandes ejes el perfil temático de una tradición cinematográfica que goza de buena salud. El primero de esos ejes reúne al documental que aborda lo derechos de los trabajadores y ciudadanos frente a los múltiples rostros de un capitalismo (empresarios, grandes corporaciones y multinacionales) que les perjudica y abusa. Un segundo eje está conformado por el ataque y caricaturización hacia los protagonistas del poder político, en especial respecto a las estrategias desinformativas de la administración de George W. Bush. En tanto, el tercer eje lo conforma la guerra y sus aledaños, en términos de Ortega, “el gran movilizador del documental político americano desde la Segunda Guerra Mundial hasta Vietnam, conflicto este último cuyas traumáticas huellas perduran en el documental contemporáneo” (Ortega, 2007: 32).

## **8.2.- El activismo: el caso de Michael Moore**

El cine de Michael Moore cruza todos y cada uno de estos ejes temáticos. Responsable del renacimiento del documental en Estados Unidos, Moore satisface el hambre por ironía y entretenimiento de espectadores que llenan las salas cada vez que se estrena alguna de sus películas. En el análisis que hace Ortega, tanto la estética como las temáticas del realizador han abierto el debate en torno a los dispositivos fílmicos del género y los límites de su experimentación discursiva. Su figura como anti-héroe, guerrillero mediático y activista travestido lo presentan como la nueva “voz de los sin voz”, tarea que en antaño encarnaban los pasquines alternativos y el periodismo independiente. Su particular estilo performativo expone la impotencia para acceder a los centros de toma de decisiones, y a los que el ciudadano común no tiene acceso. En dicho propósito atrás queda toda pretensión de ética documental. Esto último, sin embargo, no es obstáculo para Moore. Al contrario, la falta de precisión, lo demagógico de las imágenes que presenta y la distorsión de datos y fechas parece no incomodar a sus seguidores. Tanto en *Roger & Me* (1989), *The Big One* (1997), *Bowling for Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004), la voluntad expositiva y argumentativa está por encima de cualquier deseo de veracidad. Ello es destacado por María Luisa Ortega respecto a *Roger & Me*, película con la que Moore se hace mundialmente conocido tras visibilizar la omnipresencia de una corporación como la General Motors y recaudar en la taquilla norteamericana (recaudación por boleto cortado en cada sala) más de seis millones de dólares a sólo meses de su estreno comercial. “Moore no cede el control de la representación y del discurso al otro, que se convierte en instrumento para el sustento de su argumentación y sus *gags* paródicos”, escribe Ortega (2007: 39) a propósito de la manipulación que el director hace de las

entrevistas y del material de archivo (antiguas películas, publicidad y clips musicales). Esto lo convierte, particularmente en esta película, en un ensayista cinematográfico y estratega de lo visual para fines políticos. Dice Ortega:

“El film plantea como fin llegar a hablar con Roger Smith, el Presidente de la General Motors al que hace referencia el título, y escuchar de sus labios las razones por las que, a pesar de su rentabilidad, la compañía ha decidido cerrar sus instalaciones en Flint y trasladar la producción a México, condenando a la mayoría de su población al paro. El fin está condenado al fracaso desde el inicio, precisamente ahí su interés como aglutinador retórico, reflexivo e irónico, resultando de ello una estructura de *film en proceso* plagado de elementos que refuerzan el esquema de proyecto imposible y estética del fracaso” (Ortega, 2007: 37).

Para Ortega, este dispositivo de “película en proceso” y “proyecto fracasado” permite nuevos juegos de interacción con el espectador que se convierten en señas de identidad del cine de Moore: un estilo híbrido que se ubica entre el periodismo de investigación y el documental de vanguardia. Para Phillip Lopate (2007: 83), *Roger & Me* es un film-ensayo modélico con arrogantes manipulaciones de verosimilitud, tras la presencia de un sólido narrador que cautiva con un relato autobiográfico que luego da paso a una serie de entrevistas de la más amplia gama y colorido. Su recurrencia personalista, sin embargo, no es continua, sino más bien abusiva. Quedan en la retina pasajes del filme como las alusiones a la presencia de la compañía en México, instalaciones en las que el 80% de la fuerza de trabajo son mujeres entre 16 y 21 años de edad, empleadas que deben sufrir grandes desplazamientos territoriales, con las evidentes dificultades para iniciar cualquier tipo de organización sindical. Al respecto, indica Lopate: “es como si el director consiguiera que picásemos ofreciéndose a sí mismo como cebo para arrastrarnos a su sermón anti-capitalismo corporativo (...) La decisión de Moore de diluir su *Michael* subjetivo y personal parece coincidir con su deseo de que la versión de la historia de Flint, Michigan, se acepte como verdad objetiva” (Lopate, 2007: 83). Al parecer es la agenda política la que apremia, afectando la credibilidad y exactitud el relato de Moore, y nutriendo -de paso- un protagonismo que se presenta con una altísima conciencia cívica.

El gesto político-libertario de Moore se vuelve a repetir con éxito en *Fahrenheit 9/11*, estrenado antes de las elecciones presidenciales de 2004 y cuyos dardos se dirigen al entonces presidente-candidato, George W. Bush. Se reitera la relación que tiene el espectador con su “personaje”, en palabras de Antonio Weinrichter (2004: 52): “una especie de versión desastrada del americano común enfrentado a las corporaciones del cine de Frank Capra”. Esta vez, el anti-héroe se enfrenta a la política neoconservadora del republicanismo norteamericano y a la ética de una defensa patriótica que se endurece desde los atentados del 11 de septiembre de 2001. Su caballo de batalla es la guerra totalmente injustificada en

Irak. Con ese afán, Moore no descansa en mostrar todo el poder manipulador de los expertos en comunicación, los discursos presidenciales mentirosos y el origen de una conspiración que hacen del miedo y la soledad sus principales armas de concientización. Es la imagen de la Casa Blanca y el Pentágono al servicio de las grandes corporaciones y su olvido de los intereses ciudadanos. Gracias a su “retórica expositiva cerrada y su impronta editorial sin paliativos” (Ortega, 2007: 67), Moore hace gala de un humor poco presente en el género, capaz de empatizar con un espectador-ciudadano que observa los vicios de un sistema político que llevó a miles de soldados estadounidenses a un conflicto bélico innecesario pero sin caer en la nostalgia de que lo pasado fue mejor. Sobre este punto, John Berger -en el prefacio del libro *Guía oficial de Fahrenheit 9/11*, escrito por el propio Moore y donde se incluye el guión y las pruebas documentales en las que se basa el film- escribe:

“Creo que la película, considerada como acto político, supone un hito histórico, aunque para apreciarlo se requeriría cierta perspectiva temporal. Vivir pegado a la última noticia, como hacen las mayoría de los líderes de opinión, reduce la perspectiva: todo es ruido y nada más. La película, en cambio, cree que quizá esté realizando una muy pequeña contribución para cambiar la historia del mundo. Es una obra inspirada por la esperanza. Lo que la convierte en acontecimiento es el hecho de que sea una intervención eficaz e independiente en la política mundial inmediata (...) Su objetivo es reducir las probabilidades de que el presidente Bush sea reelegido el próximo noviembre. Invita de principio a fin al debate político y social” (Berger, en Moore, 2005: 9).

A pesar de esta favorable crítica, y que al autor titula “La obra de un patriota”, pareciera que sólo los líderes de opinión y la prensa se hicieron eco de la tesis del director. Es un film que trasluce la opacidad para que el estadounidense común no se deje estafar. Nada de eso ocurrió. La verdad incómoda que muestra su montaje probatorio no hizo tambalear las bases del modelo norteamericano. De hecho, no fue suficiente para arrebatarle el poder en las urnas al primer mandatario. Como parte del anecdotario quedaron las referencias a la interesada relación económica de los Bush, la dinastía Saudí y la familia Bin Laden. A pesar de ello, el filme no pasó desapercibido. Como coinciden diversos estudios derivados del filme, su contenido incomodó a todo el espectro político de Estados Unidos, especialmente por la construcción de un discurso anti-Bush que no separó aguas entre la caricatura de un incompetente gobernante (críticas que se centraron en su incapacidad para tomar decisiones o en la frivolidad de su pasado político) y las acusaciones de grueso calibre que se hicieron a su gestión. Con el “villano Bush” como actor principal, Moore fue reconocido el documentalista más retórico y efectista del cine independiente. Y las cifras así lo demuestran: en las seis semanas posteriores a su estreno se convirtió en el documental con más recaudación de toda la historia de Estados Unidos (las recaudaciones en taquilla ascendieron a más de 100 millones de



dólares), luego que un fallido intento por impedir su exhibición lograra convertirlo en algo más que su eslogan de promoción: “el film que no quisieron que vieras”. Superadas esas dificultades, la película conmovió a los artistas del jurado del Festival de Cine de Cannes, que le concedieron la palma de oro por unanimidad. Con este *plus* promocional se posicionó aun más en la crítica especializada y en la respuesta del público: mejor día de estreno de cualquier película en las dos salas de Nueva York, primer documental en alcanzar el número uno en su debut y documental más taquillero de la historia, superando al anterior poseedor del récord (*Bowling for Columbine*, también de Moore) en un 600%.

El cine de Moore es sólo un ejemplo de cómo el género en su dimensión más política puede lograr confortables éxitos comerciales. Pero no es el único camino, al menos en lo que a intencionalidad y estilo se refiere. El develamiento de la corrupción y las irregularidades que se cobijan tras las redes del poder es, claramente, un frágil detonante para que jóvenes directores hagan su trabajo con cámara en mano. Sin embargo, los contextos sociopolíticos marcan la orientación temática y las modalidades de un género que se nutre del deseo de contemporaneidad. El documental político en América Latina es una muestra de ello y el resultado de esa necesidad cinematográfica. No es fácil conceptualizar el trabajo fílmico que emana de todo un continente (las particularidades históricas así lo demuestran), pero hay algunos ejes que permiten, al menos, una aproximación. Jorge Ruffinelli (2005: 288) identifica dos grandes paradigmas orientadores, amparados en un creciente impulso democrático: por un lado, el documental revisionista del pasado político cuyo propósito es restaurar la dañada memoria colectiva y, por otro, el documental de denuncia obsesionado por la pobreza y marginalidad. En cada uno de esos paraguas temáticos, el realizador latinoamericano muestra sensibilidad ante el drama humano y coraje profesional para enfrentar las dificultades de rodaje, financiamiento y distribución. Paradójicamente, el gran motor de búsqueda de verdad histórica son los oscuros años de las dictaduras militares. De hecho, durante la última década del siglo XX se produce un renacer del género. Tras esa huella, muchos realizadores cifran sus esperanzas de reconstrucción en las herramientas diegéticas y estéticas, atentos a un pasado escurridizo y frágil. La poética propia del género ha sabido aprovechar las bondades que ofrece la tecnología digital y el reducido tamaño de las cámaras. Al respecto, Ruffinelli escribe: “el documental buscó las maneras en que esas técnicas traspuestas a nuevos estilos fueran necesarias y válidas, ni gratuitas, ni lúdicas, ni vanas, en la construcción de un lenguaje enfrentado a temas trágicos como la tortura, la desaparición de personas, o su muerte. Difícil equilibrio entre tema, sustancia, estilo y poética” (Ruffinelli, 2005: 288).

En su búsqueda por contemporaneizar el pasado, el documental revisionista ha dado señales de buena salud, con impactantes resultados en

aceptación y crítica. Es el caso de *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994), *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997), *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998) y *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), películas que van tras el dato histórico que permita -desde la actualidad- comprender los excesos de los gobiernos militares en la Argentina y Chile de los años setenta. La superación de la amnesia es el hilo conductor que potencia la investigación del presente y la re-actualización de procesos judiciales pendientes. Si esto no fuera posible, pareciera que es el documental el que se muestra dispuesto a asumir la doble responsabilidad de ser juez y querellante ante los crímenes cometidos. En la presente década, *Los Rubios* es uno de los filmes políticos que ha acaparado mayor visibilidad en dicha tarea. Su directora, Albertina Carri, pone a prueba una filme con elementos autobiográficos, tras relatar la historia de la desaparición de su familia, encabezada por su padre, el intelectual y escritor argentino Robert Carri, secuestrado y desaparecido por los militares, al igual que su esposa. A la documentalista sólo le quedan algunas imágenes y alterados recuerdos de quienes le conocieron en el barrio donde residían. A pesar de que ni ella ni su familia son rubios, una de las vecinas entrevistadas los recuerda como “los rubios”. Con un nutrido abanico de recursos vanguardistas, el filme absorbe la crítica hacia lo sucedido en un pasado oscuro a través de una estructura original, arriesgada, amena y llena de representaciones, como el uso de juguetes y dibujos que recrean situaciones y personajes que ya no están en la vida real. Es lo que permite advertir de que se trata de una película sobre personas vivas en la memoria de un pueblo. La sorpresa e incomprensión que despierta el relato se explica, escribe Riffinelli (2005: 337), por la aparente ambigüedad de su género. “¿Es un documental? ¿Es ficción?”, se pregunta. La parodia final -el equipo de filmación se retira frente a la cámara llevando pelucas rubias- no hace más que acentuar tal cuestionamiento.

### **8.3.- El cine memoria: Patricio Guzmán**

Siguiendo el mismo discurso anti-amnésico se inscribe el cine político de Patricio Guzmán. Es difícil no mencionar la obra de este realizador, considerado uno de los más destacados cronistas cinematográficos de la historia contemporánea de Chile. Un trabajo que se ha hecho posible primero, desde el exilio en Cuba, y luego, tras su voluntaria residencia en Madrid y París. La temática de sus películas lo obligan a tomar posición y a asumir un compromiso, a veces, insistente con el lado más oscuro de la memoria de su país: la figura de Salvador Allende y los efectos que tras su muerte deja un violento derrocamiento y posterior dictadura militar. Cecilia Ricciarelli es autora de uno de los últimos textos escritos sobre la producción y pensamiento documental del realizador chileno. Allí no duda en calificar el cine de Guzmán como un ejemplo de la verdadera vocación del documentalista que exige la entrega total y una

clara posición ética sobre la historia reciente que le ha tocado vivir. Escribe: “Patricio Guzmán es uno de los documentalistas que más se ha comprometido con la historia que ha querido contar, manteniendo el mismo tiempo esta necesidad y esta disposición para una reflexión a distancia. Para él, el documentalista es una persona que tiene una actitud natural de observar, a veces desde cerca y otras con más prudencia, como un niño que mira los otros niños que juegan, y de repente corre y juega, pero después vuelve a mirar. Alguien que tenga quizás el instinto para situarse en el lugar mismo donde aparezca el fluir de los acontecimientos” (Ricciarelli, 2011: 7). Tras esa mirada y motivación, Guzmán articula en sus películas un discurso narrativo participativo, fluido y crítico de la realidad política, poniendo en evidencia una lucha que todavía es tratada magistralmente en su último filme: *Nostalgia de la luz* (2010).

En la película, mientras un grupo de mujeres remueve las piedras del desierto buscando a sus familiares desaparecidos en la dictadura, al mismo tiempo, en el mismo lugar, los astrónomos buscan vida extraterrestre desde los observatorios del norte de Chile. Es el mismo desierto que actúa como testigo de la búsqueda, en el cielo y la tierra. Dos mundos que Guzmán articula, logrando una original meditación sobre la memoria mezclando el tiempo del universo con el más duro sufrimiento humano, y que embarga a quienes sobreviven a la represión. La crítica especializada la calificó de “pieza maestra conmovedora” (*Toronto's New Lightbox*), “un homenaje al tiempo” (*Positif*), “asombrosa reflexión política-poética” (*Prémère*), “metafísico y político, íntimo y colectivo” (*Le Point*) y “una obra maestra de serenidad cósmica” (*Le Monde*). El crítico francés Jacques Mandelbaum se refirió en estos términos al último filme-político de Patricio Guzmán, luego de su estreno en octubre de 2010: “A la edad de 69 años él firma hoy con *Nostalgia de la luz* una película totalmente inesperada, que da vuelta al género para llevarlo mejor hacia las cumbres de la poesía. Este filme no es solamente la obra maestra de Guzmán, es uno de los más bellos ensayos cinematográficos que hemos visto desde hace mucho tiempo. Su bordado, complejo, está tejido con la más grande simplicidad. Tres niveles se sobre impresionan: las consideraciones sobre la búsqueda astronómica, una arqueología de cimientos indios y una memoria de la dictadura” (*Le Monde*, 26 de octubre 2010).

Esta “joya” de Guzmán, sin embargo, sólo se entiende tras conocer los pasajes más importantes de su filmografía, dedicada casi íntegramente a rescatar la memoria de Chile. Se ha dicho con justicia que ninguna de las películas recientes del director existirían de no haber sido nutridas por su “opera prima”, *La Batalla de Chile* (1975-1979), considerado el mejor documental político de todos los tiempos y definido como un repositorio incalculable de imágenes de un Chile extinto y olvidado. Conocida mundialmente por su “nueva forma de analizar la política” -como escribió Louis Marcorelles en *Le Monde*-, su estilo y gran

desarrollo dramático han hecho posible obras apaludidas varios años después, como *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004). En su trilogía, Guzmán reivindica plenamente la subjetividad del documental, rasgo autoral que adquiere ribetes de autobiográfico en filmes como *Madrid* (2002) y *Mi Julio Verne* (2005) o de viajero-arqueólogo comprometido en *Pueblo en vilo* (1996) y *La isla de Robinson Crusoe* (1999).

Es su trilogía la que, sin embargo, ha provocado mayor aceptación de la crítica especializada y del jurado en los festivales en los que ha participado en la segunda mitad de los años noventa. A juicio de Ricciarelli se trata de un discurso único retomado desde diversos puntos de vista. “La memoria y la amnesia: gente que vive en el recuerdo y gente que quiere olvidar para vivir. La esperanza: los jueces que dan vida al Caso Pinochet y devuelven la voz a quienes tuvieron que callarse. Y finalmente, cuando el miedo aligera su chantaje, el recuerdo de Allende y de lo que ese sueño ha significado vuelve a aflorar” (Ricciarelli, 2011: 54). *Salvador Allende* es particularmente el trabajo más autoral de todos estos filmes. Para Jorge Ruffinelli, esta película representa la memoria “obstinada” de Guzmán, “en el sentido de colaborar en el largo proceso colectivo de restituir el pasado una vez que la dictadura militar pretendió provocar la amnesia” (Ruffinelli, 2008: 10). Guzmán logra su cometido, pues el filme muestra la imagen de Allende, según una apasionada y personal mirada. Es la dimensión humana del ex presidente chileno que se alterna con la dimensión política del filme. Es la construcción del personaje al que Guzmán le debe todo lo que es como realizador. Escribe Ruffinelli:

“*Salvador Allende* es la invitación a un luto que el pueblo chileno no pudo procesar durante varias décadas, ya que ni siquiera el cuerpo de Allende fue debidamente enterrado durante la dictadura. De ahí la estructura narrativa de este documental, por la cual, sin pretender ser una biografía tradicional, repasa algunos períodos fundamentales de la vida de Allende, con la ayuda y el concurso de algunos seres muy cercanos, y con el registro (mayormente tomado de *La batalla de Chile*) de un pueblo que quiso seguir (y en algunos momentos se opuso) a este líder, a este “padre” prematura y violentamente desaparecido” (Ruffinelli, 2008: 12).

La tesis del filme es nítida: el Chile con el que soñó Allende es utópico. Por eso, su hilo conductor se articula tras el personaje y no en el pueblo que lo acogió y lo despreció. Es la crítica a esta mirada la que formula Federico Galende cuando dice que “en *Salvador Allende*, la figura del pueblo como sujeto se ha desvanecido definitivamente en un cúmulo de voces (...) Se ha retirado al pueblo del teleobjetivo, reemplazándolo por una voz en *off* que se arroga el pasado de la Unidad Popular como un hechizo que sólo ella ha temido romper” (Galende, 2005: 48). Y en esto punto es el propio Guzmán quien confirma tal apreciación. “En *Salvador Allende* yo parto de la base que admiro a Allende (...) Es como decir: “miren, yo viví una época interesante, quiero compartirla con ustedes”, porque

hay mucha gente joven que no sabe nada de este personaje. Este es uno de los principios que originaron la película” (Guzmán, en Ricciarelli, 2011: 47). Es esa falta de fidelidad al discurso de la historia oficial el que caracteriza la obra de Guzmán. Como si quisiera narrar la opacidad de un relato cómodamente situado en los textos escolares para las nuevas generaciones de chilenos. Es esa mirada oculta, censurada y escurridiza la que se observa en su versión de los acontecimientos del pasado.

*Chile, la memoria obstinada* es la primera película de Guzmán en cumplir dicho propósito. Es un filme sobre la memoria de un país que, en el momento de su estreno, no quería enfrentarse a su pasado. El desafío era enorme: había que sacudir a un Chile amnésico y ayudarlo a mirar aquello que toda una generación había enterrado. Sin embargo, la conexión con el presente era inevitable. Es el átomo dramático del filme. La retrospectiva como idea surge cuando Guzmán y su equipo recorren algunos lugares de Santiago para exhibir *La batalla de Chile*, desconocida por el espectador común (hasta el momento ni la televisión pública se ha mostrado dispuesta a su exhibición para todo el país). En una de sus entrevistas, Guzmán relata que, en concreto, la idea del filme surge en un seminario dictado a un grupo de estudiantes de la Escuela de Cine de Chile. En la oportunidad mostró la segunda parte de *La batalla de Chile*, la que generó reacciones de sorpresa, pero sobre todo, de recogimiento. Recuerda Guzmán que “cuando terminó la película nadie aplaudió, se quedaron todos mudos”. Y agrega: “Entonces yo pensé, ¡¡metí la pata! Los alumnos son de derechas o neutrales y no había que haber dado esta película”. Me sentí incómodo, mantuve la luz apagada y el televisor se quedó en blanco. Fui hasta el fondo de la sala porque nadie prendía la luz, yo mismo la encendí y pensé: “¿Ahora que les digo?”, porque no sabía que decir. Y cuando me senté frente a ellos y les miré, ¡estaban todos llorando (...) Y cuando pasó un rato y la gente se calmó un poco, yo empecé a decir: “Bueno, tratemos de sobreponernos, vamos a hablar de la película”. Fue imposible. Cada uno empezó a contar su propia historia: que sus padres no le habían contado la verdad, que en el colegio nunca les había dicho nada...” (Guzmán en Ricciarelli, 2011: 58).

Esta experiencia hizo que el proyecto inicial de *Chile, la memoria obstinada* fuera una investigación a partir de una confrontación generacional: registrar los efectos de *La batalla de Chile* en sus nuevos públicos, varios de los cuales habían participado como “personajes” en el documental veinte años atrás. Es decir, el rol protagónico lo asumía la película que lanzó a Guzmán a la fama, pero dejándose llevar por una mezcla de historia personal y colectiva. Una especie de autobiografía donde la preocupación era rescatar la memoria y no sólo una relectura de su ópera prima de los años setenta. Todo esto se imponía en el guión imaginario del filme. Sin embargo, muchas de esas confrontaciones no se concretaron debido a los nuevos nudos dramáticos que surgieron en el rodaje. En palabras de Ruffinelli (2008: 190), “Del guión imaginario al documental

filmado sólo queda la idea central, su identidad, algunos de sus procedimientos de estructura y de relato. Por lo demás, difieren por completo”. Lo más valioso como dispositivo narrativo es la posición del autor en relación con la historia de Chile y el lugar que ésta tiene en su generación y en los hijos y nietos de ella. “Es una reflexión sobre lo que está en la raíz de la memoria, del olvido o de la inconsciencia” (Ricciarelli, 2011: 51). La proyección de *La batalla de Chile* es lo que facilita la tesis que Guzmán quiere demostrar. Aquella no sólo es usada como evocación histórica y de estímulo para la memoria sino como el instrumento para una provocación política. Es la emoción que se libera a través de los recuerdos de los personajes lo que hace de esta película el encuentro de Guzmán con su propio pasado. Él lo tiene resuelto, y es lo que quiere imponerle al Chile actual.

También motivado por la urgencia de testimoniar, pero con un presupuesto emocional muy diferente, nace *El caso Pinochet*. El dispositivo narrativo hace uso, esta vez, de un acontecimiento mundial: la detención de Augusto Pinochet en Londres y el proceso judicial que derivó en una mediática presencia de su figura y gobierno, tanto en Reino Unido, España y Chile. El filme -el más sobrio de la segunda trilogía de Guzmán- saca a la luz la percepción que el realizador tiene del ex dictador. Guzmán, al explicar su posición en la película, señala: “Pinochet me causa un enorme rechazo como personaje. Me recuerda el golpe, la tortura, los muertos. Además Pinochet siempre me produjo miedo; para mí era la encarnación de la traición, la represión y la muerte. Hacer una película sobre su detención en Inglaterra requería la máxima concentración” (Guzmán en Ricciarelli, 2011: 67). Es a partir de esta personalísima visión que tiene de la dictadura chilena y de su principal “embajador” ante el mundo, donde Guzmán se plantea tejer una historia que muestre los aspectos judiciales del proceso, obviando cuestiones anecdóticas o que, podrían considerarse, no compatibles con el sufrimiento de las familias de las víctimas. Es un filme doloroso. Por esta razón no hay demasiado espacio para los cánticos con guitarra u otros improvisados instrumentos ni para el “piquete” de chilenos instalado cerca de la casa que el general retirado y, en ese entonces senador vitalicio, alquilaba en Londres. De hecho, los principales testimonios pertenecen a víctimas y testigos de la represión política, convertidos en personajes con rostro que no dudaron en contar sus historias de vida, muchas de las cuales habían declarado -sin muchos reparos- ante el magistrado Baltazar Garzón, en Madrid.

Precisamente, el átomo dramático se nutre del sufrimiento vivido en carne propia de chilenos que no habían tenido oportunidad de contar lo sucedido. La presencia física de la memoria es, junto al dolor de la ausencia, lo que delinea la intención discursiva de Guzmán. Al respecto, Cecilia Ricciarelli hace una lúcida relación entre *El caso Pinochet* y *Chile, la memoria obstinada*. Sobre esta última señala que “allí está el dispositivo de la memoria, que funciona para que vuelvan o se reconstruyan las imágenes, aunque sean subjetivas y no

siempre accesibles. Las dos películas funcionan como las dos caras de una misma moneda -cómo funciona la memoria y sobre cómo funciona-, pero era bastante difícil encontrar una vía que no repitiera el camino ya recorrido” (Ricciarelli, 2011: 74). Dicho propósito, sin embargo, no fue siempre el que consideró Guzmán para rodar su filme, pues en un principio, la figura de mayor interés era el juez Garzón, tarea que se desechó rápidamente tras constatar lo imposible que sería sacarle información a un magistrado que tenía prohibición de comentar públicamente casos en desarrollo. Como dice, Jorge Ruffinelli (2008: 221), con la detención de Pinochet en Londres y su procesamiento en Chile se destruyó el mito de su intangibilidad y se puso en movimiento una justicia que nadie creía alcanzable. El filme de Guzmán visibiliza y potencia esa destrucción del mito Pinochet. Fuera de la cúpula del poder militar que ostentó durante casi tres décadas, el general se muestra abatido y condenado.

En ese sentido, *El caso Pinochet* figura -al igual que las películas más emblemáticas de Patricio Guzmán- como una re-escritura de la historia chilena reciente y con incalculables consecuencias para la política del futuro, razón por la que valía la pena ser contada. La multiplicidad de narradores cumple su cometido de esa reconstrucción histórica, con complejos pasajes como los de la extradición en la Cámara de los Lores y la “sorpresiva” visita de Margaret Thatcher a Pinochet. Un proceso que impresiona hasta el propio director, quien se sincera en estas palabras:

“Hace veintiocho años tuve la suerte de filmar *La batalla de Chile*, una película documental que mostraba la revolución socialista de Allende y el terrible golpe de Pinochet (...) Ahora, por fin, podía contar el final de la historia. Después de años de trabajo... ¿qué es lo que más me ha impresionado del proceso? Primero vi a un dictador que era incapaz de dar la cara, acorralado por la justicia y que haciéndose cada día más pequeño. También vi y filmé a mis compatriotas divididos en dos bandos completamente irreconciliables. Filmé bastante a las víctimas, la mayoría de ellas mujeres, llenas de confianza en el futuro. Fue algo que nunca olvidaré, es lo que más me impresionó” (Guzmán en Ruffinelli, 2008: 222).

Con *Salvador Allende*, Guzmán finaliza su segunda trilogía dedicada a la memoria política. Es el filme más comprometido de los tres, pues -como él mismo reconoce- la figura de Allende se dibuja con el lápiz de la admiración personal. “Apoyé su proyecto político y si se repitiera de nuevo lo volvería a apoyar”, dice (Guzmán en Ricciarelli, 2011: 47) al explicar una y otra vez que hizo la película para que los más jóvenes reconsiderasen esa época, un período que Guzmán desea compartir con este homenaje fílmico al ex presidente socialista. La estructura del filme se aleja de la biografía clásica. Tampoco es un manual enciclopédico para estudiantes. Es el material de archivo y algunos elementos en la vida de Allende los que articulan en la película ese hilo conductor narrativo que habla del personaje principal: sus discursos, su figura de masas, su rol

polémico, pero democrático y, sobre todo, de la lectura inacabada de su legado político. La tesis de Guzmán deja intencionalmente vacíos biográficos, privilegiando insinuaciones de quienes conocieron a Allende, muchas de las cuales eran sólo recuerdos poco nítidos o imágenes borrosas de su temperamento. Dicha ambigüedad no es antojadiza. El deseo de que el espectador imaginario construya su propio Salvador Allende es la primera lectura que se hace de un ensamblaje que deja algunos cabos sueltos y que son difíciles de unir en una sola historia contada. Es a partir de ese montaje cuidadosamente logrado que Guzmán logra hacerse con esa multiplicidad de visiones del personaje, pero conectadas bajo un mismo prisma de honestidad, ética y valentía política.

El filme se inicia con un primer plano de unos objetos sobre una mesa. Se trata de artefactos que pertenecieron a Allende, pero que son acomodados por la mano del propio Guzmán. Más adelante, así como en varios trayectos del filme, son varios los pasajes de *La batalla de Chile* que le darán consistencia al relato, como una cantera de imágenes-archivo que estaban listas para ser usadas, pero esperando el momento adecuado. Como dice Ruffinelli, “la dimensión personal de Allende se alterna en el documental con la dimensión política. Pero en ambas está el punto de vista de Patricio Guzmán, quien en ningún momento nos deja olvidar de que se trata de un documental personal y que el Allende de su documental pasa por el tamiz de su mirada (...) En ese sentido, la historia de Allende se funde con la de Guzmán” (Ruffinelli, 2008: 13). Es el testimonio autobiográfico que el realizador plasma en esta invitación al pueblo de Chile para que su líder desaparecido no sea “prematuramente” olvidado.

¿Por qué Guzmán retoma cada cierto tiempo el trabajo de la memoria? ¿Qué rasgos en su obra lo llevan a profundizar temáticas donde el ensayo político se expresa sin complejos ni vergüenza? Es como si tuviera permiso para adentrarse en aquellos rincones que Chile desea olvidar, o al menos, una buena parte de sus ciudadanos. Es la distancia con ese Chile que no puede olvidar, como si fruto de un congelamiento temporal, su tarea sea impedir cualquier atisbo de amnesia colectiva. Es ese dispositivo narrativo el que, sin embargo, muchos compatriotas no le perdonan. Y por esa razón, no es extraño que el cine político de Guzmán triunfe más en Europa que en su país de origen. De hecho, gran parte de ese prestigio ganado por el realizador proviene del viejo continente. Una reputación cinematográfica que se inicia en 1975, tras el estreno de la primera parte de *La batalla de Chile*, en el festival de Cannes. Es el fruto de los primeros dos años de montaje de una película que ni el propio Guzmán sabía muy bien como iba a terminar. Todo se inicia en 1973. En medio del clima de agitación popular y de violencia física y verbal del tercer año de gobierno de Salvador Allende y su “vía chilena al socialismo”, Guzmán decide registrar con cámara en mano la “temperatura” de un Chile nunca antes visto en democracia. El dramático momento histórico debía ser documentado y, para ello, el entonces joven realizador busca apoyo en el cineasta-ensayista francés Chris Marker, uno



de los máximos exponentes del cine político de autor. Las dificultades impuestas por Estados Unidos para acceder a material fílmico virgen impedían llevar a cabo el proyecto tal como había sido pensado. Marker apoyó el proyecto -en una escueta carta en noviembre de 1972- tras el cual, Guzmán y su equipo salen a la calle como observadores privilegiados de unos acontecimientos que serán difícilmente contados. En breves semanas se construye el “guión imaginario” o boceto de guión, pues era imposible filmarlo todo: se escogen algunos núcleos de casos específicos que pusieran en evidencia las fuerzas en tensión. Es el rostro en acción de la izquierda y la derecha nunca antes visto en el cine, el rol protagónico asignado a los contrapuntos. No había una metodología muy clara a seguir, sólo grandes lineamientos que pretendían operacionalizar el trabajo de un equipo cuyo trabajo carecía de una fecha de término (Guzmán, 1977). Las características del referente lo exigen, pues cuando se salía a la calle no se sabía dónde iba a suceder lo importante. Luego de seis meses de filmación (se filmaba todos los días de la semana), en septiembre de aquel año, el golpe militar interrumpió la filmación y el sueño político de Allende. Guzmán es detenido y dos semanas después puesto en libertad. Con el apoyo de la embajada de Suecia, el material filmado fue puesto a salvo y sacado del país a los pocos días (Guzmán y Sampere, 1977).

Luego de probar suerte, sin éxito, en París, Guzmán pudo concretar la edición de la película. El destino sería Cuba. Con el apoyo del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico, dirigido por Alfredo Guevara, y del montador chileno Pedro Chaskel (también exiliado), *La batalla de Chile* toma forma luego de interrumpidos cinco años de montaje: un documental político de casi cinco horas, conformado por tres partes, cada una de ellas con una autonomía narrativa. Así, *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de Estado* (1976) y *El poder popular* (1979) dan vida al discurso del filme político más premiado de esa década y al más censurado en el Chile de Pinochet. Es en ese orden como se relatan hitos de la historia chilena reciente: la odiosidad y radicalización de las opciones políticas previas a las elecciones legislativas de ese año (y cuyos resultados respaldaron mayoritariamente a la coalición gobernante de partidos), la insubordinación de las Fuerzas Armadas al poder civil, el archi-visto bombardeo al palacio presidencial conocido como “La Moneda” o el entusiasmo ciudadano ante los discursos de Allende tras compartir con el líder el sueño de una nueva sociedad, más justa y democrática. No es esa temática sino la sensibilidad para tratarla lo que hace de *La batalla de Chile* un documental único e irrepetible. La profundización y el análisis de los temas tratados y el enfoque del discurso social confrontado que Guzmán visibiliza, hacen de este filme una marca registrada en lo que a cine político se refiere. Es también, el resguardo que propició su difusión clandestina en plena dictadura, y que logró reunir a miles de espectadores chilenos repartidos en casas, parroquias o sindicatos, y con una valoración diferenciada hacia un documento audiovisual que no pretendía ser periodismo. La historiadora de cine, Jacqueline Mouesca así

resume la percepción especializada en torno a la factura del filme más premiado de Guzmán:

“La crítica ha señalado el papel jugado en la cinta por el plano-secuencia, que no suele ser usual en el cine documental, y de cómo su empleo, gracias a las ideas con que su realizador y el equipo de colaboradores encaraba el rodaje de cada situación y a su visión comprometida con lo que estaba filmando (...), da un cine directo que no tiene descartes, que muestra al espectador lo que está pasando trasladándolo al propio lugar de los hechos sin que lo perturbe la convención del montaje” (Mouesca, 2005: 77).

Hoy día esas imágenes cobran más sentido que nunca. El blanco y negro no sólo confirman el “realismo” del pasado sino que trasladan al espectador a un viaje de nostalgia, recogimiento y contemplación hacia esos personajes míticos que de otra forma sólo serían retratados -desdibujados y simplificados- u olvidados en los libros de la historia oficial. Asimismo, los disturbios, las marchas y la violencia no impiden el deleite por la belleza de una época que sólo el documental es capaz de recrear. A pesar que el 95% de la película está compuesta por material filmado directamente (Ruffinelli, 2008), *La batalla de Chile* no califica como un caso más de cine directo. En la estructura del relato, la enunciación de las imágenes y la figura de un narrador, cuya función es insustituible, la primera trolología de Patricio Guzmán se esmera en constituirse en una película épica y en un análisis desmitificador de una sociedad cuyos modelos organizativos no se ponen de acuerdo, y donde el testimonio del autor es lo medular.

Ese modelo autoral comprometido no surge, sin embargo, en la *ópera prima* de Guzmán. Es en su primera película, *El primer año* (1971), donde el realizador plasmará su visión del cine documental político. La película conmemora el primer año de gobierno de Salvador Allende, por lo tanto es una especie de acta de celebración de lo que estaba pasando en Chile y que interpretaba plenamente a su director. Son los mejores doce meses de experimento socialista llevados a la gran pantalla: manifestaciones, fiestas callejeras, asambleas, exaltación popular y la esperada -y única- visita de Fidel Castro, y que Guzmán articula en el filme como si militara en ese movimiento ciudadano. Algunas de esas imágenes serían incluidas posteriormente en *La batalla de Chile*, y es la primera aproximación que el chileno tiene con Chris Marker, luego que éste comprara los derechos de *El primer año*, y tras lo cual es prologada por el propio Marker, doblada al francés y distribuida en el influyente circuito de cine europeo. Ese “banco de pruebas”, como se refiere Guzmán a su primera obra, muestra el estilo de uno de los más reconocidos cineastas políticos en la actualidad.

El registro autoral de directores como Patricio Guzmán o Michael Moore es puesto en evidencia de manera experimental muchos años antes, en 1963, por Pier Paolo Pasolini en su film *La Rabbia*. Escrita y dirigida -en su primera parte-

por Pasolini, y a diferencia de los ejemplos abordados en este capítulo, *La Rabbia* se construye exclusivamente a partir de material de archivo para entregar su mensaje político. Tras aceptar una propuesta de la productora Gastone Ferranti, se inicia la selección del material a partir de viejos noticieros y documentales. Parte de estos materiales fueron utilizados para la creación de una especie de "ensayo-documental" sobre el tema: "Debido a que nuestras vidas están dominadas por el descontento, la angustia, el miedo de la guerra, la guerra", dirá Pasolini. El film se articula a través de un montaje de repertorio comentados por voces en *off* y que interviene la pasividad de la sociedad occidental de los años sesenta después de la guerra. Se privilegia la construcción de secuencias de conexión entre un tema y el otro, buscando la unidad de estilo. Con estas palabras, el director italiano explica el motivo de su film-ensayo: "¿Qué pasó en el mundo después de la guerra y sus consecuencias? La normalidad. Ya, la normalidad. En el estado normal no miras a tu alrededor, todo a tu alrededor se ve como "normal", carente de emoción y la emoción de los años de la emergencia. El hombre tiende a quedarse dormido en su normal, usted se olvida de reflexionar, juzgar pierde el hábito, ya no sabe a quién preguntar (...) mientras el hombre aprovechará al hombre, mientras la humanidad se divide en amos y sirvientes, no es normal ni la paz. La razón de todo el mal de nuestro tiempo está aquí. Y aún hoy, en los años sesenta, las cosas no han cambiado: la situación de los hombres y su sociedad es el mismo que produjo las grandes tragedias de ayer" (Pasolini, 1963).

Con ese impulso poético, *La Rabbia* es mucho más que un filme experimental, y uno de los menos conocidos de Pasolini, pues usando la técnica de la compilación se enfrenta a la ignorancia sobre la guerra y el consumo de Occidente. Es lo que la convierte en una película contemporánea. Se ironiza sobre la exaltación del progreso norteamericano (considerado en el filme como cuna de la producción y el capitalismo), el aburguesamiento de la Iglesia Católica y los abusos en la guerra de Argelia. Para Pasolini, este acontecimiento bélico está directamente relacionado con la sociedad capitalista, dominada por el descontento, la angustia y el miedo. Sólo el consumo y la diversión nos ofrece una eficaz evasión a esos temores colectivos. Todo ello hace de *La Rabbia* un ensayo ideológico y polémico sobre los acontecimientos de los últimos diez años anteriores a su estreno, retratados a través de un ensamblaje poético donde confluyen noticieros y cortometrajes, sin un orden cronológico sino político-estético, como un acto de indignación contra la irrealidad del mundo burgués y su irresponsabilidad histórica posterior. El filme refleja la ira de Pasolini contra el mundo burgués, la barbarie, la intolerancia, los prejuicios y la respetabilidad banal. Contra ese poder, Pasolini arremete en uno de sus filmes más políticos. Ese lenguaje poético -propio del cine pasoliniano- no sólo es comentario en la voz *off*, es parte integrante del filme, dando forma a un discurso contundente que no intenta representar la realidad, sino develar su complejidad.

La transversalidad del eje discursivo cuestionado atraviesa los hechos que se muestran en un montaje de apropiación coherente y que se funde en un sólo relato. Allí conviven la muerte de De Gasperi, la Guerra de Corea, las elecciones en Estados Unidos con Eisenhower, la coronación de la reina Isabel de Inglaterra, la muerte de Pío XII, la belleza de Marilyn Monroe y un himno en su homenaje ("El mundo miedo antiguo y el mundo futuro aterrador / se quedó con la belleza y / hiciste una sonrisa trajo con ella tan obediente"), el comunismo cubano, la bomba atómica, la conquista del espacio o la Plaza Roja de Moscú. En esas imágenes se trasluce la guerra. Es un orden, que no altera la seguidilla de acontecimientos, sino que los explica. De ahí que, en palabras de Silvestra Mariniello, *La Rabbia* sea un filme de extraordinaria actualidad, además de lúcido y sutil al denunciar la ideología:

“El hambre, el racismo, Argelia llenándose de muertos, los refugiados, el mecanismo de las relaciones internacionales, las palabras vacías de los políticos... y la normalidad, la ilusión cada vez más integral y más profunda de normalidad describen nuestro presente treinta años después. El consumismo y los *mass media* inventan la paz para nosotros, haciéndonos consumir la guerra, lejana y narrable” (Mariniello, 1999: 215).

De todos esos eventos mediatizados, la coronación de Isabel II de Inglaterra supone en el filme "una ceremonia de 2000 años de antigüedad", y con la cual Pasolini se inspira para denunciar la burguesía muy avanzada en las clases explotadas de ese país, motivando en la clase obrera la idea de “hacer la huelga a la hora del té”, mientras que la convención de las primarias del Partido Republicano de los EE.UU. reporta algunas consideraciones sobre el sistema electoral estadounidense: “¿Cuándo terminará el ciclo incesante de la producción y el consumo, a continuación, nuestra historia habrá terminado”, se indica, seguido por los clips de noticieros y una explosión atómica. Pasolini llama "este sol irreconocible" y luego añade que, más tarde, "será la pre-historia".

El filme es fruto de la rabia de Pasolini hacia la ideología, las instituciones y el conformismo que sostienen el poder y el capital, la inoperancia de la crítica y el excesivo racionalismo, el contraste entre humildes y poderosos. Esa ira, la del autor, es magistralmente apoyada por una música que no se improvisa: cantos de la revolución cubana, cantos de la revolución argelina, cantos populares rusos, “Lo shimmy” de Angelo Lavagnino, “Concerto disperato” de Simoni-Rosso y A. Lavagnino, “Tiger Twist” y “Suoni in coreografia” de Armando Sciascia. A pesar de la gran factura estética e investigación creativa, la película fue un fracaso comercial. En Roma tuvo dos días de programación, dos en Milán, uno en Florencia. Ante la falta de sintonía con el público, este documento excepcional sólo sería entendido años después, para demostrar, una vez más, la autonomía de la creación, la poesía y el anti-discurso del realizador. Precisamente, es esa confluencia entre poesía y discurso político el que hace del proyecto cinematográfico de Pasolini algo más que una denuncia sobre la

operación normalizadora del poder, el mismo del que hablaría años después, Michel Foucault, un poder que seduce, que invita, que no dice que no, que se disfraza de saber, pero que es culpable del racismo, el conformismo sexual, la homofobia, la guerra y el hambre. Un poder donde lo que es normal en verdad nunca lo fue.

#### **8.4.- El cine como discurso político**

A partir de la genealogía de Foucault, el poder que se deja entrever en el trabajo de Pasolini y el resto de los directores presentados no se aparta del concepto de discurso dado por Eliseo Verón (2004a), quien ha sistematizado el análisis discursivo en formatos y géneros massmediáticos. La manifestación espacio-temporal de sentido a la que está asociada el término supone reconocer en el documental político un tipo de soporte significativo, del que siempre hay un trabajo social de producción ideológico. Por ejemplo, la manifestación institucional del poder es uno de esos discursos, y a la que el documentalista político habitualmente esté empeñado en develar, pero no es su única pretensión, sino que también genera pasiones colectivas, como la solidaridad, la distancia, el compromiso y la movilización. Es legítimo, entonces, preguntarse por las relaciones entre el poder y el discurso político que se expresan a través de un dispositivo audiovisual donde el realismo es la principal garantía de recepción. Para Verón, la noción de poder no es una noción descriptiva referida a los aparatos institucionales del Estado, sino un concepto que designa una dimensión analítica mucho más amplia y que abarca todo funcionamiento discursivo, donde la pregunta sobre el poder podría ser plantada respecto de cualquier discurso: el científico, el religioso, el económico o el publicitario.

¿Cómo reconocer, entonces, esa categoría política de un género cinematográfico que, por definición, siempre adhiere a una dimensión ideológica? Ese poder del discurso sugiere una implícita ideología que cubre al amplio universo cinematográfico -sea éste ficción o no-, pero es especialmente más sensible en aquel que está referido a las grandes problemáticas sociales, como la guerra, la injusticia, el hambre, la dominación, el colonialismo o las revoluciones. En ese sentido, el discurso político es un tipo de discurso que exhibe un vínculo explícito con las estructuras institucionales del poder y en el campo de relaciones sociales asociado a esas estructuras: los partidos políticos y los movimientos sociales (Verón, 1980). En consonancia, el documental político no refleja en su estructura fílmica ningún tipo de discurso representativo. Es decir, no se le puede catalogar como un conjunto de enunciados en relación cognitiva con lo real, sino que puede ser catacerizado como un discurso de campo, destinado a llamar y a responder sobre hechos actuales o del pasado que tienen contemporaneidad, a disuadir y a convencer. Es un sub-género cuyo discurso busca transformar sujetos y relaciones entre esos sujetos, no siendo

sólo un medio para reproducir lo real según los parámetros de la indexicalidad peirceana. Aplicando la semiótica discursiva, el documental político se puede definir estructuralmente por posiciones y diferencias de campo que sugieran adversarios y partidarios del discurso que se promueve. Sin embargo, esa taxonomía no existe (Fabbri, 2002), razón por la cual la investigación disciplinar prefiere adoptar posturas más clásicas, como el análisis filmico-argumentativo en el cual se observa con precisión el ocultamiento y/o imposición de la verdad a través de discursos manifiestos que pueden llegar a configurar realidades a través de lo que no se dice.

La fuerza y la eficacia de la enunciación en el discurso del documental político presenta ciertas particularidades. Su gramática no tiene como objeto los enunciados, sino las relaciones entre enunciados. Por ejemplo, la poesía del relato de Pasolini contenida en *La Rabbia* se nutre de confrontación y combinación de acciones en las que el ataque y la defensa con fines políticos se organizan en función de una gramática audiovisual con la que se identifica el enunciatario: el ciudadano europeo corriente que ha sufrido en carne propia los vaivenes de la guerra, sus efectos y las injusticias del consumismo que incentiva el modelo americano. El contraste de imágenes y la narración que la sostiene no hacen más que agudizar un mecanismo de implicación del sujeto referenciado. Este procedimiento, utilizado por el enunciador, como componente de su estrategia permite observar las unidades discursivas con las que opera el montaje de Pasolini. El sentido estratégico del discurso atraviesa el contenido del filme en función de su espectador imaginario. A éste apunta un discurso que se presenta como verdadero y que, como tal, debe ser aceptado.

Para Fabbri, la estructura modal de tipo veridictivo es uno de los rasgos más nítidos del discurso político. En esta perspectiva -dice Fabbri (2002)- este tipo de discurso asume la forma de un contrato fiduciario entre enunciador y destinatario que implica dos operaciones: un hacer persuasivo por parte del enunciante y un hacer interpretativo por parte del destinatario. Se trata de dos discursos cognitivos que manipulan un “saber hacer” y que representan los rasgos preliminares de un intercambio que tiene como objetivo el establecimiento de un contrato. En dicho pacto tácito, la verdad no es ontológicamente real, sino que surge de la producción discursiva que busca hacer-parecer-verdadero, “y la adhesión del destinatario está condicionada no a los valores axiológicos postulados sino al tipo de representación del hacer persuasivo del enunciante” (Fabbri, 2002). Podría decirse que el documental político define la posición del sujeto enunciatario, su relación de yo/tu con el enunciador y lo manipula. El enunciador empuja al destinatario hacia una determinada posición ideológica al punto de que no encuentre otra opción más que aceptar la tesis impuesta en el filme. En la práctica esto podría derivar en la imposición de un contrato propuesto unilateralmente, rasgo que es visible en los filmes de Michael Moore, en los que no sólo se apela a la opinión pública

norteamericana, sino que se le obliga a aceptar dicho contrato. En *Fahrenheit 9/11*, por ejemplo, opera una modalidad enunciativa de tipo axiológica, pues las pruebas y testimonios anti-Bush se proponen como paradigmas de valores y que intervienen en el discurso mismo, en especial en algunas instancias de éste respecto de otras (la relación del presidente con la familia Bin Laden o la deficiente política exterior). La irrefutabilidad del discurso deja de lado la ambigüedad y falsas interpretaciones de un espectador sobrecargado y dispuesto a hacer, creer, saber y querer, cuyo fin último es incentivarlo a curiosear algo más en la política de Estados Unidos y sus niveles de des-gobierno.

Dichas acciones-fuerza son más nítidas en el cine anti-amnésico latinoamericano, en especial la obra de Patricio Guzmán. La puesta en escena de un proceso productivo del saber -entendido como hacer cognitivo- es magistralmente operacionalizada desde la voluntad de conducir la memoria histórica. El enunciador en *El caso Pinochet*, por ejemplo, programa su discurso óntico (“deber ser”) y proyecta sus reglas de organización bajo la forma de pruebas, obstáculos, instrucciones y sugerencias que incluyen el ámbito del “no poder hacer” hasta el “deber hacer”. La tarea no es otra que ajusticiar al ex dictador, pretensión que se decanta paso a paso, de principio a fin, como un imperativo moral, en el límite del discurso de agitación, es decir, el que trata de vencer la apatía o de encausar las pasiones dormidas. De este modo, la realidad del juicio que se dibuja en la película, provoca, seduce e intimida hasta el más fiel seguidor de Pinochet.

Podría decirse que filmes como los de Guzmán sólo muestran hechos políticos del pasado reciente, sin embargo, “los llamados hechos políticos (“dimisión de un presidente”, “golpe de estado”) no existen independientemente de su semantización discursiva, son estrictamente inseparables de los discursos” (Verón, 1980: 89). Inversamente, todo discurso político es explicitado como un hecho político, por lo que cruzar la frontera entre uno y otro es casi imposible en el género documental. Ello se debe a que no podemos separar el acontecimiento de las lecturas a las que es sometido en la estructura de un relato retórico. Tal como postulaba Pasolini, el sistema de representaciones (la lengua primera, la de las acciones del hombre) funciona incluso antes que la realidad sea llevada a la gran pantalla del cine. Así, películas como *La batalla de Chile* (1975-1979) aportan con una importante cuota de complejidad en la lectura del funcionamiento discursivo del Chile de Allende, y los hechos que en el filme se relatan existen en la medida que son incorporados a un discurso político que cruza todo el montaje de forma autónoma y, más adelante, toda la producción autoral de Patricio Guzmán. *La batalla de Chile* muestra los hitos de un conflicto social y, como todo discurso político, no da cuenta de las condiciones de producción discursiva. La visión del realizador participa en el campo de poder (en un sentido histórico-descriptivo) ya sea identificando formas y resonancias institucionales o asignando protagonismos

en los hechos políticos que se narran.

En su particularidad, el documental político exhibe el hecho de su determinación -o sea una forma de poder- a través de la suspensión del efecto ideológico. Para que un discurso genere una creencia o adhesión, debe presentarse como absoluto. El discurso político no es un discurso que busca generar saber (asociado a lo que Verón denomina el efecto de conocimiento), sino efectos persuasivos. Este absolutismo discursivo se explica por una de las tareas esenciales del discurso político: la aniquilación de otros discursos que, a partir de un mismo hecho político, presenten una lectura contraria a los propósitos del primero. Es a partir de este rasgo que, el documental político está sometido a una doble recepción. El filme se organiza alrededor de un colectivo de identificación (“nosotros, los comunistas” o “nosotros, los ciudadanos honrados”). Ese núcleo actúa como el fundamento discursivo del proceso de construcción del relato, y que son propios de un partido político o un movimiento social. Pero al mismo tiempo, el documental político se somete a la recepción de una contraparte: los adversarios de su discurso, “los otros”. Se presenta, así, una suerte de paradoja en que la neutralidad del espectador no es posible, pues éste se adhiere -conscientemente o no- a alguna de las tesis en conflicto (la propuesta por el director o la adversa, representada por “los otros”). Sin adversario, y sin su neutralización, el documental político no tendría razón de ser, convirtiéndose en un mero ejercicio periodístico o en un filme histórico.

En resumen, a partir de esta especificidad discursiva se obtienen dos grandes rasgos asociados al documental político. Por un lado, es un género que explicita discursivamente su carácter polémico, es decir, manifiesta una postura respecto de hechos que existen en otros discursos del mismo tipo, que están en oposición o enfrentamiento. Por otro lado, sólo puede constituirse bajo la condición de presentar esos “otros” discursos como irremediabilmente falsos, ya que el discurso político es, típicamente, un discurso con efecto ideológico, que genera una creencia. Aun cuando la realidad sea el anclaje que amarra el lenguaje del documental político, éste ofrece múltiples puntos de evasión, como si aquella fuera una plataforma difícil de abandonar, pero dispuesta a ser pensada. El imperio restrictivo del principio de realidad y el régimen de verdad históricamente impuesto son los dispositivos que abrazan la construcción de una contemporaneidad que motiva el rodaje de nuevas historias alejadas del poder oficial. Bajo tales circunstancias, la mirada del documentalista debe conjugar tres modos de aproximación en mutuo conflicto y complementariedad: asedio de lo real, respeto por lo real y violación o redescubrimiento de lo real. El resultado es una retórica audiovisual en la que todas sus figuras están regidas por la lógica de la presencia por la cual la organización de la simultaneidad y el desarrollo dramático deben hacerse cargo de su propio efecto de sentido. Las metáforas, las metonimias, las redundancias, las elipsis, los planos, los efectos sonoros y el



collage visual se construyen por los equilibrios y la tensión de signos expresivos en mutua presencia. A su vez, el juego de lo ausente en lo presente nutre el principio mismo de la retórica documental, agregando un excedente de significación que facilita la recepción de un valor afectivo, un juicio ético, un fraude ideológico o una ambivalencia histórica.

## CAPÍTULO 9

### El cine documental político en la encrucijada semiótica

*“Lo más importante para la semiótica es cómo se trata el sentido.  
Ha de decir cosas que tengan sentido sobre el sentido,  
este es el problema. Que es muy diferente de hablar de la realidad.  
Lo real es un efecto de sentido y la realidad transforma el sentido mismo”  
(Paolo Fabbri, 2003)*

En el marco conceptual hasta ahora presentado, la noción de dispositivo y su aplicación en el filme documental político adquiere la forma de un despliegue de fuerzas y dinámicas discursivas que afectan la percepción del referente. La ilusión referencial que es propia de este género cinematográfico produce efectos en el sistema de creencias y en la institucionalidad vigente. Así, el contenido del género dista de ser inocuo. Por este motivo la praxis semiótico-discursiva asociada al estudio del cine documental supone algunos desafíos. El presente capítulo constituye el último eslabón de un periplo teórico que ha buscado perfilar la operatividad de un término ambiguo y multifacético, pero que no es ajeno a las denominadas lecturas recursivas. Buscamos delinear los fundamentos que permiten una aproximación semiótica a nuestro objeto de estudio, conscientes de que muchos elementos han quedado fuera. Lo hacemos perfilando un eje conceptual que se extiende desde la noción de discurso y acaba en la idea de texto. Nos detenemos en algunas corrientes y autores, con el fin de dar forma al modelo de análisis fílmico que es presentado en el apartado metodológico de esta investigación. En consecuencia, el contenido de estas páginas busca facilitar el acceso semiótico al documental político y su dispositivo, pues se trata de un objeto compuesto por diferentes materias significantes y organizados en diversos niveles de composición.

Como es sabido, el contexto socio-histórico y la discursividad social que “teje” la realidad son factores indispensables que participan en el proceso de creación cinematográfica de un género que busca, ante todo, credibilidad y verosimilitud a partir de sus imágenes-audio. Cuando se trata del llamado *género de no ficción* las estrategias discursivas son incluso más evidentes, pues la crítica social y el discurso político se dejan traslucir sin filtros ni maquillaje. Podría

decirse que el cine documental opera como una manifestación de las resistencias más periféricas frente a las imágenes hegemónicas de la realidad social y de sus instrumentos de institucionalización, o bien, como el instrumento por el que se legitima una determinada concepción de mundo, sea ésta oficial o disidente. Identificar las operaciones del reconocimiento crítico de las formas de convivencia y prácticas de un pueblo mediante los recursos estéticos empleados por el cine documental es el desafío para toda investigación semiótica. En otras palabras, esos recursos son la evidencia de que hay un complejo proceso de construcción de sentido.

Como hemos visto, la dificultad metodológica no es menor debido a que bajo la rúbrica “documental” se ubica una amplia gama de productos audiovisuales, tales como la fotografía, la televisión, el video, los nuevos soportes digitales multimediales y el cine tradicional. Además, los diversos formatos que construyen la estructura retórica y narrativa del género relacionan varias tecnologías de reproducción de imágenes y sonidos con un modo de interpelación a los sujetos que, además, participan en los documentales en tanto protagonistas y espectadores. En el seno del llamado cine documental se despliegan una serie de subgéneros (etnográfico, militante, científico, arte, denuncia o institucional) y estilos (documental social británico, cine ojo soviético, cinema verité, cine militante latinoamericano, cine directo o cine piquetero) reconocidos por el público especializado y la teoría. En la actualidad, este conjunto de límites difusos de ha desarrollado y continúa evolucionando en permanente tensión con otros formatos audiovisuales como la ficción narrativa, el cine experimental, el falso documental y el docudrama. Gracias a estas características el análisis de los documentales ofrece una oportunidad excepcional para establecer un modelo de análisis válido para la sociedad actual y sus (in)variantes discursivas. Del mismo modo, se propician algunas capacidades de observación, reflexión y análisis, remitidos a los factores que componen las condiciones de producción del texto cinematográfico, siempre en relación con la particularidad de este género audiovisual. Se pueden, por ejemplo, distinguir los principales recursos de expresión y contenido a través de los cuales el cine documental construye el efecto de realismo, identificando sus dimensiones industriales, socio-políticas, estilísticas y narrativas, previa identificación de los condicionamientos sociodiscursivos que lo hacen posible.

Para el análisis del discurso social, el documentalista político se deja llevar por una práctica ideológica-política que busca imponer o refrendar un modelo alternativo o dominante de sociedad. En el primer caso, su pretensión es la instauración de dicha definición como evidencia social minoritaria y subyugada, en pugna con otra evidencia social hegemónica, mayoritaria y aceptada como contraparte. En el segundo, opera como la voz de un sistema que se muestra con bondades y que asume carencias, pero que no justifican en ningún caso su disolución. En ambos sentidos, la labor del documental político es

doble: a) define las fronteras discursivas del sistema al que pertenece; y b) explicita un mensaje político dirigido a la comunidad de espectadores. El filme documental político opera como huella de lo visible y enunciable de un momento histórico. Propone un modelo generativo cuya significación reside siempre en un modo alternativo u oficial de organización, sea este tácito o declarado. De este modo, la vigencia de la democracia como sistema o las cuestionadas bondades del modelo económico neoliberal son una constante de los realizadores audiovisuales independientes.

Entonces, el filme documental puede ser considerado fuente de poder y espacio de resistencia o legitimidad de los discursos identitarios del modelo sociopolítico, asociados al éxito de una sociedad regida por la utopía o la hegemonía. Y es desde el recorrido del discurso como totalidad donde se entregan las explicaciones acerca del sentido y sus maneras de constitución. Otra posibilidad es acceder a él a través de marcas textuales que posibiliten un seguimiento menos generalista y más acotado. De cualquier forma, el resultado nos confirma un claro antiesencialismo: las cosas son no porque hayan estado así desde siempre, sino porque las dinámicas sociales las han hecho posibles. Bajo ese paradigma la semiótica tiene algo que decir.

### **9.1.- La sociosemiótica: discurso e ideología**

La semiótica ha dejado de ser una corriente de moda en las ciencias sociales. A pesar de ello, el investigador y el sujeto común siguen estimulando una *conciencia semiótica* a partir de la cual se hacen preguntas en el ámbito del sentido, ya sea sobre el significado de un hecho social, sus implicancias culturales o lo que representa en uno u otro campo del saber. Gracias a esta conciencia, los objetos del mundo no son sólo objetos presentes sino también un conjunto de relaciones ocultas o no evidentes que se enlazan para producir sentido. La perspectiva en que nos ubicamos es la de la semiótica de la significación, que, por lo demás, engloba la de la comunicación. En este perspectiva todo objeto cultural significa algo, sea o no utilizado en una instancia comunicativa. Desde este punto de vista el hecho semiótico trasciende el fenómeno de la comunicación, para convertirse en el fenómeno social más generalizado de la producción de sentido. El enfoque permite que el estudio de la semiótica sea ilimitado, pues se preocupa por la descripción del sentido de todas las prácticas significantes, superando el estudio de los denominados discursos lingüísticos. Dentro de esa amplia gama de discursos no lingüísticos, están el gráfico, arquitectónico, gestual, musical, pictórico, fotográfico y cinematográfico.

Si el objeto de la semiótica es el sentido y los medios que lo producen, puede estudiar tanto los sistemas de signos (sus unidades mínimas, sus sistemas

de oposición, sus reglas de combinación) como el sentido producido con la utilización de dichos signos al interior de diferentes discursos. En esta segunda orientación se desarrollan dos corrientes complementarias. Una que se interesa por el sentido producido en los textos. Otra, que se preocupa más bien por el proceso de producción de sentido, sus redes y formas de distribución en la sociedad. Esta última ha sido denominada *sociosemiótica*.

Siguiendo a Greimas (1980: 61), la dimensión sociosemiótica autónoma presenta un carácter tentaculador, pues extiende sus ramificaciones bajo la forma de paquetes de significados interconectados, engachando e integrando los eventuales discursos sociales, figurativos y mitificantes que surgen en un estado de sociedad. Es decir, una sociosemiótica autónoma abarca el campo de las manifestaciones de la comunicación social generalizada. A pesar de la dificultad metodológica que supone esa amplitud del campo, se ha sugerido la posibilidad de una semiótica discursiva que siga la línea de aplicabilidad dada al concepto de discurso social.

La expresión *discurso social* apareció en 1970 con el título de una revista publicada en el Instituto de Literatura y de Técnicas Artísticas de Masas (ILTAM) de la Universidad de Burdeos. Allí se evoca el discurso social entendido en su más amplia expresión (signos sociales totales), es decir, como el conjunto de la materia ideológica propia de una sociedad dada en un momento dado de su desarrollo (Angenot, 2010). Se trata de un concepto relativamente nuevo y de una definición variable, pero la idea de considerar al discurso en bloque, como una totalidad o lo que dice una sociedad y sus lugares comunes es lo que permite hablar de discursividad. El conocimiento que el hombre tiene de su realidad es sostenido por la discursividad en su conjunto. Y esa realidad discursiva, que se plasma en numerosos cuerpos textuales, es la que se transforma en objeto de análisis sociosemiótico. Generar un método que permita estudiar todo lo que la semiótica teóricamente ha abordado, es el desafío del análisis del discurso social. Nos propone formas de lectura, de reconstrucción de la realidad simbólica a partir de la identificación de los discursos que operan en la construcción de lo colectivo.

A partir de dicho reconocimiento, el estatus científico que rige a lo que desde hace algunos años se reconoce como *sociosemiótica* se extiende a algunos de sus métodos derivados: semiótica del discurso o análisis crítico del discurso. Entonces, la *sociosemiótica* no sólo es una rama de la semiótica -aquella que se interesa por los hechos sociales, ubicándose en la zona-límite donde la semiótica comienza a deslizarse hacia la sociología (Scolari, 2001)-, sino que ha sido capaz de poner en práctica todo lo que la filosofía del signo ha discutido teóricamente. El análisis de la constitución del sentido social desde un enfoque metodológico es el gran aporte que la *sociosemiótica* ha hecho, superando con creces la mera precisión terminológica. Se trata de un área del saber que no sólo es un aporte al desarrollo inmediato de las ciencias sociales y sus derivaciones, sino que

también se nutre de disciplinas vecinas que habitualmente han convivido en medio de tensiones personales y epistemológicas. La historia del conocimiento ha demostrado que en medio de las crisis de paradigmas hay ciencias que quedan mejor paradas que otras. La semiótica ha sido víctima de esas readecuaciones.

¿Qué necesidad existe de acotar la semiótica a un plano exclusivamente metodológico-empírico? ¿Se justifica hablar de *sociosemiótica*? Por definición, y desde el desarrollo del concepto de “discurso”, la semiótica ha avanzado en la búsqueda de su propia identidad en el mundo de las ciencias sociales. Las últimas definiciones la han anclado en el ámbito de la descripción del sentido, superando su clásica referencia al plano del signo. “La *semiótica* tiene por objeto la producción social de sentido (...) Hablar de producción social del sentido es referirnos a cómo el hombre significa el mundo, cómo lo conoce y se relaciona con él o, tal vez, cómo lo conoce en razón de las relaciones que mantiene con él” (Dalmasso, 2005). Podemos ampliar el listado de relaciones y añadir que es la forma cómo lo lenguajea, cómo lo constituye, cómo lo discursa, cómo lo textualiza, cómo lo ideologiza, es decir, es la forma como el sujeto cómo se relaciona con el mundo. Una realidad que es cien por ciento significativa.

En la actualidad la sociosemiótica se nutre de un campo amplio y variado de corrientes e influencias teóricas, que la han convertido en una compleja transdisciplina. Una de esas vertientes es la teoría de la ideología. El tema no es fácil, pues los estudios sobre la “ideología” a menudo advierten sobre la vaguedad de la noción y la consecuente confusión teórica de su análisis. El uso peyorativo que se le da al término es otro obstáculo, pues algunos debates pretéritos han decantado en la ideología como un sistema de creencias erróneo, falso, distorsionado o mal encaminado, típicamente asociado al adversario u opositor político. El legado marxista, por ejemplo, ha contribuido explícitamente a esa simplificación. De hecho, el ocultamiento de nuestro propio sistema de creencias o convicciones sigue siendo empleado como parte del discurso político tradicional, como si aquél no estuviera vinculado a la verdad o a lo justo. Así, lo ideológico -siguiendo a Marx y Engels- se ha usado como sinónimo de engaño o dominación. Dicha visión contemporánea alimenta la distancia de algunas metodologías que ven en la ideología un campo alejado de las posibilidades de la ciencia, como si ésta no tuviera herramientas para develar los términos en los que lo ideológico se extiende más allá de una mera concepción coyuntural. En la actualidad, la ideología está asociada a todo tipo de sistemas políticos o sociales de ideas, valores o preceptos de grupos u otras colectividades y que organizan o legitiman las acciones de grupo (Van Dijk, 1999). Es decir, lo ideológico se mueve en un estatus en el que gozan de legitimidad el sistema cognitivo y social de una comunidad en un momento histórico determinado. Para la semiótica, esta amplitud conceptual es vista como un campo de posibilidades, pues el sentido puede ser rastreado transversalmente, diseccionando la organización interna de las ideologías, los valores, las estructuras sociales, las prácticas cotidianas y la

forma en que se reproducen. Para la semiótica, las ideologías se forman, cambian y reproducen a través del discurso, pues éste explicita las estrategias de continuidad y ruptura que son necesarios para el saludable mantenimiento de lo ideológico.

En esto la semiótica es enfática, pues sin un análisis de la discursividad, no es posible acceder a las formas específicas de la ideología. El ocultamiento, la legitimación o la manipulación son algunas funciones primordiales de las ideologías en una sociedad, dimensiones que son, la mayoría de los casos, subyacentes o no manifiestas. Esto es así porque operan tanto en el nivel global de la estructura social (modelo político, económico o judicial) como en aquellas acciones compartidas por los sujetos, que guían la identidad, la competencia, el conflicto, la superación o el castigo, por mencionar algunas categorías atemporales. En todos esos casos, sin embargo, lo propiamente ideológico implica ocultar la no naturalidad del sistema cognitivo que se defiende.

La noción de ideología, por lo tanto, no es usada en esta investigación como denominación de aquellos sistemas de creencias que nosotros no aceptamos o que el contexto cultural que nos cobija define como indeseable. En este marco conceptual asumimos como propia la siguiente definición nada por Stuart Hall:

“Entiendo por ideología las estructuras mentales -los lenguajes, los conceptos, las categorías, imágenes del pensamiento y los sistemas de representación- que diferentes clases y grupos sociales despliegan para encontrarle sentido a la forma en que la sociedad funciona, explicarla y hacerla inteligible” (Hall, 1996: 26).

De este modo, si queremos saber qué apariencia tienen las ideologías, cómo funcionan y cómo se crean, cambian y reproducen, necesitamos saber detalladamente sus manifestaciones discursivas, siendo el cine documental una de esas manifestaciones. Los mensajes audiovisuales constituyen el medio más efectivo por el cual el discurso expresa lo ideológico. La realidad aparece articulada en formas de imágenes-audio como un sistema semiótico primero, natural, sin intermediarios y como expresión directa de significados, conocimientos, opiniones y diversas creencias sociales. Esto significa que las imágenes que acusan un sentido de realismo son particularmente apropiadas para mostrar la dimensión visual de los modelos mentales que construyen el orden social. Pero si la socialización ideológica tiene lugar por medio del discurso, ello no garantiza ausencia de confrontaciones o crisis de los sistemas de creencias que lo rigen. Al contrario, es a través de esos medios que se constata la adquisición, el cambio o la confirmación de ideologías. Cuando esos sistemas de creencias se muestran como absolutos, asoma la crítica y el escepticismo. Con ellos aparece el concepto de sistema ideológico o efecto ideológico. Aunque parezca contradictorio -pues hemos dicho que la ideología está en todas partes

(conceptos, lenguaje, saber, etc.)- muchas veces la negación de lo históricamente instituido valida la misma noción de ideología, que se aparta de cualquier reconocimiento de su artificialidad.

Si entendemos que la sociosemiótica tiene por objeto estudiar la función del signo como instaurador de sentido y, por lo tanto, como configurador de cultura, la noción de *discurso* adquiere un valor especial en un estudio ideológico, y con él, todas las instancias de creación de realidad. Siguiendo la teoría veroniana, el discurso deja de ser un fenómeno exclusivamente verbal, transformándose en el motor a través del cual el sentido se instala desde la acción de los seres humanos, desde sus lenguajes, sus formas de expresión y la capacidad imaginante que el propio orden social instituyente permite. Escribe Verón:

“La noción de discurso designa toda manifestación espacio-temporal de sentido, cualquiera sea su soporte signifiante: ella no se limita, pues, a la materia signifiante del lenguaje propiamente dicho” (Verón, 1978: 85).

Los discursos sólo se articulan al interior de un sistema productivo que les dé sustento existencial. Este sistema actúa como un conjunto de compulsiones que especifica las condiciones bajo las cuales algo es producido, circula y es consumido. Dichas compulsiones, según Verón, no constituye un conjunto homogéneo de materias signifiantes. “No brotan de una misma fuente, no tienen todas los mismos fundamentos ni remiten al mismo tipo de leyes” (Verón, 1997: 11). Los sistemas de producción de sentido funcionan, así, de manera diferente, desde prácticas cotidianas institucionalizantes específicas, que se influyen mutuamente, como un verdadero árbol ramificado que funciona en forma cíclica.

Sobre esa base parece pertinente la consideración de la crítica ideológica como un proceso de producción, transmisión y consumo de significaciones en el seno de la comunicación social que evidencia el proceso de construcción de un sistema ideológico; entendiendo por sistema ideológico aquel “modelo finito o cerrado que expresa las restricciones a que está sometida la emisión de cualquier mensaje que forma parte de ese conjunto” (Verón, 1971: 251). Dicho sistema ideológico se conforma como un sistema semiológico segundo, esto es, un sistema edificado a partir de una cadena semiológica previamente existente, que sería el discurso dominante. Dicha edificación se da, a nuestro juicio, en forma consecutiva. No hay disidencia intelectual sin dominación, por lo que nuestro planteamiento sigue la estructura de mito que plantea Barthes (1999), el que se basa en la idea de una sobredeterminación que el concepto (el significado de la segunda articulación) realiza sobre la forma (signifiante de la segunda articulación), naturalizándola.

La forma se constituye sobre el vaciamiento de un sentido previamente



dado; el concepto (la crítica ideológica) aleja del sentido toda historicidad y sólo resta la pura forma, la letra o el registro audiovisual. Es en este juego constante – este “torniquete” en expresión de Barthes– entre el concepto sobredeterminando a la forma y ésta legitimando al concepto como se constituye el mito, la significación del sistema semiológico segundo. El mito aparece así como un valor, y como tal es consumido: no es ni verdadero ni falso. Se presenta como natural, sin considerar su constitución a partir de las “bondades” del orden social dominante. Sobre estos supuestos se puede analizar la estructura profunda del sistema ideológico-discursivo que alimenta a la sociedad en cualquiera de sus manifestaciones textuales, y que ello explica su capacidad simplificadora, integradora y movilizadora. La funcionalidad del mito se asume como una particular respuesta ideológica a un determinado estado de las cosas.

## **9.2.- La teoría de imaginarios sociales**

Al igual que los estudios sobre la ideología, la teoría de imaginarios sociales apoya en las tareas de la semiótica discursiva, pero no sin dificultades. Cada vez que se sitúa un análisis académico en el ámbito de lo imaginario, el o los investigadores deben introducir su trabajo haciendo varias precisiones conceptuales. Lo anterior se debe a que la teoría de los imaginarios sociales se encuentra aún en construcción. A menudo, las comisiones de los congresos académicos o los comités de redacción de revistas especializadas “invitan” a los autores a aclarar dicha terminología, toda vez que el fenómeno de lo imaginario es habitualmente relacionado con lo fantástico, con lo que no existe y con lo irreal. El primer mito a derrumbar gira en torno a lo imaginario. Cornelius Castoriadis lo define como “una creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes” (Castoriadis 1986: 328); es decir, es el resultado de una capacidad psíquica exclusivamente humana que actúa sobre la base de las experiencias socializantes y socializadoras. De esa forma, lo imaginario entra en relación con la imaginación y con la imagen, como una “capacidad o potencia creativa y creadora del ser humano (individual y social) y conjunto o formación abierta de representaciones, afectos y deseos que de ella resultan” (Cabrera, 2003: 31).

Definiciones más recientes entienden lo imaginario como “un tipo de pensar abstracto, relativamente autónomo del terreno de lo concreto, pero que es aplicable a lo no abstracto o lo concreto, por la vía de las propias construcciones” (Baeza 2003: 36) o como “esquemas socialmente construidos, que nos permiten percibir, explicar e intervenir en lo que en cada sistema social diferenciado se tenga por realidad” (Pintos, 2003). Lo imaginario se presenta, entonces, como una facultad que cumple funciones claves para nuestra existencia simbólica: actúa como factor de equilibrio psicosocial, mantiene el orden social y hace posible las transformaciones a través de la reorganización de

lo significativo. La lectura de Castoriadis nos ha permitido comprender la aparente - pero necesaria - contradicción de lo imaginario: es, a la vez, singular y colectivo. Por un lado, la sociedad se apodera de la imaginación particular del individuo, pero éste al mismo tiempo se nutre de aquello que socialmente está permitido imaginar. De esta forma, el ser humano se ha creado a sí mismo a partir de sus propios imaginarios, los que se encuentran socialmente establecidos. Se construye socialmente desde la imaginación.

“La sociedad es creación, y creación de sí misma: autocreación. Es surgimiento de una nueva forma ontológica y de un nuevo nivel y modo de ser. Es casi-totalidad que se mantiene unida por las instituciones y por las significaciones que las mismas encarnan (...) Para que existiera Atenas fue necesario que hubiera atenienses y no humanos en general. Pero los atenienses fueron creados en y por Atenas” (Castoriadis, 1998: 314 -315).

No hay ninguna instancia exterior a ella misma que dicte sus normas. ¿Qué tipo de ser es ese capaz de darse a sí mismo las propias leyes que le gobiernan? Para Castoriadis, se trata de un ser autónomo. La autocreación social que presenta este autor presupone el manejo de ciertas categorías de acceso a la realidad que no se encuentran fuera de la sociedad, sino dentro de ella. La sociedad se autoinstituye para protegerse contra la contestación interna (guerras civiles o revoluciones) y traza una frontera simbólica respecto de todo lo que es considerado exterior, produciéndose una clausura de sí misma. En esa autoclausura, se construye el para sí. Un individuo social concreto y entidad psíquica socialmente definida que es ubicado en ciertos roles, le es asignado un status y al que se le exigen obligaciones. Así, el sujeto de Castoriadis aparece como alguien que no es dado, sino que aparece como resultado y parte de un proyecto social.

La sociedad crea al sujeto, espera algo de él, le entrega una finalidad y le asegura un lugar en el espacio social. Por lo tanto, es la relación psíquica a nivel individual y colectivo lo que le da sentido a lo social. Es la sociedad la que imagina, la que se autoimagina. Pero esa imaginación depende de prácticas mentales individuales que se relacionan en un tejido psíquico. La realidad no es sino una red de hechos psíquicos. Estamos rodeados de signos que interpretamos y que ayudamos a crear intersubjetivamente desde nuestra relación psíquica con el mundo. Y todo signo es relación, pero una relación mental que se construye desde esquemas primarios de representación. Los imaginarios sociales actúan, entonces, como matrices de sentido, como esquemas de representación. Son todas aquellas imágenes y construcciones mentales colectivas que permiten las representaciones y que éstas se organicen en sistemas de representaciones o discursos asegurando un incuestionable sentido a nuestro entorno existencial, haciendo tangible lo intangible, situándonos en el tiempo y en el espacio, y creando realidad desde la intersubjetividad.

El proceso de autocreación social en concreto, desde la tesis de Castoriadis, se explica desde la otredad, es decir, en la relación Alter-Ego. La conciencia del Yo se crea desde la diferencia con el Otro. Un Otro que no es neutral y que asume la carga de una permanente objetivación. En dicho proceso instituyente, el Otro se asoma en relación recíproca. Existe como no-Yo a través de categorías socialmente adquiridas que se asumen como roles naturales. Es de esta forma como el Otro participa en su propia creación. Al tener conciencia de sí, de su conservación y limitaciones, mantiene el estigma como parte de su esencia identitaria sin asumir que, como muchos otros de su condición, proyecta lo que la imaginación social dominante decreta como real. La invisibilidad del poder que se esconde detrás de un Otro inferiorizado sólo puede ser develada a través de un detallado análisis respecto al origen del Otro en la conciencia del Yo. Un Yo que tiene un lugar espacial y temporal.

Una lectura rigurosa del texto principal de Castoriadis (1986) permite vincular los conceptos de *imaginario social radical* y *ser* (Poirier, 2006). Este último, para nuestro autor, se configura socialmente a través de cinco estratos partiendo de una presencia imaginante sin causalidad alguna, es decir, una imaginación completamente fundante y que se nutre de un rasgo heteronómico. Un primer estrato es el “*ser primero*”. El ser surge de la nada, del caos; hecho que lo lleva necesariamente a ser algo constituido en algún momento. A través de esta identificación ontológica, se produce en la conciencia un poblamiento o visualización de lo que se habitualmente se oculta de ese caos pre-fundacional. El “*ser viviente*”, un segundo estrato, surge de la imaginación, pero como mera potencia, que lo transforma en un ser capaz de tomar forma. Se expresa, por ejemplo, en la condición biológica del ser humano. Cuando esa imaginación se alienta o se “echa a volar” desfuncionalizada, surge el “*ser psíquico*”. A partir de este estrato, la psique crea objetos desprovistos de pertinencia biológica, independientes de la supervivencia física y material. La psique, dice Castoriadis, proporciona la materia prima para la institución de la sociedad. El cuarto estrato identifica el “*ser histórico-social*”, el cual se constituye sobre la base de una ontología ya instituida y, por lo tanto, heredada. Se traduce en todo un conjunto de instituciones que es objeto de revisión dada la capacidad de este ser como algo/alguien instituyente y autónomo. Finalmente, el “*ser sujeto*”, el único que tiene características de proyecto. Dueño de su destino, este ser es reflexivo. Pertenece a una autonomía radical en el plano de la constitución social. Se trata de un ser autónomo y dueño de una creatividad fundante en total libertad que actúa como base para el desarrollo del pensamiento político y los sistemas ideológicos.

Los dos últimos estratos son clave para entender la categoría asignada al Otro. El pensamiento heredado presenta a los Otros ya clasificados, provistos de un lugar en lo histórico-social. Asoma, además, como materia prima para un proyecto político o una lucha ideológica. Es así como el Otro aparece como

“*sujeto histórico y socialmente situado*”, siempre desde una imaginación radical que le da sustento existencial. Y si la imaginación -concebida de manera como instituciones de nuevas determinaciones- permite otorgar sentido verdadero al proyecto de autonomía, son los hombres mismos los que crean su propia historia.

Castoriadis plantea tres principios que explican el proceso de sociocreación: autofinalidad, selectividad y categorización (Castoriadis, 1987). Aplicados a la institución de la crítica cultural que se ejerce desde el cine, sus alcances presentan novedosas aplicaciones metodológicas. La autofinalidad definiría para el Yo su sentido de existencia y conservación sin necesidad de depender de la finalidad del Otro, en la medida que se acepta la función que la sociedad le ha asignado o cuando desarrolla una visión crítica de la misma. Desde el propio Yo se establece su diferencia con el mundo exterior. Los otros principios generan criterios de discriminación y marginalidad. La selectividad se expresa cuantitativa y cualitativamente. La representación que el sujeto se hace del mundo, lo que construye o crea es necesariamente selectiva en un muy alto grado. Origina, así, criterios de discriminación entre la nada y lo que es algo. De más está decir que la nada también ocupa un espacio social, definiendo incluso las máximas expresiones de nuestra imaginación como parte de una realidad social que le da forma y un lugar en el mundo. La categorización, en tanto, asume una función organizadora y dotadora de sentido, y de la cual se asume que ninguna categoría se toma prestada del mundo exterior. Tanto las cualidades primarias (objetivas) y secundarias (subjetivas) no pertenecen al objeto. Los colores atribuidos a algo, su forma, su belleza o sus atributos son parte de ese proceso de autocreación social.

A nuestro juicio, la figura socio-imaginaria de una realidad que se construye intersubjetivamente cambia el eje de mirada del análisis del discurso. Según esta tesis, aquello que la psicología convencional llama "entidades mentales" o "aparato psíquico" no tiene su origen dentro de la estructura cerebral de las personas, ni tampoco son internalizaciones producidas en la vinculación con un ámbito exterior autónomo. Éstas son en sí mismas procesos sociales, constituyentes y constituidas de aquello que llamamos *subjetividad*. Por todo lo anterior, y a nuestro entender, los imaginarios sociales son imágenes psíquicas que actúan como instrumentos de percepción de la realidad significativa en forma de esquemas abstractos de representación y/o matrices de sentido. Vemos a través de ellos -tanto a nivel individual como colectivo- una variedad de mundos posibles, definiendo automáticamente los campos semánticos de lo visible (relevancia) y lo no visible (opacidad).

De la definición propuesta se deducen un conjunto de rasgos, los que dan cuenta de una lectura sociosemiótica al ser aplicada en realidades observables:

Primero; los imaginarios sociales actúan como instrumentos de percepción de la realidad en forma de matrices de sentido. No se puede acceder a los “hechos en bruto” o en directo. Estos no existen en las posibilidades de observación de todo ser humano. Observamos sólo realidad significativa, en cuya mediación los imaginarios sociales tienen un rol sustancial.

Segundo; la existencia de los imaginarios sociales es psíquica, a nivel individual y colectivo. Observamos yuxtaponiendo y conectando variedad de imaginarios sociales, lo que nos genera una subjetiva y personal única mirada de la realidad. Ello, sin embargo, no contradice la idea de que la circularidad del conocimiento se basa en una acción conjunta de subjetividades. La intersubjetividad constituye lo real.

Tercero; los imaginarios sociales hacen posible la observación de primer orden, garantizando nuestro rol como observadores únicos de la realidad. Nuestros lentes de visión no son transmutables ni extrapolables a otras miradas semióticas. La mirada siempre es única, nos ubicamos en un lugar y miramos con nuestros propios lentes de visión.

Cuarto; los imaginarios sociales no constituyen ellos mismos la realidad observada de primer orden, vemos a través de ellos esa realidad, lo que los pone en una categoría semiótica de pre-realidad o pre-semantividad, siendo sólo objeto de observaciones de segundo orden (o lecturas semióticas avanzadas). Esto transforma al imaginario social en el punto ciego de la observación natural, y a la cual se revela la sociosemiótica.

Quinto; los imaginarios sociales definen automáticamente las relevancias y las opacidades. La realidad que queda dentro del campo de visión de estos “lentes” se constituye en las relevancias (lo visible) y lo que queda fuera, en opacidades (lo invisible).

Sexto, actúan como la base semiótica de los mundos posibles. Expresan la realidad de lo posible, tanto la realidad y la irrealidad, fundiendo en una sola la realidad significativa. Lo irreal no es posible desde el momento que reconocemos que nos guía un principio antrópico. Es decir, la realidad depende de alguien con conciencia para observarla. Una realidad no observada no existe para nosotros, y cuando nos acercamos a una realidad aparente, en dicha reflexión le otorgamos categoría existencial de tipo significativa.

Séptimo; los imaginarios proporcionan categorías de comprensión de la realidad. Este ordenamiento semántico es una acción propia de los seres semióticos (que significan y que crean significado): son fuente y parte de la semiosis social.

Octavo; los imaginarios sociales no tienen realidad física o material. Al ser significaciones imaginarias, no corresponden a objetos naturales, o no se derivan de las cosas. A pesar de esto, son percibidos a través de corpus textuales. Sólo podemos dar cuenta de los imaginarios sociales cuando éstos se materializan discursivamente en textos concretos. Los imaginarios hacen posible las representaciones y cualquier forma de expresión concreta de sentido.

Noveno; expresan la dominación siempre a nivel discursivo. Los imaginarios sociales, se transforman así en conceptos abstractos y amorales. Sin imaginarios sociales no es posible la existencia de discursos, pero dicha articulación es la que conforma su rol en la dominación. Hay discursos dominantes (que articulan un gran discurso hegemónico) y discursos dominados (alternativos o contradiscursos).

Décimo; los imaginarios sociales se legitiman discursivamente en relaciones cíclicas irregulares, manifestándose en tres niveles de la estructura semiótica o niveles de investidura de sentido: matriz de representación, textual y discursivo. En la articulación de esos tres planos está la clave para comprender el actuar de los imaginarios y su función significativa.

Según la noción que se presenta en estas líneas, el imaginario social ocupa la figura de un punto ciego, a condición de que -como lentes- no sean vistos en el acto de visión (Pintos 2005). De este modo, la semiosis social debe ser estudiada como un proceso dinámico e infinito que actúa con un doble movimiento centrífugo/centrípeto, dirigiéndose hacia y desde el punto ciego. La particularidad de esta propuesta teórica radica en que el sentido sólo puede ser observado a través de formas y corpus textuales, marcando la orientación del análisis semiótico. Ellos escenifican los imaginarios, como imágenes de segundo orden, articulados en, por y para las estructuras de las diversas manifestaciones discursivas.

En el plano operacional, uno de los modelos de reconocimiento de la relevancia y opacidad de la discursividad es el que propone el sociólogo Juan Luis Pintos: el denominado *metacódigo relevancia/opacidad* (Pintos, 2003). Los lineamientos esquemáticos del modelo se basan en la idea de que los imaginarios sociales operan como un meta-código. Ello quiere decir que su operación no se limita a un sistema diferenciado particular sino que trabaja en el campo de la comunicación intersistémica, pues opera propiamente en el campo de construcción de realidad respondiendo a intereses generales, de las organizaciones particulares o de los individuos. En él se pone en evidencia la subjetividad de todo observador, es decir, la construcción de sentido que elaboramos mentalmente se origina desde una posición existencial que determina dicha observación. “La mayoría de los estudios sobre la pobreza se llevan a cabo por no-pobres”, dice Pintos, como una manera de graficar los

efectos de esta distorsión de la realidad. Las perspectivas que se identifican en esta múltiple mirada se agrupan en la observación de primer orden (la que realiza directamente una persona sobre un hecho) y la observación de segundo orden (se observa cómo y desde donde el observador de primer orden está captando la realidad). Escribe el investigador:

“No existe un punto de vista privilegiado, un punto de vista no limitado por la geometría y el tiempo desde el que se pudiera definir linealmente la realidad como única, como verdadera, como válida universalmente, como auténtica, como cierta. Estaremos siempre en la situación de limitación en la definición de realidad, ya que tendremos que asumir que diferentes perspectivas establecerán diferentes relevancias e ignorarán diferentes opacidades” (Pintos, 2005).

Se trata de una técnica que cumple una función de lectura semiótica toda vez que el objeto en cuestión opera en dos niveles: *opacidad* y *relevancia*, puesto que es capaz de generar las evidencias que se transmiten a través de los medios de comunicación y los textos artísticos –como el cine–, como también al mismo tiempo revela lo que no se ha marcado y manteniendo el punto ciego que supone el no poder ver la imagen de lo que se informa completamente. Eso sí, esta forma de describir la sociedad se verá más detallada dependiendo del imaginario social que sustente la observación de la realidad observada. Por ejemplo, las relevancias y opacidades son diferentes según se trate del imaginario del amor romántico o del heroísmo. Cada texto se encarga de entregar relevancias según criterios de selección o de paradigmas dominantes. Así, entonces, la lectura del amor romántico en la telenovela puede arrojar como relevancia las relaciones formales de la adolescencia, pero como opacidades un enérgico machismo latente. Ello explica por qué es posible definir opacidades de lo que se estableció como relevancia.

Los fenómenos sociales se conciben, a partir de los imaginarios sociales y la teoría del discurso social, como experiencias vividas colectivamente que tienen una permanencia en el tiempo, con un principio y un final, que no siempre son detectables claramente. No son cosas fuera de contexto temporal y físico, puesto que la realidad social está sometida a estas variables que rigen al ser humano en su devenir simbólico. Actúan como esquemas o matrices de sentido existencial y que definen la orientación y clausura de los dispositivos.

“La duración implica una tensión entre dos situaciones de duración y de no-duración; aquella en la que algo todavía no... ha entrado en el campo de la experiencia, en el ámbito de la existencia más allá del pensamiento o el deseo de un sujeto, y aquella otra en la que Ya sí... aparece en la existencia” (Pintos, 2003: 174).

Para poder representar el paso del tiempo el autor determinó que se

usara una línea horizontal, donde la izquierda representa el pasado, el lado derecho el futuro y un punto en el medio el presente.

### El tiempo y la institucionalización en el modelo



Aquí las leyendas *todavía no* y *ya sí* determinarían que aún no ha aparecido en la experiencia social, como la otra significará que ya se conoce el fenómeno social a investigar. El eje de coordenadas se completa con la ubicación dentro del espacio del hecho social, la que no se grafica por medio de estándares geográficos, sino que a través de la variable *institucionalización*. Este punto se determina para no caer en imprecisiones y se puede expresar con valores continuos los que hablan sobre un arco de tensión entre el comienzo de la función institucionalizadora (*Ya sí...*), que lo diferencia de fenómenos aún no institucionalizados, y el final o la desaparición del modo institucionalizado de existencia social que linda con las nuevas posibilidades de institucionalización (*Todavía no...*) (Pintos, 2005: 20).

Una vez establecida la constitución espacio temporal, se toman las diferentes observaciones de segundo orden (técnica propia de los medios de comunicación masiva como la televisión o el cine) provenientes del soporte mediático elegido que describen el hecho social relacionado, por ejemplo, con el dispositivo que se investiga. En este caso esas relevancias deben ser complementadas con los resultados de las estadísticas de la época, provenientes de distintos sectores sociales y que darán distintas visiones del hecho, lo que ayuda a una mejor comprensión del fenómeno estudiado. A partir de esto, la técnica estipula que sobre los dos ejes se impone una elipse, puesto que la realidad mirada desde este enfoque propone que lo que los seres humanos



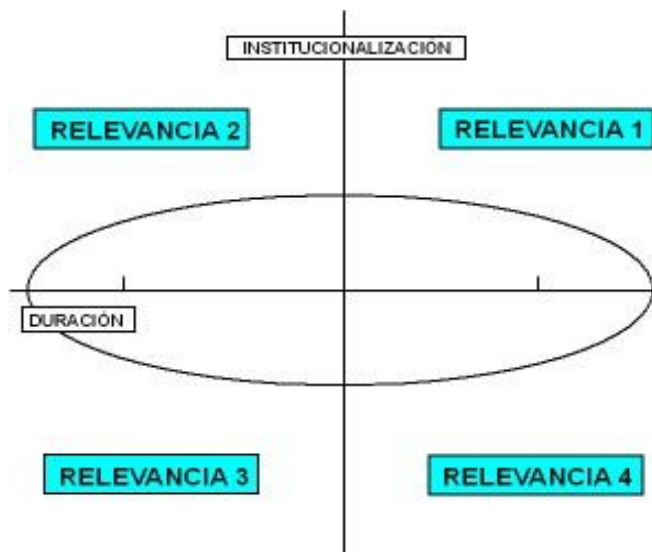
conocen como real se constituye por medio de las diferencias y por lo tanto pasaría a representar con esta figura geométrica del fenómeno que se analiza. Escribe Pintos:

“No podemos entrar aquí en consideraciones matemáticas sobre las propiedades de esta curva, sino señalar que la base de su capacidad de representación es siempre dual (ejes, focos, plano y cono, etc.), y que a partir de esa diferencia se establece una regularidad matemática, una simetría, una constancia” (Pintos, 2005: 21).

Con esto, se deben definir las relevancias que se desprenden de los distintos documentos y formatos que se eligen para realizar un análisis (como se puede ver en la figura número 2), para poder observar los distintas formas que los emisores eligieron para dar a conocer su realidad, distintos enfoques que darán paso a una realidad más integral. Para esto sólo se determinan 4 campos semánticos, según las razones dadas por Juan Luis Pintos:

“1) no consideramos como relevantes categorías aisladas lingüísticamente, sino campos semánticos que incluyen distintas categorizaciones de significado; y 2) porque al trabajar con técnicas cualitativas no pretendemos representatividad estadística sino que buscamos el sentido de la complejidad. Por ello los mecanismos de la relevancia se construyen reiterativamente y no suelen superar las diferenciaciones en más de cuatro campos semánticos” (Pintos, 2005: 23).

### Los cuatro campos semánticos en el modelo



A partir de la aplicación de esta técnica a la recogida de datos, se pueden establecer cuatro sectores de relevancias que tienen como misión definir

cada fracción de la elipse que represente la forma cómo opera un dispositivo.

El siguiente paso del modelo busca determinar las opacidades -lo que se entenderá como lo fuera de campo, la distinción propia del observador de primer orden, la lucha en torno a los imaginarios sociales (Pintos, 2004: 23)- que ha creado el punto ciego que nace de las realidades expresadas, en nuestro caso por el documental político, y que surgen de los demás elementos elegidos para completar el análisis. El modelo de Pintos considera que las opacidades se estudien de una forma parecida al análisis de las relevancias, ya que ambas son elementos excluyentes al modelarse lo que no se ve desde lo que es observado. Ante esto las oscuridades de un fenómeno social sólo pueden ser percibidas a través de las claridades, y la construcción de estas últimas. Con esto se salva el obstáculo que se produce con este tipo de modelos, aquel que habla de la subjetividad de las conclusiones que entregan entes imperceptibles, pero que producen respuestas coherentes llenas de racionalidad. Explica Pintos:

“Ofrecemos un modelo que considera la curva elíptica como la representación del imaginario correspondiente y en cuya construcción intervienen dos focos y una constante  $k$  (siempre mayor que la distancia entre los focos. Con estas referencias que se pueden transferir al modelo operativo tenemos dos lados de la curva: 1) el que toca al exterior de la curva, en los cuatro sectores y que viene definido por los campos semánticos señalados generados por las distintas relevancias y su priorizaciones; y 2) el lado interno de la curva generada desde los focos” (Pintos, 2005: 23).

#### Relevancias y Opacidades graficadas en el modelo



En este sentido, las opacidades descubiertas son aquellas que son construidas por el observador de primer orden, las que a su vez son establecidas por la observación de segundo orden, como también de la indagación de las relevancias y los procesos que las constituyen como tales. De esta manera, lo que no se ve se infiere de las variables que el autor de la primera observación no tomó en cuenta, o que simplemente no pudo percibir por limitaciones físicas o temporales. Así, lo no visto es aquello creado por la distinción de los contrastes generados por los textos, por ejemplo, novelas literarias, medios de comunicación o los textos artísticos. Cada uno de los prismas con los que se ve la realidad tiene su propio punto ciego, ya que no lo puede ver todo, lo que trae como resultado el dar preferencia a algunos datos del fenómeno social que se convierten en relevancias. En cambio, aquello que es ignorado se convierte en opacidad, puesto que lo que se expresa como visión dominante pretende ser la una versión unívoca de la realidad.

Siguiendo el modelo, y tras evidenciar lo entregado por el análisis filmico-semiótico, las prácticas discursivas de un filme documental -en forma de relevancias y opacidades- pueden ser observadas tomando en cuenta, por un lado, las regularidades temáticas del género cinematográfico estudiado, expresadas en criterios de pertinencia política, convenciones, intertextualidad, sujetos discursivos y otros elementos identificados; y por otro, sus diferencias regulares, expresadas en singularidades enunciativas y patrones específicos de la tesis política que defiende. Como explica Pintos, la operación del código “no tiene como resultado una realidad estable y sustantiva”, sino que de sus operaciones resulta una perspectiva que nos permite criticar las evidencias que se presentan como realidad y desvelar sus mecanismos constructivos, su vinculación a referencias temporales contingentes y su valor como generador de convicciones y acciones a ellas vinculadas (Pintos, 2003).

Bajo un modelo de estas características se puede constatar que el fenómeno de la globalización y las nuevas tecnologías de la información ha transformado hoy más que nunca a los medios de comunicación y los diversos formatos audiovisuales en "empresas de construcción de sentido". Siguiendo la tesis de Juan Luis Pintos, el modo de construcción de esas plausibilidades opera a partir de la reproducción de la comunicación a través de la comunicación estableciendo las distinciones que posibilitan/imposibilitan la información, la participación y la comprensión.

"Junto a los habituales sectores productivos en nuestras sociedades habría que dar paso a un nuevo ámbito en el que se producen nuevas mercancías: el sector de "producción de realidad". Ya estamos habituados a ello por la necesidad de verosimilitud generada en el mercado cinematográfico. Nuestra percepción como espectadores es un producto elaborado con técnicas ya muy refinadas cuyo objetivo básico es siempre el mismo: que

nos creamos lo que percibimos, aunque sepamos que las cosas no son así"  
(Pintos, 2004).

Es decir, al aplicar la teoría de imaginarios sociales a los estudios cinematográficos, se observan cuatro categorías de análisis a partir de las temáticas abordadas por los medios de comunicación (Pintos, 2004):

Lo visible / lo invisible: [PERCEPCIÓN]

Lo central / lo periférico: [JERARQUIZACIÓN]

Los poderosos / los impotentes: [los que tienen/no tienen la PALABRA]

Lo respetable / lo despreciable: [criterios de VALORACIÓN]

Se obtiene, así, una ruptura epistémica en la tradición de los estudios de cine. La observación se dirige hacia la producción discursiva, con todos los efectos en la comprensión de lo social: la importancia dada a la subjetividad y al discurso social en los diversos formatos y estilos audiovisuales. El estudio sobre el cine documental, por ende, debieran superar la mera reflexión en torno a sus contenidos. Desde la teoría de los imaginarios sociales dicho estudio comprende los discursos dominantes y sus efectos ideológicos, las estructuras de poder y la semiosis social que se articula desde los propios medios como entidades productoras de sentido. En palabras de Enrique Carretero, ahora los mass media suplen el espacio de antaño ocupado por la religión y las ideologías como productoras de realidad social. "De manera que, finalmente, hay una indiferenciación entre lo imaginario y lo real, puesto que ambos, en perfecta amalgama simbiótica conformarían aquello admitido como realidad para las sociedades en las que prima la cultura mediática" (Carretero, 2003).

### **9. 3.- El enfoque de Marc Angenot: el discurso social**

Una manera pertinente de identificar el periplo de la producción de la semiosis social es a través de un análisis ideológico que identifique el discurso como una figura singular. Bajo ese prisma nos parece acertado seguir la orientación investigativa del belga Marc Angenot, para quien el discurso social debe ser analizado como un todo. La propuesta metodológica de Angenot sugiere un análisis global del discurso social propio de un estado de sociedad. Para ello, considera indispensable tomar en su totalidad la producción social del sentido y de la representación del mundo, superando aquella práctica investigativa que observa aquellos dominios discursivos como si éstos estuvieran aislados del resto del sistema social (Angenot 1998: 18). En este sentido, nuestro autor sólo concibe la aproximación al discurso desde la *interdisciplinariedad*. Enfatiza que el investigador debe procurar incorporar en sus técnicas de análisis los aportes de disciplinas sectoriales como el análisis de contenido y análisis de discurso, la semiótica y retórica literaria, la arqueología del saber, la crítica de las ideologías y la sociología del conocimiento. La idea de totalidad la fundamenta desde la

percepción del poder discursivo en toda su omnipresencia y omnipotencia, presente en todos los lugares, “regulados por una hegemonía transdiscursiva”. En esa perspectiva de análisis, propone la siguiente definición:

“Convengamos en llamar “*discurso social*” todo aquello que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y argumenta, si se plantea que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso. O más bien llamaremos “discurso social” no al todo empírico, cacofónico y redundante a la vez, sino a los sistemas cognitivos, las distribuciones discursivas, los repertorios tópicos que en una sociedad dada organizan lo narrable y argumentable, aseguran una división del trabajo discursivo, según jerarquías de distinción y de funciones ideológicas para llenar y mantener” (Angenot, 1998: 18).

La elección de la expresión *discurso social* (en singular) se explica porque más allá de la diversidad de prácticas significantes es posible identificar en todo estado de sociedad, una dominante interdiscursiva, es decir, formas de comprender y de significar lo conocido que configuran lo propio de esa sociedad. Se trata de una redefinición de aquello que Antonio Gramsci bautizó como *hegemonía*. A juicio de Angenot, el discurso social muestra una diversidad aparente, en circunstancias que ocupa todo el espacio de lo pensable. “Dentro de él evolucionamos y existimos -dice Angenot (1998: 22)-; es el *médium* obligado de todo pensamiento, de toda expresión, aún paradójal, de toda comunicación. Por cierto, esta hegemonía funciona en dialéctica con una división de tareas discursivas donde operan todos los factores, tanto los de distinción como el esoterismo”.

Podríamos agregar que es el discurso social el objeto de interés del sociosemiótico. Es hacia en él -y desde él- donde la posición oficial, el malestar cultural o la irreverencia se desvelan a través de múltiples materias significantes. La hegemonía debe ser entendida, entonces, como la resultante sinérgica de un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división el trabajo discursivo y la homogeneización de las retóricas, de las tópicas y de las *doxai* (los saberes comunes). Estos mecanismos otorgan a lo que se dice y se escribe dosis de aceptabilidad, estratifican grados de legitimidad. La hegemonía actúa como un sistema regulador que predetermina la producción de las formas discursivas concretas. Ello explica que en todo discurso hegemónico la divergencia sea neutralizada, observándose un monopolio de la representación y de las prácticas sociales. Esta apariencia de naturalidad propio de la hegemonía nos explica por qué el discurso social actúa como la conjunción de lo visible y lo enunciable de una época, en una sociedad determinada.

La doxa hegemónica no sólo impide hablar sino que impone formas y

contenidos de lo que se dice y no se dice. Angenot identifica aquellos elementos constitutivos de la hegemonía: reglas canónicas de los géneros y de los discursos, reglas de precedencia, estatutos de los diferentes discursos, normas del buen lenguaje (desde el literario al periodístico), formas aceptables de narración y de la argumentación, repertorio de temas propios y diversos, y convenciones de forma y de contenido. De aquí se obtiene una concreta propuesta metodológica, definiendo el análisis del discurso social como una búsqueda de lo homogéneo, a partir del cual el investigador debe poner en evidencia el material regulado o recurrente, detrás de las variaciones y avatares. Para ello se buscan legitimaciones dominancias y recurrencias, principios de cohesión y de imposición de puntos de vista, unificación orgánica (límites de lo pensable, de lo argumentable, de lo narrable, de lo escribible), tendencias generales, la doxa (el habla común), y otras relaciones significativas que hacen que el discurso social no sea una mera yuxtaposición de formas discursivas autónomas.

En esos lugares se enfatiza la hegemonía y, contra ella, toda la heteronomía posible. Los protagonismos y antagonismos como elementos constitutivos del mismo discurso social hegemónico. Así, las rupturas discursivas deben rastrearse en la periferia, en los márgenes, lugar donde se articulan los discursos que se enfrentan al discurso oficial, conocidos como discursos alternativos o contradiscursos. Este punto es relevante para el presente estudio, pues le otorga al discurso hegemónico la responsabilidad de lo decible por cualquier forma de disidencia. Angenot toma el concepto en el sentido banal del término “disidencia”, esto como aquel “estado de una persona que, en razón de divergencias doctrinarias, se separa de una comunidad religiosa, política o filosófica”. Es decir, en la heteronomía convergen todas aquellas ideas y visiones de mundo que se oponen a la gnoseología del sistema social dominante, como también a “sus ciencias, su historiosofía, su hermenéutica social e incluso (al menos de manera embrionaria) su estética”; es decir, “grupos cuyo axioma fundamental es esgrimir esa ruptura radical de la que se enorgullecen” (Angenot, 1998: 37).

Asumimos, al igual que Angenot, la tesis de la heteronomía. Esta se diferencia del contradiscurso, en cuanto es en este último donde encuentran cauce los antagonismos que se debaten y baten contra sectores centrales, cuya legitimidad ha sido consagrada por el discurso social. De allí el interés que no pocos semiólogos tienen de acometer la reconstrucción del discurso de una época no sólo desde los lugares canónicos, sino también desde aquellos donde aflora la disidencia. La heteronomía, en cambio, aglutina a hechos y posibilidades que se situarían fuera de la aceptabilidad y de la inteligibilidad normal, instituidas por la hegemonía. Así, las simples divergencias de opinión se situarían como parte del orden social, en la lógica hegemónica, para mantener y renovar el universo simbólico ya establecido. Dichas reconstrucciones asumen la labor de la crítica político-social y sus formas de organización como las únicas

alternativas de lucha contra el imperio, pero que lejos de entregar datos sobre esas diferencias, entregan luces sobre las posibilidades de resistencia. Una especificidad que, a la larga, se transforma en continuidad del conformismo. Inclusive cuando esa resistencia parece tener una historia propia, no deja de desarrollarse bajo la dependencia directa e indirecta de la hegemonía, ya sea por infiltración o por el esfuerzo mismo de la disidencia. Al respecto, Angenot da algunos consejos al investigador:

“El analista del discurso social no se apresurará a concluir que existe ruptura cada vez que se enfrente con enunciados expresamente paradójales o protestatarios. Verá de qué poder de atracción dispone el discurso social hegemónico para restringir la autonomía crítica de los doctrinarios socialistas o feministas, así como la independencia especulativa o imaginativa del pensador o del artista. Verá cómo los pensamientos supuestamente contestatarios se desarrollan en la movilidad de la hegemonía invisible contra la cual intentan plantear su crítica, cómo de infiltra constantemente en ellos el discurso dominante que reprimen” (Angenot, 1998: 39).

Se trata de una periferia discursiva que tiene cabida en el discurso hegemónico. Se trata de discursos posibles, también regulados por la hegemonía: es lo que permite el Discurso Social. Una hegemonía que puede ser percibida como un proceso que indefinidamente forma “bola de nieve”, que extiende su campo de temáticas y de cogniciones dominantes imponiendo “ideas de moda” y parámetros genéricos incluso a los cuestionamientos radicales y a las búsquedas de originalidad y de paradoja, las que siguen inscribiéndose y organizándose con referencia a los elementos dominantes (Angenot, 1998).

La legitimidad de la periferia explica la mancomunidad inconsciente entre discurso y contradiscurso, presente entre nosotros, dentro de los grupos políticos, religiosos, sindicales, académicos y de expresión popular. Todo debate se inscribe solamente sobre una tónica común, pero desde argumentaciones opuestas. No obstante, la hegemonía pretende alcanzar la homogeneidad discursiva. Para ello, su obsesión se nutre de un conjunto de contradicciones parciales, habitadas por tensiones entre fuerzas centrífugas y centrípetas, pero que terminan confluyendo en el discurso social de una época.

De la lectura de Angenot es posible identificar tres siguientes rasgos observables de todo discurso social. Primero, la existencia de un todo orgánico (totalidad), es decir, las prácticas significantes no están yuxtapuestas en un discurso social; segundo, ocupa todo el espacio de lo pensable, dejando afuera aquello que no tiene posibilidad de existencia discursiva; y tercero, el discurso social puede concebirse en tres funciones: representa e identifica, instituye el mundo, construye lo real (función óptica); axiológico: valoriza, clasifica y legitima (función axiológica) y sugiere, hace actuar, dicta reglas (función

pragmática). Desde el punto de vista metodológico, el concepto de discurso social entrega amplias posibilidades de desarrollo, toda vez que promueve un trabajo interdisciplinario de análisis a partir de la previa selección de zonas de discursividad que permitan describir el discurso social dominante. En este sentido, los componentes del hecho hegemónico y que configuran los puntos de vista desde los cuales se lo puede abordar son (Angenot, 1989: 27-34): la lengua legítima (lo oficial, lo que es reconocido por todos, la *doxa* (el saber común, lo que todo el mundo sabe y comparte), los paradigmas temáticos, o excluido, lo emotivo, el sistema topológico (quiénes dicen y desde qué posición discursiva).

El supuesto inicial que guía un ejercicio semiótico de tal envergadura parte de la constatación de que todos los discursos producidos en una sociedad están recorridos por líneas de sentido comunes con su memoria, su presente y sus utopías, que constituyen un discurso social propio y que configuran la fisonomía particular de la cultura. Se trata de un universo simbólico no homogéneo y lleno de fisuras, como las que provoca el discurso político expresado en el cine de no ficción. Este discurso político no sólo representa un conjunto de divergencias de opinión o innovaciones formales que permanecen en el marco de las combinaciones permitidas, sino hechos y/o prácticas situadas fuera de la aceptabilidad y de la inteligibilidad normal instituidas por una nueva hegemonía, alejada del clásico concepto gramsciano (Angenot, 1998). El documentalista militante, por ejemplo, sigue siendo parte del discurso social, como una máquina que genera una especie de eterno retorno de lo mismo, adaptado a las nuevas circunstancias socio-políticas. Formaría parte de una dominancia simbólica que manifiesta sólo una diversidad falsa, pues también estaría bajo la tutela implacable del monopolio de lo pensable y decible en una época y lugar (Angenot, 1998: 31). Se trataría, entonces de una variedad discursiva ilusoria, pues se erige oficialmente como resorte de lo posible. Se alejaría, así, de la disidencia como acto y sólo se mantiene con un atisbo de posibilidad, en la medida que es el discurso disidente u heterónimo el único que se distancia de todo criterio de aceptabilidad. Aquél se aleja de las reglas del juego que impone la hegemonía de la que habla Angenot.

Una vez superado el anclaje sociodiscursivo, el paso siguiente es la consolidación de una textualidad para la imagen visual-documental que facilite su lectura e identifique su lugar en el universo ideológico del que forma parte. La superación del signo icónico como referente de análisis tras la ampliación de la imagen hacia el texto visual, es la salida que nos propone la semiótica cuando nos enfrentamos a objetos tan complejos como la fotografía, el retrato y el cómic o artes con registros sonoros como el cine y la televisión. Más allá de esas complejidades, parece haber coincidencia en que desde el punto de vista del método, el texto tiene una función delimitada, pues funciona como perfecto corpus de análisis. Así, hay notorios avances en el plano teórico que se han obtenido luego de trabajos sobre determinados filmes-texto, respecto a los



rasgos de un género o las aportaciones de un determinado director. En ambos casos, el texto fílmico se presenta como manifestación de una o más variables discursivas, pues es justamente el texto quien dibuja los límites de ese continuo discursivo. El texto transforma a la semiótica en la ciencia del texto, no del signo. Como dice Julia Kristeva:

“Es evidente, pues, que designar al texto como formando parte de los objetos de conocimiento de una semiótica, es un gesto cuya exageración y dificultad no desconocemos (...) El texto confronta la semiótica con un funcionamiento que se sitúa fuera de la lógica aristotélica, exigiendo la construcción de otra lógica y llevando así hasta el final –hasta el exceso– el discurso del saber obligado por consiguiente a ceder o a reinventarse. Es decir, que el texto propone a la semiótica una problemática que atraviesa la opacidad de un objeto significativo producido, y condensa en el producto un doble proceso de producción y transformación de sentido” (Kristeva, 2001: 30-31).

La indagación del sentido mediante el análisis textual otorga a la semiótica una identidad que la aleja de cualquier otro territorio conocido, alimentándose de todos aquellos componentes formales, temáticos, tecnológicos y epocales que aportan a las estrategias de producción y reconocimiento que son propias de la discursividad social. En esa discursividad, el texto audiovisual asoma con complejidad pero, al mismo tiempo, con toda la coherencia de su puesta en escena que la vincula con el océano de manifestaciones artísticas existentes. Reconoce como parte de su esencia que, por ejemplo, no habría texto fílmico sin multiplicidad de variantes interpretativas, así como tampoco sin intenciones de un autor respecto a su lector modelo. Esta figura asegura a la “obra” un amplio abanico de espectadores posibles. En ese sentido, el campo de la semiótica textual es aun más explícito en la confirmación del estatus de autonomía que adquiere la imagen como texto. Para nuestros propósitos investigativos, las teorías semióticas que facilitan la comprensión sociodiscursiva desde un texto audiovisual como el documental se han desarrollado desde veredas opuestas, pero perfectamente complementarias en un modelo de análisis fílmico: por un lado, la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, y por otro, la semiótica estructuralista de Algirdas Julien Greimas.

#### **9.4.- El texto en la semiótica de Iuri Lotman**

Para la denominada Escuela de Tartu, la dificultad semiológica de acceder a un texto se debe a la complejidad en su estructura, pues se trata de un texto compuesto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, dejando de ser un mensaje elemental dirigido del remitente al destinatario y mostrando la capacidad generar memoria (Lotman, 1998: 80). Se

trata de uno de los máximos aportes de la Escuela de Tartu, pues el texto cinematográfico pertenecería a un sistema de modelización secundario, sujeto a una serie de reglas de combinatoria jerarquizadas. Por lo tanto, se hace necesario describirla desde el propio sistema que la constituye. Es la razón por la que la estructura del texto da sentido a su forma y contenido, y posibilitando que los elementos extra-textuales estén en permanente disposición del autor para ser incorporados al propio texto (Lotman, 1964).

La tesis de Lotman se ajusta plenamente a una mirada discursiva del texto en la medida que éste se considera como un dispositivo pensante y que necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor. “En esto se pone de manifiesto la naturaleza profundamente dialógica de la conciencia como tal. Para trabajar, la conciencia tiene necesidad de una conciencia; el texto de un texto; la cultura de una cultura (Lotman, 1993: 124). En su libro *Cultura y explosión*, Lotman reconoce que las investigaciones semióticas contemporáneas consideran el texto como uno de los conceptos fundamentales de partida de dicho análisis: “como texto puede aparecer una obra, una de sus partes, un grupo compositivo, un género: en último análisis la literatura en su conjunto (...) En el concepto de texto son introducidos el autor y el público como presupuestos, aunque estos últimos puedan no coincidir cualitativamente” (Lotman, 1999:160-161).

El problema del texto en semiótica lo aborda la escuela lotmaniana a partir de algo que ya había insinuado Mijaíl Bajtin en su clásico *Estética de la creación verbal* (1982). En esta obra, Bajtin postula con claridad un proyecto transdisciplinar cuya realidad primaria sea el texto, entendido como totalidad única e irrepetible desde el punto de vista semántico, ideológico e históricamente individual. Se trata de una visión que descodifica al texto, situándolo en un lugar esencialmente humano, tanto en su producción y consumo. Siguiendo esa base teórica, Lotman percibe el texto no como una consecuencia cultural, sino como el objeto primario de cualquier estudio, en el que se expresan diferentes códigos y lenguajes en múltiples combinaciones. El resultado es la conformación de una unidad textual heterogénea y dinámica, abierta desde el punto de vista de sus posibilidades de desplazamiento. Es la cultura la que le otorga al texto esa variedad de lenguajes, y es, también, quien garantiza la multiplicidad y movilidad textual que rige a una sociedad en un momento histórico.

La postura lotmaniana supera la clásica distinción entre ciencias exactas y ciencias humanas; y tanto los textos científicos como los artísticos construyen modelos de mundo y ayudan a construir modelos de realidad. Ambos universos de conocimiento pueden ser aproximados. Ambos universos configuran la cultura. Sólo de ese modo, la noción de texto se asoma como nítido objeto de estudio: siempre respondiendo de qué manera una cultura se inscribe en los rasgos semióticos de un texto, algo así como el funcionamiento de un cerebro

humano; con capacidad para almacenar y crear información y conocimiento, esto es, en tanto memoria y creación.

“El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado” (Lotman, 2000: 82).

A partir de esta definición, el propio Lotman reconoce que la fórmula *el consumidor descifra el texto* debe reemplazarse por una expresión más exacta: *el consumidor trata con el texto*. Se trata de la relación de intertextualidad (texto que contiene otro texto). Se retoman, así, algunas ideas que nacen del dialogismo bajtiniano en su análisis del texto literario como dialógico, intertextual y polifónico. En la perspectiva de Mijaíl Bajtin, los roles de activo-pasivo se intercambian, no correspondiendo a uno sólo de los participantes. Es un diálogo entre textos. La tesis es conocida. Si todo acto de escucha es al mismo tiempo una forma de respuesta, la literatura o el cine no funcionan de manera diferente. Si un texto literario puede ser concebido como un lugar de encuentro, como una inevitable réplica a otros textos, como un mosaico de citas, lo mismo ocurre en el un relato audiovisual. Se trata de un principio estructurante que justifica su carácter polifónico. Varias voces que no matan al narrador omnisciente, pero sí limitan su dominio. La figura del tercero superior emerge con fuerza para un planteamiento semiológico intertextual. Si la comprensión de un enunciado siempre es dialógica, éste no puede ser comprendido desde afuera del texto, sino que dicha comprensión forma parte del mismo sistema dialógico. Así, el que comprende se vuelve el tercero del diálogo. Todas estas instancias dialógicas le otorgan a la figura del intérprete indirecto o no previsto, un rol más que central.

El autor de la obra –literaria, visual o fílmica- supone la existencia de un destinatario superior (el tercero), cuya comprensión de una respuesta justa se prevé en un espacio metafísico o en un tiempo lejano. Se trata de un destinatario que tiene una respuesta certera y superior. Puede ser Dios, el juicio de la historia, la ciencia o el pueblo. La obra se deja, entonces, para que sea juzgada enteramente por destinatarios existentes y próximos; la figura de un tercero que está por encima del resto de los participantes del diálogo.

Los elementos del análisis bajtiniano marcan influencia en sólo una parte de lo escrito, luego, por la Escuela de Tartu. Probablemente sea la metáfora del texto como *dispositivo pensante* la que más referencias se hagan a la obra de Lotman. Los textos que el autor ruso privilegia para el estudio semiótico son los que cumplen una función activa en el mecanismo de la cultura. No son meros transmisores de significados, sino generadores de un modelo de mundo y se organizan en tanto sistemas: los rituales, las mitologías, las religiones, los juegos, los textos artísticos o los textos mediáticos. La idea del dispositivo se nutre de

estructuras muy variadas y a menudo internamente contradictorias, dotado de principios de autoorganización, que cumple funciones en un sistema o mecanismo.

Ahora bien, para que un texto trabaje debe aceptar la inclusión de otro texto, otro mecanismo inteligente (en forma de lector, de investigador, de contexto cultural), dándole crédito así a la tesis del texto como conciencia semiótica. Una unidad dotada de autonomía, con duración temporal, con memoria y con capacidad creativa, que encuentra su máxima expresión en un texto como el cinematográfico, por gozar del valor cultural más alto: posee un abierto y permanente dialogismo, tiene irrefutable intertextualidad, es polisémico y, además, fuertemente connotativo. Si a esto agregamos su marcada función estética (que no es propia del objeto sino que se manifiesta según el contexto social), obtenemos el marco teórico que nos permite asumir las dificultades y desafíos para develar las manifestaciones discursivas de un texto como el fílmico. Así, el texto fílmico no está estructurado como un signo, razón por la que su significado no está en el texto mismo, sino que está desplazado hacia el receptor (y toda su carga experiencial) por medio de toda la cultura extratextual.

Si bien Lotman dedicó pocas páginas al cine en cuanto texto, en uno de sus escritos reconoce que la especificidad de cada arte se empieza a ver precisamente en lo que no puede ser transmitido con los medios de otro arte (Lotman, 2000). Por ejemplo, tratándose del caso de Charles Chaplin y su producción, se puede considerar que el resultado de ese talento cinematográfico genera una percepción única al vincular cada una de sus películas, por separado, con un espacio cualquiera extra-fílmico. Se trataría del inicio de la liberación del texto artístico, impregnado de emociones y vivencias personales. Al mismo tiempo, toda la obra de Chaplin puede ser vista como “un camino, una alternancia de textos independientes, cerrados en sí” (Lotman, 1999: 164) en una especie de contradicción entre el director y su mítico personaje de Charlot. Lo anterior se debe a que el texto artístico no tiene una única resolución, sino que puede ser usada un infinito número de veces. Una película puede ser vista según la paciencia que tenga el espectador para disfrutar de los innumerables estados emotivos que sucedan de su interpretación, alargando así el espacio de lo imprevisible. Es el lenguaje del cine el único que permite esa cercanía, debido a su constitución estructural como metalenguaje científico y artístico al mismo tiempo. Actúa sobre la base del lenguaje mitologizante, un mundo donde reinan los nombres propios. Con esto, Lotman intenta decir que el cine permite mostrar objetos con los cuales el espectador se identifica en cuanto signo no meramente nominal.

“Un mundo donde todos los nombres son nombres propios (y precisamente así con el mundo del mito y el de la conciencia infantil), es un mundo de relaciones íntimas, en el que todas las cosas son viejos y buenos conocidos,

y por lazos igualmente estrechos están unidas las personas. No por casualidad los objetos del mundo mitológico tienen, como las personas, nombres propios” (Lotman, 2000: 133).

De esta forma, el cine es un buen portador de esa conciencia mitológica que sólo reconoce sujetos e imágenes conocidas, ofreciendo innumerable cantidad de retratos a través de los primeros planos, constituyéndose en una atmósfera de absoluta familiaridad. Al mismo tiempo, a través de un código general, es el texto fílmico el que reflexiona sobre la sociedad a través de inconscientes mecanismos metalingüísticos de la cultura. Es por medio del cine y su arte, donde el presente y la memoria se piensan hasta alcanzar altísimos niveles de utopía. Es por ello que para Lotman, el texto no es la realidad, sino material para la reconstrucción de la misma. De paso, nos recuerda que el cine y la diversidad de formatos en los que la imagen visual adquiere forma y sentido constituye complejos sistemas de subjetivación en los que el sujeto pierde autonomía, pero alcanza altísimos estímulos para su sociabilidad. El interés histórico por la semejanza invita a pensar sobre un espectador que viaja al interior de unas imágenes con memoria, pero atrapadas en una máquina antropológica, la misma que le deja, al hombre, verse y entender.

### **9.5.- A. J. Greimas y la estructura profunda del sentido**

En una tradición semiológica de análisis más concretos, el sentido del texto visual puede ser sometido a criterios semejantes de segmentación postulados para el estudio del texto literario. Para estos efectos, la teoría semiótica propuesta por A. J. Greimas es pertinente para explicitar las condiciones de producción de aprehensión del sentido que se manifiesta en cualquier tipo de textualidad, como es el caso del cine documental político. En la semiótica greimasiana, para la descripción del sentido de un texto o de un corpus de textos se ofrecen, en términos generales, dos posibilidades: o bien se considera la estructura del sentido producido en sí misma, o bien se considera las condiciones en las cuales ese sentido es producido, en cuyo caso se trata de la estructura trascendente de sentido. La trascendencia acá es entendida como la descripción del sentido desde perspectivas materiales más amplias que las ofrecidas por el texto, dentro de las cuales el texto mismo adquiere un sentido. La aplicación de esta última permite indagar sobre la discursividad social a la que el texto pertenece.

La pertinencia de un análisis semiótico con vistas a una descripción trascendente del sentido debe partir necesariamente de la elección de los niveles de pertinencia textual. No se debe olvidar que un texto no se agota con una sola lectura, y todas ellas están condicionadas por los contextos históricos y culturales en los que se consume. Además, todo texto puede ser entendido en término de relato y de discurso simultáneamente, por lo que es posible orientar

el análisis hacia los aspectos puramente discursivos, atendiéndose a lo que Greimas definió como la investidura semántica de cada discurso: las *figuras sémicas*. Se trata de elementos operacionales que remiten a las estructuras profundas de la significación. Un cuento, por ejemplo, presenta una manifestación textual que es el resultado de la relación entre una expresión y un contenido. El estilo y la poética serían objetos de análisis en el plano de la expresión. El contenido, en cambio, se obtiene desde el análisis del discurso de un texto. La semiótica greimasiana sitúa sus investigaciones en el nivel de contenido, considerando al texto como la unidad de base y considerado como un todo de significación. El plano del contenido puede ser analizado en rasgos distintivos semánticos, que dan por resultado unidades mínimas de sentido denominadas *semas*. Así, el análisis de discurso se realiza en dos direcciones:

- a) *El discurso como enunciado*, para conocer la organización discursiva interna y externa.
- b) *El discurso como enunciación*, para lo cual construye simulacros lógico-semánticos de situaciones de discurso descritas o relatadas en los propios discursos o deducibles de sus presupuestos, los que deben ser explicitados.

El relato, entonces, es el simulacro de situaciones reales, constituyéndose en el lugar privilegiado en donde el semiólogo puede estudiarlas. De ahí que los resultados de un análisis textual puedan ser extrapolados y aplicados a la vida social misma. El punto de partida fueron los estudios llevados a cabo por Propp y Levi-Strauss sobre textos folklóricos y relatos míticos, respectivamente. La semiótica de Greimas vio en esos trabajos una confirmación de la hipótesis según la cual existen formas universales de organización narrativa, convirtiéndose en un modelo útil para comprender la estructura de todos los discursos narrativos. Gracias a esta regularidad pudo establecerse un esquema narrativo canónico a través del cual se interpreta todo discurso narrativo como la búsqueda de una acción que tuviera un sentido en el orden social: una calificación, una búsqueda, una retribución, un castigo (Courtés, 1980). Lo mismo ocurre tras el reconocimiento de los actantes en la historia, pues junto a la historia del *héroe* aparece un *traidor* que desarrolla el sentido opuesto pero que confirma el valor del mismo objeto de búsqueda.

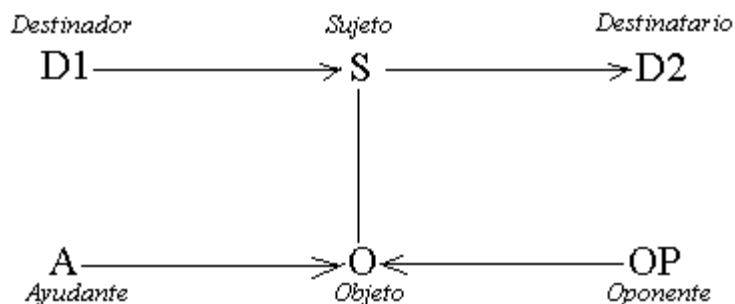
Para Greimas, la estructura actancial aparece cada vez más como susceptible de explicar la organización de lo imaginario humano, y en cuya proyección se observan universos colectivos e individuales (Greimas, 1989). Dice el autor que si se considera el relato como un enunciado global, producido y comunicado por un sujeto narrador, ese enunciado global puede descomponerse en enunciados narrativos concatenados. Y a través de un sentido lógico de relaciones, se puede definir el enunciado como una relación entre los actantes

que lo constituyen, generando una articulación de sentido. Por ejemplo, la relación entre el sujeto con el objeto de su deseo y la inscripción de éste en las estructuras de la comunicación social. El concepto de *estructura*, postulado implícito en todo el razonamiento greimasiano, supone la existencia de una red relacional de tipo paradigmático sobreentendida en los actantes, tal como aparecen en los enunciados narrativos, tal como si existiera una estructura elemental que simplificara las relaciones humanas en conjuntos de semas. Formulada en términos semióticos, la estructura contractual se presenta de la siguiente manera: el *Destinador* establece un contrato con el *Destinatario-sujeto* por el cual este último se compromete a realizar una serie de pruebas que finalizan con un reconocimiento o retribución por parte del *Destinador*. En el enfoque greimasiano, se considera que el *Destinador* pertenece a un universo trascendente (con postulados y discursos inagotables), en oposición con el *Destinatario* que pertenece a un universo inmanente, donde lleva a cabo su acción. Así, el *Destinador* comunica al *Destinatario-sujeto* el conjunto de valores en juego y lo transforma en un sujeto competente.

En el marco de un esquema narrativo, la semiótica identifica un Destinador inicial que se presenta como el lugar del ejercicio del poder establecido y como el lugar en donde se esbozan los proyectos de manipulación, llevando a los sujetos a realizar el hacer deseado. Escribe Greimas:

“Si es verdad que a un cierto nivel en que se constituyen y se ejercen los actantes colectivos, la modalidad del *hacer-hacer* puede definir el gobierno de los hombres, también puede pensarse que hay estructuras modales comparables que pueden dar cuenta del gobierno *por* y *para* los hombres; es decir, el itinerario narrativo que encaramos es una construcción formal donde se pueden invertirse ideologías diferentes. Lo cual equivale también a decir que el itinerario narrativo considerado como tal es indiferente al tipo de actantes que son el Destinador o el sujeto manifiesto: estados, sociedades, grupos sociales o individuos” (Greimas, 1980: 25).

Con estos elementos, Greimas (1966: 1980) elabora un modelo de seis términos que resume las diferentes relaciones actanciales (tres ejes, seis actantes), que ha deducido del esquema narrativo universal. Gráficamente, el modelo se presenta así:



En el esquema se observa que existen dos tipos de enunciados narrativos en el interior de los discursos: a) los que diferencian un actante activo de un actante pasivo; y b) los que significan una comunicación o transmisión de valores y objetos y que, por lo tanto, distinguen, aparte del objeto pasivo, objeto de la comunicación, un remitente y un destinatario. En ellos la relación actancial está dada por el deseo, que instauro un agente del deseo o *Sujeto* (S); y un paciente del deseo, el *Objeto* (O). En virtud de la categoría que la define, esta relación de dos actantes Greimas la denomina *eje del deseo*. También se observa en el modelo la presencia de dos *Sujetos* con relación a un mismo *Objeto* de comunicación. Respecto del *Objeto*, se produce una acción de traslado de un *Sujeto* al otro; razón por la que estos dos actantes hayan merecido las designaciones de *Destinador* (D1) y *Destinatario* (D2). El eje que los vincula recibe el nombre de *eje de la comunicación*.

Así, el *Destinador* aparece como el detenedor de un *saber* y de un *saber-hacer* seguros, guadián de la equidad de las relaciones humanas y de la verdad de las cosas y seres. En tanto, el *Destinatario* aparece como un actante que adhiere a la imagen del mundo que se presenta, como proyecto, realización y destino. Del análisis del eje del poder, Greimas ha podido deducir también la existencia de otro eje actancial, el de los circunstantes que participan en el proceso, denominado *eje de la participación*, con dos términos: *Ayudante* y *Oponente*, que estatuyen su naturaleza en relación al sujeto. La razón es que se *Ayudante* u *Oponente* respecto de alguien que desea algo.

El empleo de estos elementos narrativos se explica en la distinción que Greimas hace de las estructuras profundas versus las estructuras superficiales del discurso que se obtienen a partir de un texto (Greimas, 1987; 1989). Dicho enfoque se inscribe dentro de la teoría general de la generación de significación, ya que las estructuras complejas son producidas a partir de estructuras más simples y el aumento de la complejidad de las estructuras trae aparejado un complemento de significación, o sea, un aumento del sentido.

Las estructuras discursivas se organizan a partir de la instancia de



enunciación, es decir, la puesta en discurso de las estructuras narrativas de un texto. Para que un sema sea visible o inteligible debe aparecer en oposición con otros semas del mismo nivel, ya que se trata de una unidad mínima de significación situada en el plano del contenido, pero de naturaleza relacional y no sustancial. Es decir, lo que define a un sema no es otra cosa que su valor diferencial. Entre los semas opuestos existe algún tipo de conexión semántica que hace posible su relación básica, y manifiesta una diferencia que genera oposición. Así, por ejemplo, /lo masculino/ es comprendido en relación con /lo femenino/. Ambos rasgos semánticos ocupan los extremos de una relación de sexualidad. Se establece entre ellos una relación de conjunción y de disyunción simultáneamente. Toda disyunción opera siempre sobre cierto grado de conjunción entre los términos opuestos (Greimas, 1987: 27-44). El grado de conjunción que conecta dos semas está dado por el *eje sémico*:

/masculino/ ----- /femenino/

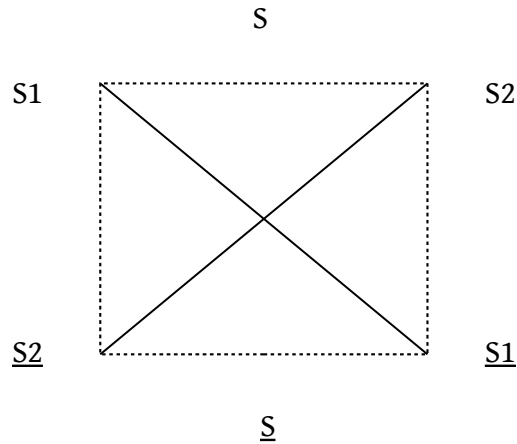
*eje sémico*

El eje sémico trata de una relación binaria que se establece entre dos semas en el nivel profundo del plano de contenido, constituyendo la estructura elemental de la significación. No hay significación sin estructura. Dentro de las estructuras de la significación, la relación binaria mínima es el eje sémico.

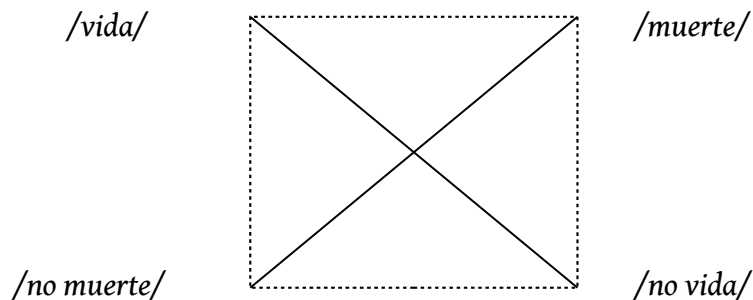
Como se observa, el modelo greimasiano se sustenta en un binarismo que opera como una regla de construcción de sentido que se expresa a través de una relación de contrariedad y una relación de contradicción. La primera de ellas se proyecta más allá del eje sémico en ciertas prácticas sociales como los binomios /izquierda/- /derecha/, /alto/-/bajo/ o /continuo/-/discontinuo/, pues cada una de esas oposiciones está contenida en una categoría sémica autónoma y con sentido. Por su parte, la relación de contradicción se refiere a posiciones dentro del mismo eje sémico, con la particularidad de que estas dos posiciones son extremas y dan lugar a una oposición de la que surge el sentido. Así, por ejemplo, la negación de /alto/ es la ausencia de ese sema. La relación entre /alto/-/no alto/ constituye una relación de contradicción, pues /no alto/ no significa /bajo/. Lo mismo se aplica a otros ejemplos:

/adulto/ - /no adulto/  
 /mal/ - /no mal/  
 femenino/ - /no femenino/  
 /vida/ - /no vida/  
 etc.

Las relaciones de contradicción generan una nueva categoría sémica, que a su vez está en contradicción con la categoría sémica original. La forma en que Greimas grafica estas relaciones estructurales del sentido es a través de un esquema inspirado en categorías lógicas, en el que se hace visible la interacción de las dos categorías sémicas: el denominado *cuadrado semiótico* (Greimas, 1980: 137).



En el esquema, S representa el universo significativo en su totalidad o cualquier sistema semiótico, y S es la ausencia de sentido o el término contradictorio de S. En tanto, la relación entre S1 - S2 supone una relación de contrariedad, al igual que entre S2 - S1; y la relación de contradicción se observa en el eje S1 - S1 y en el eje S2 - S2. Así, por ejemplo, la /negación de la vida/ (S1) implica la presencia de la muerte (S2); la presencia de la vida implica la /negación de la muerte/ (S2).



El cuadrado semiótico es útil para dar cuenta de la generación de sentido manifiesto y no manifiesto en el discurso que se obtiene en un texto. De esta manera, el texto contiene no sólo el sentido que declara, sino también el que oculta: la opacidad del discurso o los sentidos “silenciados”. A partir de los términos positivos es fácil obtener sus contradictorios correspondientes. Así, el

cuadrado greimasiano da origen a un conjunto de dimensiones estructurales y de estructuras sémicas que permiten organizar la significación del discurso.

Si bien, el cuadrado semiótico, tal como ha sido presentado, corresponde a un nivel abstracto de la descripción, en los diversos textos aparecerá realizado bajo el revestimiento de distintas formas de manifestación. Por ejemplo, todas las sociedades distribuyen sus normas (jurídicas, sexuales, protocolares, morales, etc.) de acuerdo al cuadrado semiótico, aunque varíen en la especificidad de sus relaciones binarias. Lo que está prescrito en una sociedad puede no estarlo en otra. Por ello, el modelo puede dar cuenta de la dimensión ideológica de la cultura, más allá de la propia especificidad en la contradicción o la contrariedad sémica. Se trata, entonces, de un modelo taxonómico que constituye una suerte de espacio organizado que incluye términos interdefinidos y tiene un carácter estático, tal como lo afirma Greimas:

“Es esta instancia taxonómica primera a partir de la cual pueden ser articulados y manifestados, en forma estática, los sistemas de valores o axiologías y los procesos de creación de valores recurrentes o ideologías” (Greimas 1974: 45).

La sintaxis que se observa es operatoria, pues es el lugar de las operaciones y las transformaciones. Reformuladas en términos de relaciones de contrariedad y contradicción, las operaciones aparecen como transformaciones por las cuales un contenido es negado (disyunción) y otro afirmado (conjunción). Como se ve, estas categorías están destinadas a articular y dar la forma al micro-universo (S) susceptible de producir significaciones discursivas.

El trabajo analítico de Greimas permitió interpretar otras problemáticas asociadas a la dimensión modal de los discursos, lo que generó una sintaxis modal independiente del esquema narrativo heredado de Propp. La lógica greimasiana es la siguiente: para que un estado narrativo se transforme en otro estado narrativo diferente, debe intervenir una transformación, y toda transformación supone un hacer. Como ya se ha dicho anteriormente, todo hacer es atribuido a un sujeto operador que lo realiza. Ahora bien, para que un sujeto realice una transformación entre dos estados (conjunción/disyunción; disyunción/conjunción), debe estar capacitado para ello. La capacidad a la que nos referimos está expresada por el *querer*, el *deber*, el *saber* y el *poder* hacer la transformación en cuestión. Es decir, las modalidades expresan la competencia del sujeto operador en relación con su hacer específico. Fue necesario que un cierto número de análisis concretos focalizaran estas modalidades para que pudiera delimitarse su importancia en el desarrollo de las investigaciones semióticas.

De esta manera, la gramática narrativa de A. J. Greimas aparece también, gracias al desarrollo de la teoría de las modalidades, como un modo de enfocar y

de interpretar la vida interior de un sujeto, con sus conflictos y manipulaciones. Esto último es posible porque si los sujetos son sujetos modalizados (que poseen un cierto saber o ignorancia, un cierto poder o querer, etc.) la confrontación entre dos sujetos posee una estructura modal y puede ser llamada manipulación. Para Greimas, la manipulación es un fenómeno modal. Así, las cuatro modalidades reconocidas (*querer, deber, saber y poder*) se articulan como las modalidades del hacer (saber-hacer, querer-hacer) o como modalidades del *ser/estar* (Greimas, 1989: 79-106). La manipulación aparece como una manifestación del *hacer-hacer*, como la acción del individuo sobre el individuo tendiente a hacerle ejecutar un programa determinado. De este modo, las actividades del sujeto en sociedad se reflejan en un esquema narrativo de dos maneras: las referidas a las cosas, es decir, transformarlas; y la acción sobre los sujetos que consiste en hacer-hacer, es decir, en hacerles realizar una acción específica: es la manipulación. Las modalidades representan valores, pues constituyen objetos que el sujeto quiere conseguir para alcanzar otros objetos. Son objetos que se sitúan en una dimensión superior o anterior en el proceso del sujeto hacia su objeto final. Esto se debe a que los actantes no desean los objetos por su materialidad, sino los valores que éstos encarnan. Por ejemplo, Pedro desea la pistola porque significa fuerza, defensa o control. Así, los objetos de deseo son objetos-valor.

La clasificación hecha por Greimas, reconoce dos tipos de modalidades: las virtualizantes y las actualizantes. Las modalidades virtualizantes hacen posible la instauración del Sujeto frente a un Objeto: *deber-hacer* y *querer-hacer*. El eje del deseo que reúne a Sujeto-Objeto permite interpretarlos semánticamente como Sujeto-desempeño u Objeto-valor. Por medio de las modalidades actualizantes, en cambio, el sujeto se califica para la acción: *poder-hacer* y *saber-hacer*. El saber modaliza el eje de la comunicación, en el que intervienen igualmente Destinador y Destinatario. Lo que circula entre ellos es un *valor-saber*. Existe una voluntad de hacer-saber, que se manifiesta como un hacer persuasivo, orientado a llamar la atención, a crear condiciones para otro hacer que le corresponde.

El hacer persuasivo puede ser enfocado bajo dos aspectos: como *hacer-crear* o como *hacer-hacer*. En cualquiera de los dos casos se trata de una manipulación y el Destinador puede ejercer su hacer persuasivo apoyado en la modalidad del poder y del saber. Por ejemplo, un relato en el que el Destinador-manipulador promueva el desmantelamiento de la autoridad gobernante, a través del caos social callejero estará apoyándose en el poder de las masas. En cambio, si el mismo Destinador promueve juicios negativos sobre la misma institucionalidad, promoviéndola como una amenaza sin dones positivos, estará empleando la modalidad del saber. En cualquiera de los dos casos, el fin último perseguido por el destinador es el de hacer aceptar como verdadero su mensaje transmitido y hacer ejecutar por el destinatario una acción determinada. Por su

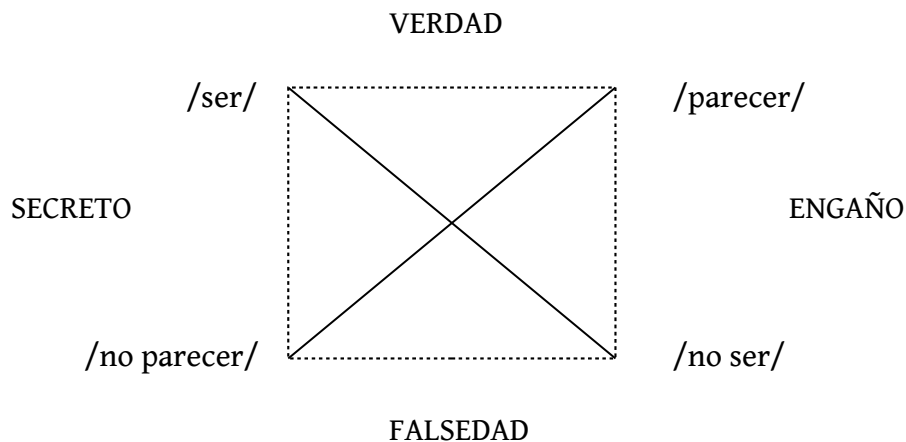
parte, el destinatario ejerce frente al hacer persuasivo del destinador-manipulador un hacer interpretativo entre dos imágenes o valores (positivo o negativo) según se trate de una manipulación según el saber o según el poder. Se trata de una elección forzada y está definida por el hacer-hacer que introduce un desequilibrio modal y cognoscitivo entre manipulador y manipulado. Esto es especialmente nítido en el discurso político presente en los relatos.

La manipulación es especialmente develadora en los denominados enunciados de estado (cuando el ser modaliza al ser). Se trata de una modalidad veridictoria. La categoría de *veridicción* (Greimas, 1973: 165) se genera por la aplicación de los verbos modales /ser/ y /parecer/ a los sujetos de los enunciados de estado. Al respecto, escribe Greimas:

“Al situarse el problema de la verdad en el interior del discurso, conviene hablar en este caso del decir-verdadero, con otras palabras, de la veridicción. El saber del sujeto de la enunciación, tal como es proyectado en el discurso, se encuentra a su vez modalizado en *verdadero* o *falso*, en *secreto* o *mentiroso*, y sobredeterminado por la modalidad del creer (persuadir/asumir)” (Greimas, 1980: 19).

La lógica greimasiana indica que es el propio contexto cultural el que admite la presencia o no de discursos no verosímiles, entendiendo por verosímil aquello que puede definirse a primera vista como una referencia evaluante que el discurso proyecta fuera de sí mismo y que enfoca cierta realidad o, más bien, cierta concepción de la realidad (Greimas, 1989: 119).

Así, el contrario de veridicción puede ser proyectado sobre el cuadrado semiótico de la siguiente manera:



La correlación de fuerzas en el esquema expresa la veridicción en un relato: el esquema /parecer/ - /no-parecer/ es llamado *manifestación* y el de

/ser/ - /no-ser/ es llamado *inmanencia*. Entre estas dos dimensiones de la existencia se cumple el juego de la verdad: inferir la existencia de la inmanencia a partir de la manifestación, es estatuir sobre el ser del ser. Escribe Greimas que el parecer va dirigido no necesariamente a la adecuación con el referente, sino a la adhesión de la parte del destinatario. Se trata de un *camuflaje objetivante* que se sustenta en el prestigio del autor o en el género del relato para que sea aceptado como verdadero (Greimas, 1989: 128).

Por ejemplo, si el /ser/ equivale a /oro/, los dos ejes del esquema se explicarían de este modo:

Eje 1: VERDAD = /oro/ + /parece/ } “Es oro y lo parece”

Eje 2: FALSEDAD = /no parece/ + /no es oro/ } “Ni es oro ni lo parece”

De ambos ejes se deducen las siguientes deixis:

Deixis 1: SECRETO = /oro/ + /no parece/ } “Es oro y no lo parece”

Deixis 2: ENGAÑO = /parece/ + /no es oro/ } “No es oro y lo parece”

Se trata de categorías que se reconocen en la estructura narrativa utilizadas por el narrador para que no se presenten todos los datos en primera instancia, como ocurre con el género literario policial. El lector encuentra desde el inicio personajes que ni son ni parecen autores del delito, dilatando y transformando el juicio sobre culpabilidad. La verdad, el engaño, el secreto y la falsedad aparecen y desaparecen a lo largo del relato. Así, la veridicción es capaz de instalar su propio nivel de referencia al interior del discurso, clasifica las diferencias entre estados verdaderos y falsos, instituyendo una verdad narrativa, no ontológica. Así, el discurso construye siempre su propia verdad. De esta manera, el relato se estructura en una serie de niveles que se sobredeterminan unos a otros, en cadenas sucesivas de implicaciones mutuas. A partir de la descripción de acciones y hechos, el análisis greimasiano se extiende a un mejor conocimiento de su dimensión cognoscitiva por medio de la problemática de la manipulación, identificación de valores de la ideología dominante y la diferenciación del discurso persuasivo del discurso interpretativo, entre otros.

Si bien para la semiótica greimasiana, la única realidad que debe ser tomada en cuenta por el semiólogo es la del texto manifiesto, hemos propuesto caminos alternativos a través de los cuales los análisis del discurso pueden ser extrapolados y aplicados a la vida social misma. Esto se debe a que la estructura profunda del discurso no preexiste al texto, pero es la que nos permite entender el texto. Como modelo de inteligibilidad, es al mismo tiempo causa y efecto del sentido. Solamente podemos detectarla una vez producido el texto; sin embargo, la producción textual está regida por la estructura profunda de la significación. Por esta razón, la estructura profunda adquiere una importancia capital para analizar los procesos discursivos, las operaciones de producción de sentido y los

problemas de la ideología en cuanto productora de sentido (Verón, 1997). En nuestro caso, solamente a partir de la estructura profunda del filme documental es posible determinar las fuerzas que hacen que el realizador escoja una imagen y deseche las demás, que seleccione una relación binaria rechazando otras muchas posibles. El trabajo del semiólogo con los elementos materiales del código cinematográfico, con los significantes del texto fílmico, propio de cualquier proceso creativo, acusa estas determinaciones que vienen de lo más profundo del sentido y, por lo tanto, del discurso social.

De todos los enfoque semióticos posibles, hemos hecho un recorrido teórico por aquellos autores que mejor sintonizan con los objetivos de esta investigación. Se ha procurado localizar en todo momento el problema del dispositivo en el género documental político, pues es su presencia y ejecución en la estructura del texto fílmico el que nos interesa describir. Sabemos que debemos pasar de las consideraciones sobre el sistema semiótico al examen de los procesos que lo hacen posible, pues sólo el conocimiento de los procesos de construcción de sentido proyectan alguna luz sobre la forma en que operan aquellos mecanismos de control y normalización que se exhiben en las prácticas del género cinematográfico en estudio. A fin de cuentas, “el creer y el saber proceden del mismo universo cognitivo” (Greimas: 1989: 154). En el próximo capítulo operacionalizamos el marco conceptual de este apartado, a través de los alcances de un modelo de análisis semiótico coherente con las preguntas de investigación y replicable en otros textos audiovisuales.

**P A R T E I I**  
**DISEÑO METODOLÓGICO**



## CAPÍTULO 10

### Modelo de análisis para el cine documental político: diseño y categorías

*“Lo fílmico es, en el filme, lo que no puede ser descrito,  
es la representación que no puede ser representada.  
Lo fílmico empieza allí donde termina el lenguaje  
y el metalenguaje articulado”  
(Roland Barthes, 1970)*

Un análisis fílmico debe considerar algunos criterios metodológicos particulares e inéditos, pues, en la mayoría de los casos el analista no se limita a recoger o parafrasear técnicas empleadas por estudios previos. Las dificultades creativas pueden verse agravadas por las pretensiones que descansan sobre un filme determinado. Primero, porque un estudio de este tipo se ubica en un estado intermedio entre la propia obra y su análisis; segundo, porque no existe un método universal de análisis de filmes; tercero, porque supone necesariamente la modificación radical de las condiciones de visión del filme y; cuarto, cada analista termina elaborando su propio modelo de análisis, según los propósitos que le guían en su estudio. Estos considerandos generan, a su vez, otros efectos que se deben tomar en cuenta, mas aún cuando el objeto de análisis participa de un género cinematográfico con rasgos únicos y poco abordados por la investigación semiológica tradicional. Se ha dicho con insistencia que un filme puede dar lugar, si no a una infinidad, por lo menos a un gran número de lecturas, todas ellas válidas y legítimas, y que el texto mismo del filme funcionaría como una limitación para esas variadas vías de aproximación (Odin, 1983). Con ello no nos referimos al análisis en su carácter eminentemente formal, y que supone una consensuada descomposición en planos, encuadres o códigos visuales, sino a toda la amplia gama de significados que se pueden llegar a obtener desde la dimensión discursiva, ya que es el propio espectador el que ayuda a completar el plano de las identificaciones y registros imaginarios que todo texto fílmico proporciona desde su visualidad. Es esa eficacia ideológica la que exige coherencia y singularidad en el método. Ello no impide, sin embargo, otra particularidad de un análisis fílmico: su carácter de interminable, ya que siempre quedará algo por analizar, tanto en grados de precisión como de

extensión (Aumont y Marie, 1990).

Siguiendo estas coordenadas, en el presente capítulo proponemos un método para analizar el cine documental político. Para ello, tomamos en cuenta la singularidad de nuestro objeto de estudio y las preguntas de investigación que han guiado el recorrido de esta tesis. Lo hacemos, sin embargo, con una pretensión: construir un modelo de análisis que no sea válido únicamente para los filmes que serán estudiados, sino para cualquier analista, crítico e investigador que desee aproximarse discursivamente a los dispositivos en los que el cine político participa. En este sentido, es el propio filme escogido el garante de la pertinencia del análisis y de la ausencia de cualquier recurso metodológico que se aparte de esa rigurosidad analítica exigida por la ciencia.

El principio teórico que nos rige indica que el gran desafío de cualquier estudio sociosemiótico es hacer visible la invisibilidad social. Como dice Juan Luis Pintos (1994) “frente al orden establecido, siempre se puede pensar en un orden alternativo”. Pero el camino no está exento de obstáculos. El poner en tela de juicio no lo “que se interpreta” sino “desde donde se interpreta” es probablemente uno de los mecanismos más difíciles para cualquier metodología socio-reflexiva. La principal piedra de tope es la infinidad de aspectos que pueden ser incluidos en un estudio de estas características. El poder del discurso y los dispositivos crean visiones totalizantes de la realidad, promoviendo formas de dominación que se mueven en el plano de la opacidad. El orden social no es un mero dato funcional que vincula sólo estructuras, individuos e instituciones. En él, la dominación –en sus diversas manifestaciones– está organizada, constituyendo un marco de referencia moral y epistemológico que no es capaz de excluir ni al más crítico de sus contradiscursos. Y es que la tendencia de todo orden social es hacia su permanencia y reproducción.

Este conservadurismo se enfrenta a diario con visiones y modelos alternativos, asumiendo aquél la estrategia del darwinismo social, es decir, la nefasta y común convicción que presenta a los procesos sociales como meros accidentes sometidos a las leyes naturales. Ello explica por qué el estudio de la constitución de lo social y, por ende, de todos los fenómenos sociales, sólo es posible en la medida que estos están ya instalados en un espacio temporal y estructurados como relatos, regímenes de visualidad u otras formas de lingüística. No pueden ser excluidos o diseccionados ignorando el discurso principal. Dichos fenómenos existen en un espacio y tiempo particular, y sólo desde allí son asumidos como nítidos objetos de investigación. El texto fílmico es uno de esos objetos.

Se asume la existencia del cine documental como la constatación de que confluyen en él un conjunto de miradas diversas, pero que se expresan discursivamente bajo un único lente de observación dominante, aquel que ubica

a la crítica que lo sostiene como expresión de la disidencia y resistencia al orden históricamente establecido. Es decir, el realizador presenta su tesis política impregnado de una serie de umbrales que no percibimos como espectadores, y a los que otorgamos estatus existencial ontológico, como si fueran realidades anteriores y autónomas de la obra en cuestión. Se trata de un contradiscurso –un discurso disidente aunque no heterónimo– que se moviliza a través del formato audiovisual, y que supone un conjunto de temas que abrazan y/o miran con subjetividad y cercanía la globalización, el neoliberalismo, el modelo educacional, las exigencias de los pueblos originarios o el sistema político-electoral, entre otros. El análisis fílmico, entonces, le entrega al investigador una perspectiva desde la cual puede comprender la realidad y aquellos elementos no visibles de la dimensión constitutiva de la arquitectura societal. Como todo análisis ideológico, la lectura que se hará del cine documental político partirá de la construcción de un modelo operacional, pues se trata de un proceso de observación que incorpora el discurso político y el lenguaje cinematográfico como elementos que actúan en una dinámica de confluencia en los planos de la retórica, la estética, el relato y la enunciación. Asimismo, el modelo que se presenta busca facilitar –a través de lecturas diversas en su formato y contenido– la descripción de los elementos hegemónicos que le son reconocidos como género, a través de una identificación de su doxa, sus elementos enunciativos, sus esquemas de argumentación, sus agentes discursivos, su postura axiológica y las dinámicas de su intertextualidad.

A diferencia del análisis descriptivo que descompone la estructura de un filme en unidades aisladas, el modelo que proponemos ubica el texto fílmico como un objeto que debe pasar por varias etapas o dimensiones de descomposición bajo el supuesto de que el filme, al igual que la realidad, es un universo polisémico donde la discursividad emerge y circula llena de sentido, y ayuda a legitimar el poder del que nos hablaba Foucault (1977) a través de formas de subjetividad. El discurso del que el cine documental forma parte no tiene relación con la lengua de los lingüistas. Al hablar de discurso lo hacemos desde la perspectiva de Marc Angenot, quien hace uso del término para referirse a todo lo que se escribe y se dice en una sociedad, hechos que funcionan independientemente de los usos que cada uno les atribuye y que, por lo tanto, existen fuera de las conciencias individuales (Angenot, 2010: 23). La discursividad atañe, entonces, a esa producción significativa plural y heteróclita, concebida como un conjunto desclausurado, interactivo y dinámico (Angenot, 1989; Fossaert, 1983). Ajustándolo a nuestros propósitos metodológicos, el discurso al que se refiere Angenot supera la manifestación de un filme en particular. Es a través de ese texto fílmico que las variadas maneras de comprender y percibir el mundo se expresan como un vector de fuerzas sociales. Así, la primera consecuencia de nuestro enfoque es que no disociamos el contenido de la forma, es decir, lo que se dice en un estado de sociedad, sus dispositivos y la manera en que esa arquitectura se manifiesta audiovisualmente.

Los rasgos específicos de un enunciado son las marcas de sus condiciones de producción, pero invisibles para un observador no entrenado que no disocia el contenido de la forma, con las esperadas implicaciones de veracidad y naturalidad en la recepción.

### **10.1.- *Découpages* analíticos**

La amplitud y complejidad de la significancia social obligan a recortar el espectro e introducirse sólo en zonas acotadas a partir de interrogantes puntuales. Partiremos con la técnica más elemental: la descripción del filme a partir de su segmentación en *découpages* analíticos. El punto de referencia mínimo para esta primera aproximación considera el plano o la sucesión de planos, junto con la descripción de la imagen y la transcripción y/o resumen de los diálogos. Esta segmentación se basa en la relación que naturalmente el espectador hace entre una sucesión de planos y una unidad narrativa, comparable a la escena del teatro. Se trata de grandes bloques narrativos que son fácilmente verbalizados no sólo por el analista sino por cualquier observador cinematográfico. El criterio de delimitación utilizado es la noción de sintagma empleado por Metz, y que define aquella unidad narrativa compuesta por un conjunto de planos, cuya clasificación va desde el gran sintagma (todo el film), hasta los diferentes grupos sintagmáticos que componen el producto audiovisual. Metz identifica el plano autónomo como la unidad mínima de la cadena sintagmática. Se debe recordar que para Metz el cine es un lenguaje, por lo que toda su propuesta metodológica enfatiza la relación que tiene con el lenguaje verbal. Al respecto, Metz dice que “los sintagmas que en el cine se consideran son unidades relativamente largas, por lo tanto menos numerosas en el texto que los giros gramaticales, a los que éstas no corresponden exactamente (...) Estas unidades del cine, menos convencionalizadas que los de la gramática, siguen estando más cerca de las opciones estilísticas, y el cineasta dispone de ellas en gran medida dependiendo de sus intenciones estéticas” (Metz, 2002a: 200).

Como puede advertirse, en los análisis fílmicos más emblemáticos efectuados por la crítica o por investigaciones académicas, estos criterios son muy generales, de tal forma que la delimitación entre un segmento y otro se rige por la particularidad y pretensión del estudio o por el tipo de filme a analizar, razón que dificulta -pero no impide- su aplicación a aquellas películas experimentales que presentan planos muy largos o complejos movimientos de cámara. Se debe precisar que la descripción exhaustiva de los elementos presentes en una imagen también debe ajustarse a la naturaleza del análisis. Como cualquier objeto de investigación, el objeto de análisis fílmico exige la propia construcción de su modelo. Dicha elección detallada no será parte de nuestra propuesta, pues la traductibilidad de lenguajes no garantiza la deconstrucción discursiva que buscamos. A fin de cuentas, todo modelo supone

la materialización de una hipótesis de lectura, sea ésta explícita o no. El universo diegético de la imagen fílmica del documental incluye y excluye elementos de la realidad. Lo relevante es identificar la forma en que ésta excede a la imagen misma. Es de esa manera como afloran los dispositivos.

La unidad narrativa que utilizamos es el fragmento que no se ve interrumpido por un cambio mayor en el curso de la intriga, ni por un signo de puntuación, ni por el paso a otro tipo sintagma. Son incluidas como parte de un mismo fragmento aquellas unidades de acción mínimas que están separadas por cambios menores en la intriga, sin que sean consideradas grandes episodios narrativos, es decir, aquellos que permiten contar el filme de una manera precisa y en pocas frases. El primer estadio del análisis, entonces, no rastrea la connotación de los semas visuales, pues la infinidad de lecturas que éstos generan haría inviable una primera aproximación.

Así, la segmentación del filme en *découpages* analíticos se expresa en el siguiente cuadro descriptivo. Los casilleros -que pueden ser ampliados verticalmente- son llenados por el analista a medida que va completando la primera fase del estudio:

Sintagma (plano autónomo, secuencia o escena)	lugar	personaje	música	acción y/o diálogos
---	-------	-----------	--------	------------------------

## 10.2.- Análisis indicial

Un segundo paso considera el análisis indicial del filme a través de encuadres y cinemas. En este punto seguimos la *teoría de los ensambles* de Pier Paolo Pasolini, para quien la doble articulación del cine no consiste en la relación creativa entre el encuadre y sus objetos (como unidades mínimas de análisis denominados cinemas), sino, más bien, en la relación creativa entre el orden entero de los encuadres y todo el orden de los objetos de los cuales está compuesto (Pasolini, 2005). La tesis de Pasolini indica que el cine, como lenguaje artístico, es una lengua espacio-temporal, y no audio-visiva, por lo que este tipo de código sería sólo material físico, sensorial. Lo que cuenta para este análisis, entonces, es la relación del orden de los encuadres con el orden de los cinemas. Todo lo que pueda ser analizado a semejanza de la lengua verbal es sólo apariencia en la que se encarna otra lengua y otra gramática anterior: la realidad misma. Recordemos otros supuestos en el pensamiento pasoliniano. A diferencia de Metz, Pasolini expone que existe una verdadera *langue* audiovisual en el cine y que, como consecuencia, se puede esbozar una gramática (no normativa) cinematográfica. Postula, además, la existencia de una segunda articulación en el cine y que la unidad mínima de la lengua cinematográfica son los diversos

objetos reales que componen un encuadre. Esos objetos, formas o actos de la realidad que permanecen dentro de la imagen, Pasolini los denomina *cinemas* (Pasolini, 2005: 279). De ese modo, todo análisis indicial del filme exige necesariamente una cuidadosa lectura de los encuadres y los cinemas, es decir, supone una aproximación a las formas en se compone audiovisualmente la realidad. Nos alejamos, así, de la clásica nomenclatura de los códigos, tan usada por la semiótica tradicional.

Al adherir la tesis de que imagen fílmica documental no es algo que tiene un parecido con el objeto real, sino que hace referencia directa a él como un cristal transparente, deseamos el carácter codificado de la relación analógica, y por consiguiente, abandonamos la inclusión en nuestro modelo de cualquier análisis que busque explicar los códigos de reconocimiento por convención. El cine documental se caracteriza por su nítida y evidente identificación referencial. Las imágenes del género son percibidas como imágenes indiciales, ya que generan impresión y no significado, en la medida que sólo reproduce signos instituidos. Así, en esta etapa del estudio, el analista busca identificar el reconocimiento de lo que ya existe en una realidad circular e ilimitada, el denominado código de los códigos. El cine es sólo una abstracción de ese código, que se concreta en cada uno de los filmes que lo conforman. Esto significa que sólo los filmes (que actúan como *paroles* de una *langue*) existen en la práctica y en concreto, mientras que el cine es sólo una deducción abstracta y normalizadora de un tipo de lengua (Pasolini, 2005: 342).

En coherencia con lo anterior, en el análisis de los encuadres, entendidos como unidades de primera articulación, se incluye necesariamente el registro de las unidades mínimas (de segunda articulación) o actos de la realidad, es decir, los cinemas. El hecho de que los filmes tengan un tiempo y espacio distintos que en la realidad, garantizan su estatus como obra artística y como metalenguaje, rasgo que es fiel a los propósitos de esta investigación. En esta etapa del análisis nos interesa develar -desde el filme- el estatus de la realidad como lengua, como significante que se reproduce audiovisualmente y con finitud, ya que sólo desde esta dimensión adquiere conciencia de que no es natural, ha sido pensada y es generadora poder-saber. Según Pasolini, el filme es una continuidad de inclusiones y exclusiones fisio-psicológicas, audio-visivas y espacio-temporales, que obedecen a una necesidad de síntesis en un mismo encuadre.

La *ilusión fisio-psicológica* responde a la identificación que el espectador logra con el punto de vista del director. Aquél descifra lo que sucede en imágenes, como si olvidara o confundiera el código de la realidad y el código del cine. El juicio sobre los hechos y el análisis sobre dicha vivencia son idénticos o muy semejantes a los que el espectador hubiera formulado si estuviera presente como observador directo. Esta fusión -dice Pasolini- es completamente lograda en el plano de la imaginación. Allí, la ilusión permite que el espectador “viva”

pasivamente con la psicología de los personajes o la ideología que nutre sus acciones a través de emociones, recuerdos que retornan o pensamientos provocados. Por su parte, la *ilusión audio-visiva* es un grado de desciframiento en el que el espectador asume un rol más activo, pues tiene conciencia de que el código de la realidad con el cinelengua coinciden según criterios de semejanza perceptiva o referencia directa, rasgo que actúa como elemento del código específico del cine. El reconocimiento que hace el espectador se basa en las particularidades de lo fílmico, como el encuadre y los objetos o formas de la realidad, convertidos en elementos fundamentales del significante visual, y que facilitan ese contacto mágico que el espectador tiene con la pantalla grande. Finalmente, la *ilusión espacio-temporal* permite que el espectador reconozca -haciendo uso de un verdadero metalenguaje- las inclusiones, exclusiones y todo tipo de alteraciones vinculadas a entidades espacio-temporales en un filme, reducción o extensión que se aleja de los tiempos y espacios de la realidad. Escribe Pasolini: “es el autor el que elige los pasajes de tiempo (la duración real de una entera acción, o el salto sintético: desde la imagen de una persona que nace a la imagen de la misma persona que muere); es el autor el que elige los espacios de un encuadre y las relaciones espaciales de un encuadre y otro” (Pasolini, 2005: 354). Cada una de estas dimensiones de ilusión otorgan tal grado de continuidad en cuanto sucesión, para que el filme no sólo sea comprendido, sino concebido. Así, las reglas de síntesis del filme siguen el patrón de la sucesión y continuidad tal como transcurren en la realidad. Es esa ilusión de continuidad la que pretende ser explicada. El encuadre es, por lo tanto, una triple ilusión, que se resume en el siguiente esquema analítico:

segmento cinematográfico	ilusión fisis-psicológica
	ilusión audio-visiva
	ilusión espacio-temporal

El análisis fílmico basado en la tesis de Pasolini es, al menos, sugerente, especialmente al constatar que la lengua del cine forma un continuo visual o cadena de imágenes, y que requiere ser alterada en una descomposición metodológica. Esto no es contradictorio, pues como el mismo Pasolini señala, se trata de una sucesión de la percepción, donde los elementos de la imagen fílmica aparecen juntos ante la vista del espectador. “Los percibimos físicamente en conjunto, pero no hay duda que un gráfico cibernético de nuestra percepción indicaría una curva de sucesión”, escribe (Pasolini, 2005: 280). Como lo que interesa es la forma en que la realidad “interviene” en el contenido de ese *continuum* de imágenes articuladas, el analista tiene autoridad para escoger el o los fragmentos que puedan ilustrar esa relación entre códigos (realidad y cine). Sin embargo, como indican Aumont y Marie (1990: 82), el principal inconveniente es no dar con un tamaño manejable de segmentos cinematográficos, dificultando, con ello, el comentario analítico y su

aplicabilidad al resto del filme. La decisión de analizar en profundidad un fragmento más allá de la obra completa se debe al carácter interminable que significa someter a un filme a un análisis de tipo estructural, a pesar del deseo de exhaustividad que invade la intención del analista. Sobre esta utopía, Aumont y Marie (1990: 111) indican que “jamás se podrá terminar un análisis (saturar el texto-autor). Por muy largo que sea el análisis (y los hay muy voluminosos), y aunque verse sobre un texto muy breve (un fragmento del filme), jamás agotará su objetivo”. En otras palabras, para un análisis que busca comprender el sentido de la realidad plasmada en las imágenes de un género con pretensiones realistas, el fragmento se convierte en un objeto ideal y manejable. La correcta aplicación de un método hace de dicho análisis una operación más amplia, dado que el fragmento puede mostrar una orgánica y unidad estilística suficientemente consistente y replicable. Es decir, la partícula de un filme puede llegar a representar el filme entero, a menos que se busque una especificidad muy delimitada de la obra estudiada o sólo se desee analizar un eje del texto, como la introducción o la psicología de un personaje.

Lo importante es considerar que, independiente de la elección y extensión del fragmento fílmico, un análisis refleja siempre una relación entre el espectador y el filme, y en absoluto una reducción, del tipo que sea (Bellour, 1979). Podemos deducir de este criterio, que la rigurosidad de un estudio fílmico plano por plano no sólo es innecesaria, sino que puede llegar a ser perjudicial para el resultado de la investigación, y no constituyen una garantía de cientificidad. Como plantea Barthes (1993), no existe una máquina para leer el sentido; hay, ciertamente, máquinas para traducir, pero éstas no tienen ningún poder sobre la comprensión de los sentidos segundos de un texto (en un nivel connotativo o asociativo). Hace falta siempre, al inicio, una operación individual de lectura, no existiendo una exposición canónica posible ya que un investigador no puede hablar en nombre de otro. Al respecto, Barthes precisa: “esta investigación individual está, en el nivel de cada investigador, en constante devenir: cada investigador tiene su historia personal, y puede variar tanto más cuanto que la historia del estructuralismo circundante es una historia acelerada: los conceptos cambian velozmente, las divergencias aparecen pronto, las polémicas se vuelven rápidamente muy vivas, y todo esto influye evidentemente sobre la investigación” (Barthes, 1993: 286).

El régimen semiológico barthesiano es, como se observa, abierto, pues sustituye la obligación de conformar un sistema de revisión fijo y normado, dejando al investigador en un estado de libertad interpretativa, para que pueda acceder al significado del texto que nunca se da por finalizado. En esta etapa, entonces, lo que nuestro modelo propone no es la búsqueda de una pureza del filme en estudio, sino identificar el sentido de algunos cinemas articulados en el texto fílmico. No hay que olvidar que un filme sólo es sucesivo en apariencia, ya que está sometido a una dinámica interna, a reducciones y fluctuaciones. La



disección de esa cadena de significados asociada a la realidad (y que son externos a la película) es lo que facilita esa comprensión indicial; un análisis que no pretende ser, en ningún caso, ni normativo ni conclusivo.

El uso del fotograma es el elemento que complementa -a modo de fragmento del fragmento y cita directa- un análisis indicial de estas características. Como sabemos, se trata de la “parada de la imagen” o la “fijación del desfile filmico”, convirtiéndose en la referencia más literal que podemos encontrar, ya que se extrae del propio cuerpo del filme. Para Barthes, es la reducción de la obra por medio de la inmovilización de lo que se considera la “sagrada esencia” del cine: el movimiento de las imágenes. El semiólogo francés -quien aplica unos de los primeros análisis del fotograma en el filme *Iván el terrible* (1944) se apoya en las palabras de su director, Sergei Eisenstein, cuando éste aborda las posibilidades del montaje audiovisual. “El centro de gravedad fundamental se transfiere al interior del fragmento, a los elementos incluidos en la propia imagen. Y el centro de gravedad ya no es un elemento entre los planos (un choque entre ellos), sino un elemento dentro del plano, la acentuación al interior del fragmento”, parafrasea Barthes (1986: 67) en su alusión al director ruso. Además, al ser el fotograma una cita del filme y no una muestra, “no es un pellizo quitado de la sustancia química del filme” -explica- sino más bien la huella de la distribución superior de unos respecto de los cuales el filme sería un texto más entre muchos otros. Así, el fotograma es el fragmento de un segundo texto más amplio, y cuyo ser no excede al fragmento jamás. Aun cuando anula el movimiento y congela los elementos que son parte del encuadre, facilita la descomposición de los cinemas. Su valor analítico es incuestionable: entrega una lectura instantánea del filme, alejada de los condicionantes del montaje. Con ello, la tarea didáctica del análisis, su ilustración y la explicación del proceso y sus resultados se ven fortalecidos.

En el modelo analítico que proponemos, la elección del fotograma considera criterios de legibilidad, fidelidad, pertinencia y centralidad del sintagma analizado (plano autónomo, secuencia o escena) y no pretende materializar la composición de ciertos planos. Su carácter ilustrativo actúa sólo como simulacro o transcripción, y no busca transformarse en un desfile de imágenes fijas. Para ello, el criterio es reproducir el o los fotogramas que sinteticen los elementos del encuadre, privilegiando los planos autónomos cortos y fijos o el primero y el último de un análisis secuencial. Su integración en el esquema del análisis escrito no constituye un capricho, sino que se basa en la necesidad de que las referencias fotogramáticas sean incluidas como parte del análisis y no como anexos del mismo. Así, se busca integrar la cita del filme con la descripción indicial de los segmentos escogidos. El esquema considera, además del fotograma, breves datos sobre el lugar en la duración del filme, una descripción del sintagma que ilustra y la transcripción de un testimonio, diálogo u acción.

(fotograma)
Minuto/segundo Sintagma Transcripción de acción, testimonio o diálogos

Los componentes del plano pueden ayudar a la descripción del filme en esta etapa del análisis. Como se sabe, el plano es la porción de película impresionada por la cámara entre el comienzo y el final de la una toma. En una película terminada, el plano es limitado por los enlaces que lo vinculan al plano anterior y siguiente, es decir, el montaje. La extensión de estos componentes a otras etapas del modelo serán pertinentes en la medida que ayuden a precisar rasgos de enunciación o del relato en cuestión. Entre los descriptores a utilizar los más empleados en los estudios fílmicos se encuentran los siguientes:

COMPONENTES DEL PLANO	DESCRIPCIÓN / TIPOLOGÍA
Duración del plano	En segundos, minutos
Ángulo de la toma	Toma frontal, toma lateral, picado/ contrapicado
Fijación o movimiento	Cámara fija, cámara en movimiento (travelling, panorámico, grúa, cámara en mano), objetivo fijo, objetivo zoom, etc.
Escala	Lugar de la cámara en relación con el objeto filmado: gran plano general, plano de conjunto, plano general, plano medio, plano americano, primer plano, primerísimo primer plano, plano detalle, etc.
Encuadre	Lugar de la cámara, objetivo escogido, ángulo de tomas, organización del espacio, ubicación de los objetos filmados en el campo.
Profundidad de campo	Ubicación de los objetos en el campo y el lugar de la cámara, iluminación, visibilidad del campo, etc.
Situación del plano en el montaje	En qué parte del filme, en qué momento, en qué secuencia, etc.
Definición de la imagen	Color, blanco y negro, gramaje de la foto, iluminación, nitidez de la imagen, composición plástica, elementos de fotografía, etc.

### 10.3.- Estrategia enunciativa

Una vez hecho este primer recorrido analítico, la estrategia de análisis aborda uno de los rasgos más visibles del documental político: su carácter autoral, la formulación de una tesis con fuerte carga ideológica y la búsqueda de un agente potencial de cambio. Ante ello, las preguntas del modelo están orientadas al rastreo de la dominancia o las periferias discursivas, cómo se expresan textualmente dichas prácticas discursivas, a través de qué estructura textual interna y de qué forma se aprecia el poder y el efecto ideológico en alguno de los discursos identificados. Al mismo tiempo, la lectura semiótica permite reconocer el contrato tácito entre autor y espectador, a partir de tres elementos: la regularidad de enunciación (invariantes), la diferenciación obtenida (diferencias regulares) y la coherencia discursiva a partir de zonas de ambigüedad.

La teoría de la enunciación nos deja entrar, como analistas del filme, en el primer escalón de esa dimensión. Aquello que se conoce como enunciación es un término lingüístico, y como tal, forma parte de una dimensión que históricamente ha complicado mucho el análisis fílmico. La enunciación corresponde NO al orden de lo que se dice -que sería el enunciado-, sino “al decir y sus modalidades, a las maneras o formas de decir” (Verón, 2004b), es decir, la lingüística distingue entre lo que se dice y los medios utilizados para decirlo. Y, precisamente, esas marcas formales son de difícil registro en el lenguaje cinematográfico. El ocultamiento de esas marcas o la construcción de un relato tradicional amparado en enunciados transparentes no han facilitado su incorporación como estrategia de lectura en los estudios del cine. La principal piedra de tope para esa aplicación es la diferencia entre novela y película. Mientras la primera es enteramente verbal, la materia significativa del filme es extralingüística. Esto ha hecho que algunos investigadores del cine no utilicen la noción de enunciación en sus estudios, por considerarla un recurso muy lingüístico que no opera con eficacia en la imagen audiovisual. Más allá de esa discusión, nuestra postura reconoce en el filme un aparato enunciativo que guarda rasgos y expresiones propias, pero que opera del mismo modo que un texto verbal con una fuente o foco de enunciación y con un blanco u objetivo de la misma. Es decir, si la enunciación fílmica no es identificable por los deícticos, sí lo es a partir de construcciones reflexivas asociadas al “modo del decir fílmico”, que es diferente al “contenido de lo que se dice”, y al que se incorporan el encuadre, los planos, los diálogos, la música y el montaje. Hoy día, gracias al desarrollo de la semiótica discursiva y los análisis semiolingüísticos, el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación son separados a partir de una cuidadosa revisión del texto audiovisual, en el que las modalidades del decir constituyen un dispositivo de enunciación fácilmente reconocible. Este dispositivo incluye:

- La imagen del que emite el enunciado (el enunciador o foco de

- enunciación)
- La imagen de aquel a quien se dirige el enunciado (enunciatario)
- La relación entre el enunciador y enunciatario que se propone

Su aplicación en el análisis fílmico implica estudiar el discurso como producción y reconocimiento del cine como lengua, superando el mero acto individual del habla (o *parole*). Como tal, el enunciado (lo que se dice) explicitado en los fragmentos del texto fílmico se identifica a través de una adecuada y certera lectura de sus operaciones enunciativas (cómo se dice). En el caso del documental político, esta estrategia analítica es aún más eficiente, pues ayuda a determinar no sólo el sentido del discurso central, sino también su estructura como texto argumentativo retórico. Es decir, se obtiene la valoración de los referentes a partir de los recursos que el sujeto enunciador utiliza para orientar su representación del mundo y sus elementos (sujetos, instituciones, símbolos, emblemas, etc.). Por ejemplo, existe una clara orientación enunciativa si un filme chileno se refiere a los mapuches como “indios”, “terroristas” o “pueblos originarios”. Se trata de opciones que adopta el enunciador que adquieren una nítida forma y sustancia discursiva. Puede ser positiva (o favorable), desfavorable (o crítica) o neutra (o designación no marcada).

En ese sentido, un análisis semiótico del documental político debe tener en cuenta su coherencia semántica y su fuerza perlocutiva, ya que su tarea es indicar el modo específico en el cual se manipulan -a través de una retórica audiovisual- ciertas categorías más que otras. No olvidemos que propósito de todo discurso político será siempre la forma de imponer u ocultar la verdad. El criterio prioritario del analista es el de falsificación de la tesis que se defiende en el filme, más que su confirmación. Con ayuda de la lingüística textual, el análisis fílmico devela -en esta etapa- la estructura semántica del filme, que se configura como una combinatoria de categorías, de marcas de actos de enunciación y de los tipos de relaciones entre enunciados. El resultado de esa combinatoria de elementos son formaciones discursivas que tienen una fuerza y eficacia diferentes según sea el propósito: ataque o defensa de un proyecto político o la acusación de una injusticia social. El resultado del análisis da cuenta de una correspondencia entre la lógica política y la gramática estratégica que se utilizan en el filme.

La descripción de estrategias enunciativas sirve para puntualizar la organización y la transmisión de los contenidos de la comunicación política y para definir una dirección discursiva (Fabbri, 2002). Estudiar los modos de aparición del sujeto de enunciación en el texto fílmico ilustra los mecanismos de implicación y de explicitación que ese sujeto utiliza. Los valores axiológicos que se defienden o la forma en que se interpela al espectador son, por ejemplo, algunas de esas operaciones que se pueden identificar tras el análisis. Uno de los desafíos más interesantes para el analista es separar la valoración axiológica del

tipo de representación del hacer persuasivo del enunciatario, pues en dicha estrategia se programa la lectura del espectador al cual este saber está dirigido: el filme político construye no sólo la imagen del que habla sino que también la presencia de una instancia receptora por medio de técnicas que activan un contrato de transmisión. Al respecto, Fabbri nos dice que “el discurso político no se limita solamente a comunicar una información sino a programar la figura del oyente correcto, imagen a la que se puede o no adherir. El discurso se vuelve entonces un proceso en el cual permanentemente se están dando instrucciones para escuchar "bien"; y así el discurso político valoriza uno de esos contenidos a través de la estrategia enunciativa” (Fabbri, 2002).

Aplicado al lenguaje audiovisual, se podría decir que esas verificaciones sobre la “escucha” se traducen en marcas o registros de los cinemas que le permiten al espectador “perderse” lo menos posible en la complejidad del relato: testimonios clarificadores, imágenes probatorias, datos estadísticos, música *ad hoc*, voz en *off*, etc. En todo momento, el sujeto de enunciación programa un discurso y proyecta reglas de organización bajo la forma de pruebas, obstáculos, instrucciones y sugerencias que incluyen el ámbito del “no poder hacer” hasta el “deber hacer”. Cada una de estas categorías busca expresar el grado de pasión presente en el filme, expresada en forma de apatía, indiferencia o agitación de los temas puntuales que se tratan.

Tras la elección de un sintagma cinematográfico, las variables que consideramos para un adecuado y pertinente análisis enunciativo se resumen de la siguiente manera.

#### *Comportamientos enunciativos*

Siguiendo la teoría de los actos del habla (Benveniste, 1977), existen tres comportamientos enunciativos (Charaudeau, 1983) que predominan al aparato formal de la enunciación. Se refiere al predominio de la modalidad elocutiva, alocutiva o delocutiva.

- Modo elocutivo: se enfatiza la intervención del sujeto enunciador o locutor (discurso centrado en el YO, como “Yo creo tal cosa”) a través de una llamada, orden, promesa o amenaza.
- Modo alocutivo: es el destinatario el interpelado (“a usted lo necesitamos”).
- Modo delocutivo: están ausentes tanto el locutor como el interlocutor (o modo impersonalizado). Implica centrar el discurso en ello (ni YO ni TÚ). Es el modo predominante en el relato periodístico informativo.

### *Modalidades de enunciación*

El aparato formal de enunciación pone a disposición tres tipos de oración o modalidades de enunciación:

- **Aserción:** oración declarativa (afirmativa o negativa). Lo que se comunica es una certidumbre (“es prioritario tener opinión en este asunto”).
- **Interrogación:** el enunciador pone en escena a un interlocutor que debe responder, ya sea esté aludido directa o indirectamente (“¿qué piensa usted del actual gobierno?”).
- **Intimación:** adopta una forma imperativa, de orden o tener que hacer (“dígame su opinión”).
- **Exclamación:** el interlocutor es aludido directamente, pero a través de una entonación exclamativa (“¡qué piensa!”).

### *Verbos modales*

Indican grados de tensión entre enunciador y enunciatario, que incitan a la acción, a la opinión o a la toma de una actitud. Son expresados en formas verbales tales como “querer”, “poder”, “deber”, “saber”, y expresan deseo, obligación o prohibiciones discursivas.

- **Alética:** expresa lo posible, lo probable. Tiene que ver con el “poder ser” (“es probable que Juan esté en lo correcto”).
- **Deóntica:** expresa lo obligatorio o lo prohibido. Tiene que ver con el “deber ser” (“la unidad es requisito para la estabilidad nacional”).
- **Epistémica:** expresa operaciones mentales tales como imaginar, soñar o pensar. Tiene que ver con el “saber” o el “creer” (“me imagino que las cosas mejorarán a futuro”).
- **Volitiva:** expresa el deseo de ser. Tiene que ver con el “querer ser” (“nuestro compromiso es llegar a ser victoriosos”).
- **Axiológica:** expresa juicios valorativos respecto a los hechos denotados en el enunciado (“no es bueno que siga el actual modelo económico”).

### *Intertextualidad y dialogismo*

Se sigue el principio lotmaniano que señala que ningún texto existe solo, sino que se inserta en un universo discursivo que hace referencias a otros textos, ya sea en forma diacrónica o transversal. Todo texto retoma elementos o referencias de textos ya existentes, responden a dichos enunciados, se ajustan a

unos y se oponen a otros. En la dimensión audiovisual, se observa cuando el enunciador habla a través de citas, dichos o imágenes de otros, o cuando reclama preguntarse respecto a imágenes que, paralelamente, le responden. Es habitual que el intertexto sea un implícito, es decir, un elemento fílmico no expresado o subyacente (Cerde Massó, 1986) o no manifestado. Consiste en “decir o mostrar sin decir”. Para que exista implícito -a diferencia de la ausencia de contenido-, éste debe tener ausencia formal y recuperabilidad (Alvarez, 2001). Es decir, cualquier análisis semiótico permite llegar al implícito (las ausencias) desde la lectura de lo explícito (las presencias). La recuperabilidad se manifiesta en “contenidos semánticos subyacentes que el interpretante puede recuperar (identificar), y que de hecho recupera inconscientemente” (Alvarez, 2001: 74).

En el plano operacional, para que esa intertextualidad aflore, se categorizará el fragmento escogido a partir del dialogismo que el filme denote o connote. Como sabemos, un texto siempre presenta relaciones dialógicas, cualquiera sea el formato o naturaleza de éste. Se trata de un clase particular de relaciones entre sentidos, detrás de los cuales están sujetos discursivos reales o potenciales (Bajtín, 2002). No coinciden necesariamente con las relaciones de un diálogo real. Hay lejanías de tiempo y espacio, mayor complejidad, vacíos cognitivos, etc. Por ejemplo, la comprensión como respuesta de un texto tiene siempre un carácter dialógico. Dicho diálogo se establece entre un enunciador y sus potenciales enunciatarios, y no se reduce sólo a destinatarios existentes y próximos, sino también imaginarios. En este rasgo del texto argumentativo se pueden identificar tres expresiones de dialogismo:

- Sujetos discursivos: son los encargados de articular las visiones de mundo que se expresan en el texto argumentativo. En el filme documental político entendemos que la tendencia es que el director no hable desde sí mismo, ya que para ello articula un relato que pone en palabras de un líder, teórico o experto (o agente circunstancial) la tesis que propone como agente argumentador (enunciador).
- Colectivo de identificación: el discurso organiza una economía de recepción a través de una clara identificación de su público destinatario que comparte la tesis propuesta, observando un evidente reforzamiento de ideas preconcebidas. Se hace mención del sujeto destinatario o se deduce de expresiones como “colegas”, “compañeros”, “nacionales”, “camaradas”, “nosotros”, “chilenos”, etc.
- Doble recepción: cuando la tesis propuesta se dirige no sólo al colectivo de adherentes sino a los adversarios, a los otros que sustentan la tesis adversa. Se reconoce a través de cláusulas de identificación como “ellos, los ecologistas”, “los otros, los empresarios”, etc.

Estas categorías pueden ser expresadas esquemáticamente en cada análisis de fragmento estudiado a través del siguiente cuadro. El esquema simplifica la presentación del análisis enunciativo, ayudando a la comprensión y su comparación con otros sintagmas del filme.

#### **Estrategia enunciativa**

SINTAGMA (descripción: acción, personajes, testimonios, diálogos)			
COMPORTAMIENTO	MODALIDAD	VERBO MODAL	DIALOGISMO
Elocutivo Alocutivo Delocutivo	Aserción Interrogación Intimación Exclamación	Alética Deóntica Epistémica Volitiva Axiológica	Sujeto Discursivo Colectivo de indentificación Doble recepción

#### **10.4.- Estrategia argumentativa**

El acto argumentativo se inscribe dentro del mismo proceso de enunciación. La teoría de la argumentación puede ser definida como el estudio de las técnicas discursivas que buscan provocar o aumentar la adhesión de una audiencia a las tesis que se presentan para su asentimiento (Perelman, 1998). Los antecedentes se encuentran tanto en la antigua retórica (Gorgias, Protágoras, Zenón) como en la dialéctica (Sócrates, Platón, Aristóteles), definidas como aquellos conocimientos y técnicas expresadas en el arte de preguntar y de responder, de criticar y de refutar. A partir de estas evidencias, el campo de la argumentación es el ámbito de la opinión, de lo discutible, de lo que no es evidente. No se ajusta a las certezas del sistema positivista cartesiano, donde se acepta sólo la evidencia, el rigor científico y la demostración paso a paso (propios del modelo geométrico o matemático, donde las cosas son o no son). En la práctica, el trabajo científico e intelectual está llena de desavenencias, desacuerdos y debates: allí el estudio de la argumentación retoma su lugar en la historia.

Hay argumentación cada vez que un agente (individual o colectivo) produce un comportamiento destinado a modificar o a reforzar las disposiciones de un individuo (o conjunto de individuos) con respecto a una tesis o conclusión (Charolles, 1996). Se entiende por argumentación un discurso que tiende a convencer al destinatario sobre cierto punto de vista, a persuadirlo de realizar cierta acción, o a reforzar en él convicciones ya existentes (Alvarez, 2001). Así, toda argumentación es un conjunto de razonamientos que apoyan una tesis (Vignaux, 1976). Es decir, hay argumentación cuando se trata de resolver un tema o asunto problemático, respecto al cual se elaboran más de una tesis. De este modo, toda conducta humana sugiere en algún momento de nuestra interacción (o en cada momento) algún grado de conducta argumentativa. Y



dicha conducta supone la puesta en marcha por alguien de medios para alcanzar un fin que es el de “provocar o aumentar la adhesión a una audiencia a las tesis que se presentan para su asentimiento” (Perelman & Olbretchs-Tyteca, 1990).

Tomaremos como central la definición dada por Gerardo Alvarez (2001), y de la cual se explicitan los elementos de la estructura argumentativa:

“Un sujeto trata;  
por medio de un discurso;  
de provocar (aumentar o reforzar);  
la adhesión de otro;  
a una tesis u opinión”.

En resumen, toda conducta o acto de argumentación presenta los siguientes elementos:

- i.- Tiene lugar en una situación (de argumentación)
- ii.- Implica participantes (individuales o colectivos) que asumen los roles de: Agente-argumentador /Paciente-argumentatario
- iii.- Trata de un objeto o campo problemático, que es aquello de lo que se trata, y donde se presentan, al menos, dos opiniones en conflicto.
- iv.- Apunta hacia un fin o meta que es la adhesión del argumentatario a una tesis (transformación del rol del paciente-argumentatario en agente activo de la modificación de sus convicciones.
- v.- Exige, de parte del argumentador, la puesta en acción de los argumentos, es decir, el conjunto de medios o instrumentos utilizados por un agente para hacer valer una tesis.

A diferencia de la demostración matemática o científica, que es impersonal y a-situacional, el discurso argumentativo se da siempre en situación. Toda argumentación se dirige a una audiencia determinada, es siempre argumentación para alguien. Ello obliga a presentar estrategias argumentativas según el tipo de paciente-argumentatario que se trate. Las dificultades surgen porque no siempre la audiencia corresponde a la persona interpelada. Por ejemplo, cuando un diputado -en medio de la discusión de un proyecto de ley- le habla al Presidente de la Cámara, no es a él a quien trata de convencer sino a sus colegas parlamentarios, los electores, la opinión pública o los representados (el pueblo como poder soberano), o cuando en el contexto de una entrevista un entrevistado responde las preguntas de un periodista, no es al profesional de la información sino a los lectores del periódico (o ese imaginario perfil de lectoría) a quien se dirige y expresa su punto de vista. Por ello la audiencia es “el conjunto de personas sobre las cuales el orador pretende influir con su argumentación” (Perelman, 1998). La audiencia es una construcción psíquica del orador.

Perelman identifica ciertas condiciones para que exista argumentación. Por un lado, en el agente-argumentador, el deseo de convencer a una determinada audiencia (ganar su adhesión) y NO de ordenar; y por otro lado, en la audiencia la disposición a escuchar al agente-argumentador (orador), aceptando tanto el tema como el momento, además de legitimar al orador. Estas mismas especificidades ayudan a diferenciar fenómenos similares, pero que en la práctica argumentativa son diametralmente opuestas, como el convencer y el persuadir o las particularidades de la coerción y su distancia con la argumentación. Sobre esto, se ha entendido que toda argumentación apunta a persuadir a la audiencia a la que se dirige, poniendo énfasis en emoción o razón según el tipo de audiencia. Asimismo, quien argumenta a otro, aunque trata de modificar su actitud o sus acciones, no actúa como si quisiera reglamentar directamente su comportamiento, fenómeno que sería claramente coercitivo. Al contrario, el argumentador actúa sobre las convicciones, representaciones, ideaciones o imaginarios del otro.

Desde un punto de vista de los autores que han trabajado esta teoría (Toulmin, 1958; Rieke y Janik, 1984; Alvarez, 2001), un texto argumentativo puede contemplar los siguientes elementos:

OBJETO	Aquello sobre lo que se argumenta
TESIS ADVERSA	La opinión pre-existente
TESIS PROPUESTA	La opinión del argumentador
ARGUMENTOS	Hechos, creencias, opiniones, reglas transformadas en razones que apoyan la tesis propuesta o que refutan la tesis adversa
CONCLUSIÓN	Que confirma la tesis propuesta
PREMISAS	Juicios o principios que se dan por aceptados Afirmaciones de valor general Su carácter no discutible en la sociedad Denota un hecho no controvertido Sirven como fondo de los argumentos Se sustentan en el sentido común

Las premisas se nutren de tres tipos de aserciones:

- Juicios de realidad: enuncian hechos y verdades. Se refieren a lo que ocurre habitualmente, lo que es normal. Se sustentan en criterios de

probabilidad y verosimilitud.

Ejemplos:

*Todos los ciudadanos tienen derecho a voto*

*Los niños tienen derecho a la educación y a la salud*

*Al celebrar un contrato, ambas partes se obligan a cumplir lo acordado*

- Juicios de valor: postulan jerarquías y establecen lo que es preferible. Se nutren de calificaciones y adjetivos. “La noción de valor se aplica cuando encaramos una ruptura de la indiferencia o de la igualdad entre las cosas, cuando se estima que una cosa es superior a otra o debe preferirse a otra” (Lavelle, citado por Perelman, 1968).

Ejemplos:

*Ante una disyuntiva más vale escoger el mal menor*

*La verdad es necesaria aunque duela*

- Respaldos: aserciones de hechos que avalan una premisa (leyes, datos empíricos, estadística, jurisprudencia).

Ejemplo:

*Todos los ciudadanos tienen derecho a voto, excepto*

*aquellos impedidos según consta en la Constitución Política y las leyes vigentes*

Cuando en un texto argumentativo no se discuten dos o más tesis en conflicto se está en presencia de una acción argumentativa marcada por el *efecto ideológico*. En la definición dada por Eliseo Verón (2004a), existe *efecto ideológico* cuando un discurso verdadero mantiene una relación frontal con su objeto, relación que es la única posible. El efecto ideológico es inseparable del discurso absoluto, y se constituye por el desconocimiento de la red interdiscursiva y se alimenta del sujeto como fuente de sentido. El objeto del discurso sólo existe en cuanto tal en y por esa red interdiscursiva, que no se reconoce como efecto de unas condiciones de producción mucho más complejas.

Ahora, ¿cómo identificar el efecto ideológico de un discurso? Verón nos da algunas pistas cuando señala que, a diferencia del efecto de conocimiento, en el ideológico “el discurso describe su objeto y esa descripción es presentada como la única posible. Esto quiere decir que el discurso que produce el efecto ideológico es un discurso que se presenta como absoluto” (Verón, 2004a: 23). Para el semiólogo argentino, uno de los valiosos ejemplos de efecto ideológico es el discurso científico.

“Su particularidad consiste en exhibir el hecho de su determinación. Esto no elimina, en recepción, su poder. Como todo discurso, el discurso científico produce un efecto, ejercita un poder. Pero la modalidad de este ejercicio es también muy particular: el discurso que produce un saber, lo

que se llama corrientemente un conocimiento, ejerce su poder a partir de la suspensión del efecto ideológico. ¿Cuál es el resultado esencial del efecto ideológico? El efecto ideológico es la condición de producción de la creencia. Para que un discurso genere una creencia, debe presentarse como absoluto” (Verón, 2004a: 25).

No sería extraño que algunos reparen en considerar a la ciencia misma como el resultado de luchas poder y posicionamientos ideológicos, pero si se observa con cautela, la sociosemiótica se justifica como transdisciplina sólo en la medida que vincula la creencia al efecto ideológico y el saber al efecto de conocimiento. La propuesta veroniana está en plena sintonía con el método genealógico de Foucault, para quien es inseparable el binomio saber-poder. Este último se nutre de las formas que tiene el conocimiento para operar, ya sea a través de sus instituciones, sus códigos, artefactos o dinámicas lingüísticas y extralingüísticas. Ninguna de éstas se reconoce como el resultado de una historia en que diversos actores la han legitimado. Es en esta lógica, que la noción de discurso para Verón se presenta describiendo una realidad específica, es decir, explícita en sus argumentos con un objeto en cuestión que se aprecia y describe desde un punto de vista determinado, con una producción (se ordena, se identifica, se le nomina, se clasifica, etc.) que lo hace posible y una circulación (se habla, se dibuja, se escribe, se representa, se prohíbe) que lo mantiene vigente. El efecto ideológico opera de manera inconsciente para resguardar la naturalidad de ese u otros órdenes cognitivos que alimentan certezas y paradigmas de diversa índole.

La estructura de la argumentación propagandística como texto se utiliza preferentemente en la publicidad comercial o en el discurso político. Sin embargo, tal como se ha señalado, podría reconocerse en el discurso científico y religioso. En todos ellos no se discuten tesis en conflicto, ni se presentan argumentos explícitos. La creencia se asume como hecho sin discusión. Por lo anterior, no se presenta tesis adversa, es decir, los hechos se presentan como si no hubiese otra alternativa.

En el caso del discurso político -cualquiera sea su materia de expresión (verbal, sonoro, visual, audiovisual) la estructura argumentativa puede esquematizarse así (Alvarez, 2001):

OBJETO	Aquello de lo que se argumenta o habla.
TESIS PROPUESTA	Dadas las cualidades de la idea que resolverá o satisfecerá una necesidad, deseo o inquietud.
ARGUMENTOS	Tienden a implantar la idea de eficacia o necesidad.

PREMISAS	Implícitas, subyacen a los argumentos. Tienen que ver con juicios aceptados que responden a estereotipos culturales: <i>ser feliz, la paz interior genera sólo beneficios, eliminar la corrupción, cuidar la salud, etc.</i>
CONCLUSIÓN	Confirmación de los resultados positivos expresados (y por ende, esperados).
INCITACIÓN A LA ACCIÓN	Que se puede expresar como un llamado explícito a elegir la opción (la única posible) expuesta: <i>vote por..., rechace tal propuesta, llame ahora mismo, somos la alternativa, etc.</i>

La aplicación de estas categorías en el modelo de análisis filmico, considera el siguiente esquema analítico a partir de los sintagmas escogidos:

#### Construcción argumentativa

SINTAGMA (descripción: acción, personajes, testimonios, diálogos)			
OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
Aquello de lo que se argumenta (lo problemático)	La opinión del argumentador. Implícita o explícitamente refuta la opinión pre-existente (o tesis adversa)	Hechos, creencias, opiniones transformadas en razones que apoyan la tesis propuesta	Juicios o principios que se dan por aceptados. Afirmaciones de valor general que no se discuten. Asecciones que respaldan juicios pre-existentes

#### 10.5.- Roles actanciales

Como los textos argumentativos (que arrojan retóricamente a cualquier tipo de producto, comercial o político) se dirigen a un *destinatario* como sujeto de una búsqueda (deseo, satisfacción de necesidad), la ideología partidaria, el candidato o el movimiento es presentado como un *adyuvante* en la obtención de la búsqueda que responde a parámetros del discurso social.

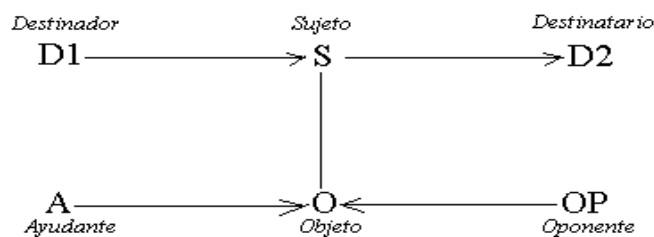
Es posible aplicar, entonces, los elementos del modelo actancial de Algirdas Greimas, creado originalmente para el análisis de textos narrativos. Hemos explicado que dicho modelo tiene su origen en la aplicación del concepto de *actante*, término originalmente creado por Lucien Tesnière, entendido como una forma de ser y estar en el texto, y usado posteriormente por la semiótica para designar al participante (persona, animal o cosa) en un programa narrativo. Es la función básica en la sintaxis de la acción narrativa que articula la historia

contada en cualquier forma de relato, y que puede ser desempeñada por uno o varios personajes o por fuerzas objetivas -por ejemplo, el dinero-, subjetivas -la ambición, trascendentales -la Divinidad- o simbólicas -el Bien o el Mal. Según Greimas, el actante es quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Por lo tanto, los actantes son unidades abstractas.

Aplicado al análisis del relato, un actante es una amplia clase que agrupa una sola función de los diversos papeles de un mismo rol actancial: héroe, villano, ayudante, oponente. El modelo actancial de A. J. Greimas comprende las seis instancias siguientes:

- **SUJETO:** fuerza fundamental generadora de la acción.
- **OBJETO:** aquello que el sujeto pretende o desea alcanzar. Se refiere a la posición actancial susceptible de recibir vertimientos, sea mediante la proyección del sujeto, o de sus determinaciones, o de los valores con los que el sujeto está en junción.
- **DESTINADOR:** es quien motiva al sujeto a cumplir su objetivo, quien promueve la acción del sujeto y sanciona su actuación.
- **DESTINATARIO:** la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto.
- **ADYUVANTE (o auxiliar):** es quien auxilia al sujeto en su programa narrativo para conseguir el objeto. Mediante el adyuvante, la realización del programa narrativo del sujeto, se hace posible mediante la relación poder-hacer. Finalmente, el adyuvante, se opone paradigmáticamente contra el oponente, porque éste último cumple de auxiliador negativo.
- **OPONENTE:** se refiere al rol de auxiliante negativo, correspondiéndole, desde el punto de vista del sujeto de hacer a un no-poder-hacer individualizado, que en forma de actor, obstaculiza la realización del programa narrativo del sujeto.

Recordemos el esquema actancial greimasiano:



La frase implícita en el esquema es la siguiente:

Una fuerza (o un ser D1) quiere algo. Llevado por su acción, el Sujeto S busca un objeto O en provecho de un ser D2 (concreto o abstracto). En esta búsqueda, el sujeto tiene aliados A y oponentes OP.

“Este modelo parece poseer gracias a su simplicidad y por el análisis de las manifestaciones míticas solamente, un cierto valor operacional. Su simplicidad reside en el hecho que está totalmente centrado en el objeto de deseo visado por el sujeto y situado como objeto de comunicación, entre el destinador y destinatario, el deseo del sujeto siendo de su lado modulado en proyecciones del adyuvante y del opositor” (Greimas, 1966).

¿Por qué aplicar un modelo confeccionado para textos narrativos en la lectura de la argumentación persuasiva? Como el propio Greimas lo señala, en todo texto el *adyuvante* y el *objeto* tienen dos funciones claramente definidas. Se pueden reconocer a simple vista dos esferas de actividad, y dentro de ellas, dos clases de funciones muy diferentes (Greimas, 1966): “Unas, que consisten en aportar ayuda actuando en el sentido del deseo o facilitando la comunicación. Las otras, que ponen obstáculos oponiéndose tanto a la realización del deseo como a la comunicación del objeto”.

El autor del modelo es más claro todavía cuando explicándolo, a modo de ejemplo, usa el texto argumentativo del filósofo griego y el discurso del ideólogo marxista:

“Para un *sabio filósofo de los siglos clásicos*, la relación del deseo estando precisada por una inversión sémica como el deseo de conocer, los actantes de su espectáculo de conocimiento se distribuirían más o menos de la siguiente manera (Greimas, 1966):

- Sujeto-filósofo;
- Objeto-mundo;
- Destinador-Dios;
- Destinatario-humanidad;
- Opositor-materia;
- Adyuvante-espíritu.

Asimismo, la *ideología marxista* al nivel de los militantes podría estar distribuida gracias al deseo de ayudar al hombre de manera paralela de la siguiente forma:

- Sujeto- hombre;

- Objeto-sociedad sin clases;
- Destinador-historia;
- Destinatario-humanidad;
- Opositor-clase burguesa;
- Adyuvante-clase obrera”.

El andamiaje actancial se presenta como un sistema de oposiciones y no como un sistema de correlaciones, como ocurre con la estructura ideológica de un texto. A pesar de esta diferencia, un texto permite exhibir los juicios de valor y los roles axiológicos como parte oculta en su ideología (Eco, 1981): vida v/s muerte, naturaleza v/s cultura, verdadero v/s falso, etc.

A partir del modelo greimasiano, los elementos constitutivos de la retórica actancial de un filme político serían los siguientes (Alvarez, 2001):

OBJETO DE BÚSQUEDA	Se instala la necesidad de un sueño o ideal, que desencadena una búsqueda.
SUJETO DE BÚSQUEDA	Es el destinatario.
ADYUVANTE	Es el líder, organización o agente de cambio potencial.
OPONENTE	Aquello que dificulta la obtención del objeto de búsqueda

Se pone en marcha una argumentación que consiste en persuadir que un líder o movimiento social es un aliado para obtener un resultado prometido, que satisface cierta necesidad, y comunicado de forma más o menos efectiva a ciudadanos, creyentes o electores potenciales.

Ejemplo de texto político en un anuncio pre-electoral:

A partir de hoy, Ud. y su familia van a entrar a una nueva era: Gama. Gama es mucho más que un movimiento, es una red de ciudadanos libres. Porque Gama carece de una estructura tradicional de partido, todos somos los líderes de esta nueva era que comienza. Infórmate.

Los elementos constitutivos de este texto quedan de este modo:

OBJETO DE BÚSQUEDA:	ampliar y revitalizar el sistema político
SUJETO DE BÚSQUEDA:	todos quienes se sientan desamparados o no escuchados
OPONENTE (obstáculo):	los tradicionales partidos políticos y sus dirigentes



ADYUVANTE: Gama garantiza que no es un movimiento tradicional

Esquemáticamente, y considerando las características retóricas del cine político, la aplicación del modelo actancial en nuestra propuesta metodológica es la siguiente:

**Roles actanciales**

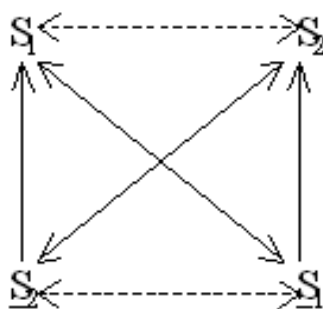
SINTAGMA (descripción: acción, personajes, testimonios, diálogos)			
OBJETO DE BÚSQUEDA	SUJETO DE BÚSQUEDA	ADYUVANTE	OPONENTE
Identificar la necesidad de deseo, que desencadena la búsqueda	Es el destinatario (cliente, elector, creyente o agente de cambio potencial)	El producto, marca o idea ofrecida	Aquello que dificulta la obtención del objeto de búsqueda

No debe extrañar el uso del modelo actancial en análisis fílmicos. Sin embargo, la mayoría de esas aplicaciones se inserta en el estudio estructural del filme como relato. Menos todavía cuando el género documental, al igual que el cine de ficción, tiene como punto de partida un átomo dramático. Desde allí se narra un pasaje de la realidad, buscando algo que permita un equilibrio inicial, un quiebre o nudo dramático y la restaruración del equilibrio. Es esa estructura -el relato- la que organiza los acontecimientos, personajes y lugares que dan vida al filme. Podríamos decir que es muy difícil encontrar una película que no sea narrativa en algún grado. Incluso aquellos documentales de la naturaleza nos narran, de vez en cuando, la historia del joven león que busca a su madre desaparecida. La hegemonía del relato, sin embargo, convive con algunas manifestaciones no-narrativas, como los filmes militares, médicos o algunos documentales de vanguardia. A pesar de que lo narrativo en un filme es extra-cinematográfico, puesto que concierne tanto al teatro como a la novela, una aproximación a la morfología del filme ayuda a posicionar la estructura general del objeto de estudio, y su aplicación es la más general y la única que impide el exceso de arbitrariedad que supondría un estudio temático o de contenido, por ejemplo. En este sentido, siguiendo a Barthes, la narratología busca abandonar el método inductivo. Pero para convertirse en deductiva, la teoría del relato debe “concebir primero un modelo hipotético de descripción (...) y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hacia las especies que, a la vez, participen y se alejen de él: únicamente en el nivel de estas igualdades y de estas diferencias se podrá encontrar, convertida entonces en instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica y cultural” (Barthes, 1993: 165). La paradoja es que dicha universalidad puede ser la causa de su propia insignificancia. Es la razón para que algunos análisis no consideren el estudio del relato como un recurso metodológico válido en respuestas

sociodiscursivas.

### 10.6.- Cuadrado semiótico

En nuestra propuesta, enriqueceremos el modelo actancial -cuya aplicación en sólo una secuencia puede llegar a ser muy reveladora- abordando el relato fílmico desde el conocido *cuadrado semiótico* de Greimas (1970). Recordemos que se trata de un esquema lógico de cuatro posiciones representado según dos ejes de términos contradictorios (representados por las diagonales del cuadrado) y dos de implicaciones (representada por las líneas verticales).

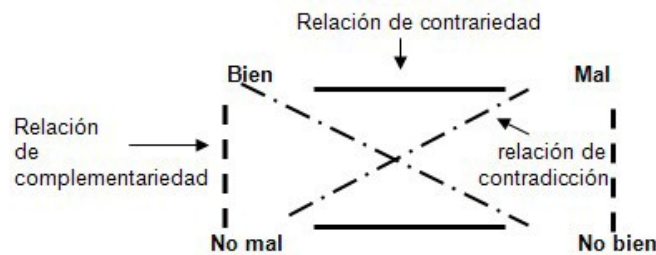


Las líneas horizontales representan las relaciones entre contrarios. Hay diferencia entre contradicción y contrariedad. En el primer caso los elementos relacionados no pueden coexistir (S1 y S1), por ejemplo, blanco - no blanco; en cambio, en el segundo caso, sí (S1y S2). La oposición blanco-negro es una oposición semántica. En tanto, la oposición blanco-no blanco es una oposición que expresa una contradicción lógica.

El cuadrado semiótico sirve para expresar visualmente la lógica (de oposición o acercamiento) que se da entre los componentes semánticos de un determinado relato. Esos componentes se pueden traducir en valores, creencias o propiedades de los objetos semióticos. Greimas observa que cualquier relato pone en relación componentes vinculados dentro de un mismo eje semántico: vida-muerte; libertad-esclavitud, luminosidad-oscuridad, placer-dolor, riqueza-pobreza. Cualquiera de ellas sirve para elaborar un proyecto narrativo, no siendo afectada por su soporte. Es decir, el sentido se construye lógicamente a partir de relaciones de oposición. Son, precisamente, esas relaciones de oposición las que develan la opacidad de los dispositivos como regímenes de control discursivo y que convierten a un filme documental en político. Esa lectura, además, invita a otras aplicaciones. Como señalan Aumont y Marie (1990: 147), “el cuadro semiótico puede también desempeñar un papel heurístico nada despreciable. El simple hecho de organizar la materia narrativa en una forma claramente

visualizada, además de permitirle verificar la coherencia y la sistematicidad del análisis narrativo, puede también convertirse en algo revelador (aunque no obligatoriamente), sugerir aproximaciones que hubieran podido pasar desapercibidas, o demostrar que el filme puede prestarse a diversas lecturas paralelas”.

El primer paso es limitar el análisis del relato a partir de la identificación de un eje de la acción, para luego presentarlo en relación de oposición. La contradicción se desprende luego, al interpretar los movimientos relacionados con ese eje semántico. Veamos un ejemplo.



En el esquema, la relación de contrariedad u oposición se centra en el bien y el mal que se expresa narrativamente. Un filme documental que aborde las dificultades de subsistencia de un pueblo originario de América Latina podría plantearse desde el eje *tradición-progreso*. Imaginemos que la película narra la lucha del líder de esa comunidad, un anciano guerrero indígena, quien se enfrenta al desarrollo del negocio turístico que cada año crece en su zona geográfica. La contraparte es un millonario inversionista hotelero que no comprende las razones de tal resistencia. Podría decirse que el filme personifica en el viejo líder la fuerza del *bien*, heredero natural de las tradiciones ancestrales de su pueblo, y que desea conservar y potenciar. El *mal* es el mercado, el desarrollo y todo lo que implique terminar con los asentamientos indígenas. La contradicción se evidencia desde la relación *no progreso - mal* y la relación *no tradición - bien*. Tras la segmentación del análisis se pueden obtener otros resultados, como el sentido más oculto del relato, gracias a nuevas pistas de lectura, incorporando a otros personajes, roles actanciales y luchas de fuerza asociadas a su acción. Por ejemplo, el eje naturaleza-ciudad, tras el rol asumido por un movimiento ambientalista, o riqueza-pobreza, representado por influencia que tiene el inversionista (tras un fuerte lobby) en un fallo judicial que le favorece, y con lo cual se refuerza la tesis del filme de que los poderosos corren con ventaja frente a los “hombres de la tierra”. La tarea consiste en escoger un eje analítico apropiado para el filme estudiado. Es necesario precisar que todas las manifestaciones narrativas cuentan para ser incorporadas en el cuadro semiótico, pues se pueden convertir en actanciales los rostros, vestidos o

posturas de los personajes, así como la iluminación, los ángulos de filmación y las locaciones.

En consonancia con lo anterior, no está de más recordar que el modelo de análisis que se propone no busca un estudio de la imagen, el montaje o el sonido cinematográfico. Para ello hay trabajos publicados que podrían dar luces y facilitar técnicas más apropiadas, pero que se alejan de los objetivos de la presente investigación. Es la razón por la que se han incluido zonas fragmentarias del filme -con sus respectivas ilusiones referenciales, tal como nos enseñó Pasolini- que pueden ser abordadas con mayor precisión, pero sin caer en un detallismo injustificado o redundante. En ese sentido, el uso del sintagma como umbral del análisis responde al deseo de ubicar como centro de cada lectura segmentada la interacción comunicacional y que se hace visible tanto en las estrategias de enunciación, la construcción argumentativa y en los roles actanciales del relato. Dicha lectura, además, es apoyada con las citas que proporciona el fotograma como documento probatorio para el analista. La interacción comunicacional no sólo incluye los diálogos o los testimonios verbales, sino que también parámetros específicamente fílmicos: la escala y la extensión de los planos, la presencia del emisor en la imagen, la lógica del montaje y la relación entre el sonido y la imagen.

Algunos comentarios al respecto. Un encuadre determinado es también una expresión visual del punto de vista de la instancia narrativa y de la enunciación. No es accidental para un realizador preferir en algunas escenas tal o cual posición de la cámara, forzando con ello el punto de vista de un observador. Estos caprichos estilísticos, sin embargo, no siempre van en sintonía con la estructura dramática. Insistir en el estudio aislado de los planos y sus características formales (tamaño, eje, iluminación, profundidad de campo, longitud, fijeza o movilidad) podría ser contraproducente, pues como se deduce de los estudios de David Borwell (1981), en reiteradas ocasiones se evidencia el trabajo autónomo de la cámara con respecto al relato o de la posición discursiva de los personajes. De ahí nuestro propósito de abordar los planos y los elementos del encuadre en una continuidad y secuencia fílmica. Algo similar ocurre con el lugar que ocupa el sonido del filme en su análisis. Adherimos lo que plantea Michel Chion (1985), quien defiende la tesis de la inexistencia de la banda sonora como entidad autónoma de las imágenes. Chion dice que los elementos sonoros de un filme se distribuyen durante la percepción del espectador, sin que éste los perciba como tales. Al contrario, dice, aquél los descompone distribuyendo voces, ruidos y música en diferentes zonas de lo visual. Los sonidos del filme son incluidos como parte del todo, como una yuxtaposición de elementos que coexisten con el resto de la estructura.

En nuestro análisis se privilegia la voz como recurso sonoro. Con excepción de los filmes-ensayo más vanguardistas (como el *collage* o el cine de

apropiación), en general, el documental político ha dado gran protagonismo al comentario en off, el testimonio y el relato oral, jerarquizando con ello la percepción que se establece a su alrededor, y definiendo los criterios retóricos que articulan su mensaje político. No obstante, sabemos que la orientación inmediata que nutre el criterio del analista estará siempre condicionada por las características del filme y el eje que aquél escoja estudiar.

### **10.7.- Enfoque sociosemiótico**

Los datos obtenidos en esta etapa del análisis son interpretados bajo la óptica de la metodología sociosemiótica para la comprensión de ese cruce de dinámicas y formas de sentido. Nos guía la tesis de Foucault, para quien la unidad del discurso no estaría en coherencia visible y horizontal de los elementos formados -en este caso, en el filme- sino en el sistema que hace posible y que rige la formación de argumentos, posiciones ideológicas y roles permanentes del sistema social. Siguiendo a Verón (1980), además de su vinculación necesaria con las estructuras institucionales del poder y de su carácter utópico, el discurso político implica la producción doxológica de una verdad acerca del bien común, es decir, supone como condición de producción el principio de representación soberano atingente a todos los temas, y en cuya aproximación los presenta, identifica, valoriza o legitima. De este modo, el desafío del analista es recuperar lo visible y lo enunciable a partir de la detección de los lugares en que se manifiesta la discursividad dominante en el o los filmes estudiados. Para Barthes, “los lugares no son (...) los argumentos mismos, sino los compartimentos en que éstos se ubican. De allí la imagen que conjuga la idea de un espacio y de una reserva, de una localización y de una extracción” (Barthes, 1982: 51). El lugar común puede ser entendido como un productor de significaciones que remite a una actividad creativa y reflexiva situada sociohistóricamente, y en cuyo seno se identifican la identidad de los sujetos, las relaciones que los ligan y las versiones del mundo que los rodea (Dalmasso, 1999). En otras palabras, el filme documental político es percibido como un lugar o un repositorio de otros lugares comunes de la discursividad, y no se limita a una mera operación representativa de la sociedad contemporánea con fines políticos. En la línea bajtiniana, todo discurso concreto o un enunciado está “envuelto y penetrado por las ideas generales, las perspectivas, las apreciaciones y las definiciones de otros” (Bajtín, 1978: 100) y anteriores al enunciado mismo.

Uno de los rasgos de este enfoque es que no se disocia el contenido de la forma, lo que se dice o se muestra y la manera de decirlo o mostrarlo. El dispositivo une ideas y formas de enunciar que se invisibilizan en el documental político, más aún por tratarse de un género que se beneficia de un estatus de realismo y credibilidad, donde -como hemos visto en capítulos anteriores- las imágenes “no mienten”. En efecto, el investigador puede identificar las

dominancias discursivas que regulan y trascienden la división de los espacios ideológicos comúnmente reconocidos en el debate político contingente tras ordenar la escala de datos que se obtienen de un análisis textual. Allí no sólo se encuentra lo dicho, sino lo impensable o lo “no dicho”, que en ningún caso corresponde a lo inexistente o lo quimérico (Angenot, 2010). Todo tiene explicación para ese régimen social productor de subjetividad y creador de mecanismos de control, regulación y vigilancia que Foucault designó como dispositivo. Esa red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia social para configurar un orden asumen formas audiovisuales de enunciabilidad y ejecutan mecanismos retóricos que adquieren protagonismo en el género documental. Como el filme acusa estrategias de lo que enuncia, al mismo tiempo la enunciación reconoce su posicionamiento en el discurso social como unidad global. Permite, así, comprender la acción de los dispositivos, no del relato sino del periodo histórico desde donde se relata.

Ajustaremos, para ello, la propuesta metodológica que Marc Angenot emplea para abordar lo que él denomina la “hegemonía discursiva”. La hegemonía -dice Angenot- no es sólo un mecanismo de dominio, sino un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran la división del trabajo discursivo y un grado de homogeneización de retóricas, tópicos y doxas. Escribe: “Conjunto de reglas y de incitaciones, canon de legitimidades e instrumento de control, la hegemonía que apunta directamente a la homogeneidad, a la homeostasis, no sólo se presenta como un conjunto de contradicciones parciales, de tensiones entre fuerzas centrífugas y centrípetas, sino que, más aún, logra imponerse justamente como resultado de todas esas tensiones y vectores de interacción. La hegemonía no corresponde a una ideología dominante monolítica sino a una dominancia en el juego de las ideologías (...), tradiciones, posiciones adquiridas y defendidas” (Angenot, 2010: 34).

Como se observa, la semejanza de la *hegemonía* de Angenot con el *dispositivo* de Foucault es evidente. Si bien en los planteos referidos al discurso, enunciabilidad y visibilidad hay profundas diferencias entre ambos autores, a partir de las nociones de control, verdad, normalidad y subjetividad encontramos importantes puntos en común. Sin embargo, los resultados investigativos de Angenot en el campo del discurso y el grado de disección que el belga logra en su propuesta teórica nos motivan para adaptar su modelo a los propósitos de este estudio sociosemiótico, algo que la genealogía de Foucault, en lo estrictamente cinematográfico, todavía no ha logrado responder. La propuesta del filósofo francés podría emplearse para trabajos con corpus más extensos y referidos a períodos sociohistóricos más convulsionados. Por esta razón, a partir de los elementos que componen el hecho hegemónico (de Angenot) -los cuales son indisociables-, las categorías del último paso para una indagación profunda del filme documental político cumplen su cometido. Son las siguientes:

- *Nomenclatura*: se refiere a aquel código verbal y no verbal empleado y con el cual se determinan el enunciador aceptable, los protocolos formales, las expresiones idiomáticas y las nominaciones oficiales. Sirve para delinear -desde la nomenclatura del texto fílmico- la unificación y centralismo de una corriente de pensamiento o perspectiva ideológica y su contraparte en un discurso sociohistóricamente situado.
- *Doxa/episteme*: Conforman el repertorio de temas que constituyen lo opinable, plausible y narrable. Es el denominador social o tópico ordinario de un estado de sociedad, pero donde también se observan saberes estratificados. El filme denota esa doxa o saber común a través de un orden de lo implícito público. Ese acto de discurso es, también un acto de conocimiento, un conjunto de reglas que modelan los discursos como operaciones cognitivas conocidas por el ciudadano común definiendo estructuras mentales, esquematizaciones y fundamentos reflexivos.
- *Fetiches/tabúes*: Se presentan como dos ámbitos del saber intocable. Los fetiches como figuras retóricas e imaginarios que generan admiración y fundamentalismos como la nación, el ejército o la ciencia, y los tabúes como umbrales para los transgresores del discurso como el sexo, la locura o el suicidio.
- *Egocentrismo*: Es la figura del enunciador legítimo que actúa como centro desde el cual se habla el discurso. Se expresa a través de diversas formas de alocución (distintiva, identitaria, selectiva, discriminatoria, fiscalizadora), pero sobre todo, se arroga el derecho de hablar sobre alteridades en ámbitos tan diversos como la adultez, el género, la raza, la clase, la nación, el mundo urbano, la salud mental, etc., pero siempre desde una presión lógica que naturaliza esas diferencias.
- *Pathos dominante*: El temperamento o el estado de ánimo de una época son fácilmente reproducidos por el filme a través de aquel eje discursivo que delinea diversas manifestaciones del sentimiento colectivo o generacional: frustración, angustia, patriotismo, exitismo, desencanto, desgracia, etc. Es la psicología profunda del dispositivo.
- *Sistema topológico*: Las tareas discursivas son agrupadas en géneros, estilos, ideologías, disciplinas o ámbitos del saber, cada una con un enunciador legítimo, quien asume roles protagónicos y prácticas en un filme político. Se puede observar la convergencia de mecanismos unificadores en el universo discursivo, de tal modo que se constituyan reordenamientos de campos y regiones epistémicas.

En el *balance analítico* o *comentarios*, el filme necesariamente da cuenta de los elementos del discurso que sustentan su tesis política. Para ello, el modelo le asigna una categoría de enunciación que consciente o inconscientemente oculta, desviando su mirada hacia diversos lugares del universo discursivo. Así, el dispositivo interdiscursivo del filme documental político puede concebirse

como:

- Óntico (representa e identifica)
- Axiológico (valoriza y legitima)
- Pragmático o proairético (sugiere, hace actuar)

En esta etapa se deben integrar los resultados de cada uno de los pasos previstos en el modelo. No es una simple recapitulación, sino el balance de un análisis que dejará en evidencia la interdiscursividad en la que está situada la tesis política del filme, contextualizando los argumentos, sistematizando la estrategia enunciativa y reordenando los roles actanciales del relato. Tampoco se pretende dejar cerrada la discusión o aproximación sobre el filme en cuestión. Como se ha planteado desde el comienzo de esta investigación, una película puede ser objeto de muchas lecturas y revisiones. El nivel de riqueza o pobreza del análisis depende de las intenciones del analista, de la rigidez metodológica, del relajo intelectual y del distanciamiento lúdico que éste logre en todo el proceso, pues no se debe olvidar que, antes que todo, sigue siendo espectador.

En resumen, el modelo de análisis fílmico que se propone permite:

- Aproximarse a la complejidad de la producción simbólica del lugar sociohistórico desde el cual se relata, en el sentido de transponer las barreras de tipos y géneros discursivos.
- Describir el filme documental político como un objeto compuesto por dispositivos, formado por una serie de subconjuntos interactivos, de elementos migrantes, donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas, dando cuenta -a partir de la especificidad de su lenguaje- de la diversidad de sus materias de expresión.
- Aprender globalmente las formas, los contenidos y las funciones de un dispositivo; lo que se dice, la manera en que se dice, quién puede decir según qué funciones aparentes u ocultas, ocupando qué posiciones y según qué resultados.
- Establecer la forma como el lenguaje cinematográfico ayuda a la aceptabilidad del discurso social desde una voz oficial o disidente, es decir, las disposiciones (activas) y los gustos (receptivos) del dispositivo frente a una visión de mundo que se presenta como posible o utópica.

En definitiva, el análisis ideológico de un filme no se circunscribe exclusivamente al ámbito de acción de ese filme en particular, sino que se extrapola a la realidad que audiovisualmente se observa en el relato. Ello implica que las ideologías son tanto mentales (del director) como sociales, y sus propiedades significantes también se adquieren, comparten y cambian socialmente.



## Síntesis del modelo de análisis fílmico

*Paso 1: Segmentación del filme en découpages analíticos. Categorías:*

*Lugar  
Personaje  
Música  
Acción y/o diálogo*

*Paso 2: Análisis indicial*

*Sucesión y continuidad en encuadres (teoría de ensambles de Pasolini). Triple ilusión del segmento cinematográfico escogido en:*

*Ilusión fisio-psicológica  
Ilusión audio-visiva  
Ilusión espacio-temporal*

*Paso 3: Análisis textual*

*3.1.- Estrategia enunciativa*

*Comportamiento: elocutivo, alocutivo o delocutivo  
Modalidad: aserción, interrogación, intimación, exclamación  
Verbo modal: alético, deóntico, epistémico, volitivo, axiológico  
Dialogismo: sujeto discursivo, colectivo de identificación, doble recepción*

*3.2.- Construcción argumentativa*

*Objeto  
Tesis propuesta  
Argumentos  
Premisas/respaldo*

*3.3.- Roles actanciales*

*Objeto de búsqueda  
Sujeto de búsqueda  
Adyuvante  
Oponente*

*3.4.- Lógica de fuerzas en el relato (cuadrado semiótico de Greimas)*

*Relación de contrariedad  
Relación de complementariedad  
Relación de contradicción*

*Paso 4: Análisis sociosemiótico (componentes del hecho hegemónico)*

*Nomenclatura  
Doxa/episteme  
Fetiches/tabúes  
Egocentrismo  
Pathos dominante  
Sistema topológico*

*Paso 5: Balance analítico*

*Complementos del análisis:*

*1.- Cita o ilustración: elección de fotogramas  
2.- Componentes del plano*

## CAPÍTULO 11

### El documental político en el cine de Marcela Said e Ignacio Agüero (o el itinerario de una muestra)

*“El documentalista se mueve entre dos polos: la afirmación y la pregunta, y necesita, como todos los artistas, hacer cómplice al receptor de su arte, de sus creencias y sus dudas”.*  
(Jacqueline Mouesca, 2005)

Una vez diseñado el modelo para el análisis fílmico, la tarea es proseguir con la pesquisa de aquellos documentales que mejor “sintonicen” con el marco conceptual de la investigación. Dadas las categorías aplicadas y los propósitos que se buscan en estudios de tipo cualitativo, las técnicas de recolección de datos empleadas deben ser “aquellas que, teniendo su base en la metodología interpretativa, pretenden recoger el significado de la acción de los sujetos” (Berganza, 2005: 32). Con este método no se pretende representatividad estadística sino el sentido de la complejidad de un hecho social. Si relacionamos el factor que la técnica cualitativa parte del supuesto básico de que el mundo social es un mundo construido con significados y símbolos (Jersen, 1993), nuestra pretensión se ajusta a la búsqueda de la comprensión de un tipo de discurso y sus significados. En esa línea, los elementos metodológicos que respaldan la selección definitiva de las películas fueron, por un lado, factores que provienen de la teoría de muestreo, y por otro, indicadores definidos por las preguntas de investigación.

La teoría de muestreo opera como una base conceptual que le permite dar resolución matemática a un problema que no es necesariamente matemático. El objetivo es conseguir mayor precisión en los resultados a partir de muestras. El muestreo es el procedimiento de inferencia estadística que permite proyectar resultados de la muestra al universo. Como elemento previo a la encuesta o el cuestionario, dicha instancia se transforma necesariamente en una etapa de recolección de la información estudiada. Así, el muestreo es un medio, no un fin en sí mismo. Se asumen indicadores y procedimientos estandarizados según los tipos de investigación. En este caso, son las habilidades de observación y las técnicas documentales las encargadas de diseñar la muestra definitiva de

documentales chilenos. En dicho diseño se consideró como factor muestral prioritario la validez, tanto interna como externa. Gozar de validez externa implica haber satisfecho condiciones que permiten extrapolar resultados obtenidos con los sujetos en estudio, hacia sujetos que no fueron investigados. Es decir, en nuestro caso, extrapolar los resultados obtenidos por el análisis sociosemiótico del discurso político de una muestra de documentales a la forma cómo se imprimen los dispositivos en la retórica audiovisual empleada por los realizadores que califican en dicho género, como una constante identitaria, aun cuando no haya sido estudiado todo el universo de documentalistas que participen con su obra en la denominación de “filme político”. Esta aclaración es importante pues, como se indicó en el marco teórico, toda película puede ser considerada política desde el momento que el realismo que logra en sus imágenes-audio se sustenta en modelos de organización cultural que siempre serán centro de debate ideológico. Por este motivo, fueron considerados filmes políticos aquellos que -en forma explícita o implícita- tienen como propósito desenmascarar un sistema ideológico, pero siempre al servicio de una política o visión de mundo, sea ésta oficial o disidente.

Asimismo, el estudio debe tener validez interna, es decir, coherencia de la construcción de los razonamientos e instrumentos de la investigación misma. Es dicha validez interna la que considera, en una segunda etapa aquellos indicadores definidos a partir del objetivo de la investigación, es decir, describir cómo opera el dispositivo en el cine documental político. La noción de dispositivo empleada es aquella que lo entiende como régimen productor de subjetividad, es decir, una máquina productora de sujetos dependientes de un orden de discurso cuya estructura sostiene un régimen de verdad. En este sentido, la selección final se orientó a partir de los indicadores propios: la delimitación espacio-temporal y los temas que aborda el discurso político cinematográfico.

### **11.1.- Primeras consideraciones**

Por un lado, había que circunscribir la muestra a partir de aquellas películas inspiradas (y por ende realizadas) en temáticas posteriores al año 2000. Asumimos como umbral del fin de la transición política chilena tras la asunción de Ricardo Lagos Escobar como Presidente de la República, precedido de la detención de Augusto Pinochet en Londres el 15 de septiembre de 1998, mientras era Presidente el democristiano Eduardo Frei Ruiz-Tagle. La detención de Pinochet y su mediático juicio abrió el camino para que incómodos temas del pasado de Chile fueran abordados sin miedos ni censuras y alejados del fantasma de una nueva crisis institucional. Por otro lado, se excluyen de la muestra aquellas realizaciones con una “mirada nostálgica” sobre la dictadura y la era Allende. Para ello se seleccionan aquellos trabajos cuya mirada hacia la realidad

sociopolítica se presenta como “renovada”, “fresca” o alejada de los tradicionales tratamientos con los que se abordaron los temas que motivaron el conflicto político en dictadura, y en el cual los realizadores audiovisuales han tenido mucho que mostrar. Esos nuevos temas se vinculan a la globalización y el mercado, el hostigamiento hacia los pueblos originarios, la desigualdad social y de género, las minorías y su escasa representatividad democrática, las libertades públicas, el abuso invisible del poder o el relato de la memoria colectiva, siempre en conexión con los temas del Chile actual, entre otros.

Amparados en esas estrategias metodológicas, se elaboró un diseño muestral cuyo resultado fue la selección de dos películas de realizadores chilenos que calificaron en la categoría de cine documental político. El proceso de búsqueda de los filmes se inició considerando el resultado del Proyecto “Catálogo Web de Documentales Chilenos”, financiado por el Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual, del Estado de Chile. El estudio, a cargo de las investigadoras Carmen Luz Parot y Viviana Erpel, comenzó el año 2005 con la intención de realizar una selección representativa de los documentales chilenos, sin límites tecnológicos ni temáticos. El fruto de la investigación permite -a cualquier persona natural o grupo académico- acceder sin costo alguno a un catastro virtual que ofrece una visión sinóptica de la realización documental en Chile, con un listado extenso de películas realizadas entre 1902 a 2007, donde se encuentra información clave como año, formato, lugar de origen, duración, nombre del director y su obra junto a una breve sinopsis de su contenido. Las piezas audiovisuales no consideradas por dicho catastro<sup>5</sup> (período 2008-2011) fueron ubicadas en la página oficial de la Asociación de Documentalistas de Chile, que promociona los festivales del rubro y las críticas de la prensa especializada, y en la documentación que ofrece el Consejo Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual a través de sus boletines periódicos. Se definió un listado inicial con las 33 realizaciones<sup>6</sup> más publicitadas y comentadas por la prensa especializada de los últimos ocho años, y que recogen el discurso de la crítica o defensa política como parte de su estrategia narrativa. Estos documentales fueron incluidos en el cuestionario<sup>7</sup> enviado por correo electrónico a 49 especialistas, realizadores y académicos en el campo audiovisual chileno, opiniones consideradas clave para la selección de los filmes que fueron definitivamente analizados. Los consultados no sólo permitieron identificar las películas que mejor representan el discurso político del Chile contemporáneo y sus protagonistas, sino que presentaron libremente un número máximo de tres realizaciones no consideradas en la pre-selección, señalando Título, Año y Director. Estos títulos también fueron incluidos en el listado definitivo.

---

<sup>5</sup> El catastro puede ser consultado en <http://www.adoc.cl/cat/>

<sup>6</sup> Listado de títulos en *Anexos*.

<sup>7</sup> Formato y contenido del cuestionario en *Anexos*.

La primera etapa del diseño muestral se vio enriquecida por el análisis documental y la lectura de fuentes diversas. Ello consideró la revisión de gran cantidad de fuentes literarias y bibliográficas, tales como libros, tesis, material de prensa de actualidad, revistas académicas especializadas, artículos, papers y análisis de pantalla, o referencias alusivas a algunos filmes documentales, de los temas en cuestión y respecto de sus equipos de realización. Se privilegió el criterio de referencialidad para definir los títulos, autores y realizadores de dicho material y todos aquellos documentos complementarios. No se debe olvidar que la discursividad social materializa las operaciones cognitivas disponibles para la producción de conocimiento. Así, el investigador incorpora el testimonio de su percepción personal del fenómeno, el que inevitablemente se convierte en un discurso social más. Sólo advirtiendo este carácter, puede hacerlo; de lo contrario suele adquirir, en la investigación, el valor de un discurso privilegiado. A partir de esa autorreflexión, se definieron los caminos que nos guiaron hacia aquellos aspectos abordados como objetivos y preguntas de investigación vinculados al texto fílmico documental como objeto de indagación.

## 11.2.- La elección

A partir del análisis bibliográfico, de la referencialidad y de la votación recibida, el resultado de la muestra decantó en los filmes *Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006, 53 min.) de Marcela Said y Jean de Certeau y *El diario de Agustín* (2008, 80 min.) de Ignacio Agüero. Se trata de producciones que dejaron huella, tras un particular y novedoso intento por develar el poder fáctico que se ejerce en un Chile democrático, pero con sombras de un pasado autoritario. Una política en la que todavía tienen algo que decir un influyente sector de la Iglesia Católica y el ejercicio de un periodismo que amparó el régimen de Pinochet, y cuyo ícono es su diario más emblemático, *El Mercurio*. Se trata, tal como hemos explicado al inicio de este apartado, de una muestra que no busca ser representativa del universo, pues al tratarse de un estudio del discurso, el número de textos audiovisuales seleccionados no interviene en el grado de efectividad de lo no enunciado que tiene el género para la constitución de la *semiosis* (o creación de sentido de lo social). En este caso, la configuración de los dispositivos, sus orientaciones discursivas y sus formas de expresión audiovisual son considerados parte de un discurso social que se intenta develar a través de un texto específico, constituyéndose así, el filme -y sus estrategias argumentativas y narrativas- en una entidad observable en la que se interviene para establecer la forma cómo opera el sentido.

*Opus Dei, una cruzada silenciosa* relata la realidad del Opus Dei en Chile -a partir de variados testimonios y registros directos de sus centros y residencias- y sus ámbitos de poder e influencia. El término latino *Opus Dei* significa “obra de

Dios” y es el nombre que recibe la prelatura de la Iglesia Católica fundada el 2 de octubre de 1928 por el sacerdote español José María Escrivá de Balaguer, canonizado el año 2002. La institución está presente en Chile y en América Latina, tras un permanente y efectivo trabajo de sus miembros en ámbitos tradicionalmente vinculados, como el educacional, el político y el económico. Según el Anuario Pontificio de 2010, el Opus Dei cuenta con 1.996 sacerdotes en el mundo y 85.568 laicos que suman un total de 87.564 miembros. El documental nos conduce por un viaje inédito al secreto mundo de una organización que se muestra como fundamentalista, sectaria y secreta. El relato enfatiza su vinculación con el lado ultraconservador de la Iglesia Católica a través de testimonios de miembros y ex-miembros del Opus Dei en Chile, así como la fluida relación que la institución tuvo con personalidades que participaron en el gobierno del general Augusto Pinochet (1973-1990), muchas de las cuales, en la actualidad, ejercen cargos de responsabilidad política y empresarial. Las imágenes de archivo de la visita de Escrivá de Balaguer a Chile en 1974, a pocos meses del Golpe Militar, son incluidas como recurso probatorio que da cuenta del explícito apoyo dado por el fundador a las nuevas autoridades. En la misma línea, el filme destaca a Joaquín Lavín, ex candidato a la presidencia de Chile, como uno de los pocos líderes de la derecha que han manifestado públicamente su participación en “la obra” (llamada así por sus miembros). Del mismo modo, las declaraciones hechas para la película por el crítico literario, poeta y sacerdote numerario José Miguel Ibáñez, ayudan a dibujar un panorama paradójico, pues se presenta como una institución que convive con dos realidades aparentemente contradictorias para el crecimiento intelectual: su escasa tolerancia ideológica, pero amparada en una gran disciplina de enseñanza. El relato está matizado por la diversidad generacional y socioeconómica de personajes y su experiencia con el Opus Dei a través de efectivas “pinceladas” de intimidad que las cámaras registran: la inocencia de niñas que explican en “su lenguaje” las enseñanzas heredadas por Escrivá de Balaguer, los jóvenes universitarios que viven bajo ciertas normas y prohibiciones o la educación entregada a las asesoras de hogar dan forma al dispositivo narrativo que los realizadores plasman a lo largo del filme. En ese sentido, el protagonista no se personifica en ninguno de los entrevistados, sino en la institución que se presenta como un complejo e inabordable centro generador de líderes y profesionales en lo más exclusivo del entramado social.

El otro filme seleccionado es *El diario de Agustín*. Se trata de una película que narra la forma cómo el diario más antiguo e influyente de Chile, “El Mercurio”, se transformó en un agente clave detrás del derrocamiento del gobierno de Allende y el posterior ascenso y justificación de la dictadura de Pinochet. El equipo de realización deja en manos de un grupo de estudiantes tesis de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile la labor de investigación que finalmente presenta -de forma argumental y sin censuras- las pruebas contra del medio impreso más influyente y poderoso de toda la historia

de Chile, develando sus cuarenta años de acción política. La película se transforma, así, en una especie de juicio pendiente a su propietario y director general, Agustín Edwards Eastman, y al rol que jugó el periodismo mercurial durante la dictadura. Ante un tribunal imaginario -conformado por miles de sujetos espectatoriales- comparecen, en calidad de “testigos”, agentes de la dictadura, editores y periodistas del diario, víctimas de la represión, sus familiares y abogados. Las historias de vida que se obtienen de los interrogatorios del equipo realizador van configurando un tejido imaginario y conversacional que reconstruye ese oculto pasado informativo. Así, es el retrato de Edwards el que se observa tras el proceso de develación alcanzado por la táctica narrativa del director, a partir de otros personajes que sí exigen ser escuchados. A partir de esos testimonios cargados de verosimilitud, se reconstruye la personalidad de uno de los empresarios periodísticos más influyentes de Chile. Lo más novedoso del filme es que dibuja tácitamente el imaginario periodístico ideal, pero ausente en el Chile de los años ochenta: un periodismo con un profundo deber ético, comprometido con la causa democrática y autónomo de poder político. Es lo que hace del documental de Agüero una película contemporánea y una lección para las futuras generaciones de periodistas. Tras su estreno, surgieron preguntas vinculadas a la función social periodística del Chile actual luego del cuestionado proceder durante la dictadura y de qué manera este filme sirve para fortalecer la profesión informativa en el futuro.

### **11.3.- Breve historia del cine documental chileno**

Un breve recorrido por la historia y teoría del documental político en Chile permite comprender los umbrales que delinearon el primer borrador de la muestra y la posterior elección de las películas que hemos señalado. Si bien los primeros registros cinematográficos en Chile datan del año 1897, oficialmente es 1902 el año en que se celebra el comienzo del cine chileno. Se trata de un filme documental de dos minutos y que muestra un ejercicio del cuerpo de bomberos de la ciudad de Valparaíso (Jara, 2002). Ocho años más tarde se estrena la primera película de ficción, *Manuel Rodríguez*, de a penas diez minutos de duración. Tal como ocurrió en el resto del mundo occidental, en la primera década del siglo veinte proliferaron los noticieros de actualidad, antecedentes directos del género documental, muchos de los cuales eran producidos por los dueños de las salas de cine y teatro, a modo de relleno, entre una película de ficción y otra (Mouesca, 2005: 45). Con esa intención, se filmaban los hechos más relevantes de la actualidad política y social. El formato incentiva la proliferación del cine de propaganda y el filme empresarial en la década del cuarenta, género híbrido entre el documental y el reportaje publicitario que incorpora las actividades oficiales del Congreso, el Gobierno y las ventajosas del Chile comercial. Sólo en 1964 se estrena el primer documental propiamente político de la historia

cinematográfica chilena, *Banderas del pueblo*, de Sergio Bravo, una película que buscaba testimoniar los cambios políticos que comenzaban a expresarse en ese entonces a través de secuencias de manifestaciones populares y primeros planos donde se personaliza la violencia callejera. Al igual que la obra de Bravo, es aproximadamente a partir de la mitad de los años sesenta, cuando los cineastas chilenos empiezan a mostrar la realidad que en este momento existía en el país. La identificación retórica e ideológica de la exposición documental llevó al público a diferenciar esos filmes con la ficción, pues como señala Pablo Corro, la lógica de orden probatorio, tanto hoy como ayer, “requieren de una disposición deductiva del espectador: éste casi siempre sabe algo del objeto o del tema del documental” (Corro, 2007: 45).

Los datos indican que hasta 1973, hay una primacía del cine documental respecto de la ficción, pero lleno de interrupciones y con películas de diversa calidad. El estilo realista predominó en todo el universo del cine, apoyado por una institucionalidad que incentivó la producción audiovisual (incluidos el Estado y las universidades), la generación de un público atento a los estrenos y de una crítica especializada. La última etapa de ese período de bonanza fue clave en el desarrollo del género. En efecto, la elección del marxista Salvador Allende como Presidente de la República en 1970 supuso un gran impulso para el cine político, pero desde una propuesta más militante. Este propósito explica que la difusión del género fuera precaria, pues las películas no se exhibían en salas comerciales sino en centros sociales, juntas de vecinos o sindicatos (Mouesca, 2005). Es decir, su circulación no fue masiva, pero efectista, considerando la naturaleza de los actores sociales a los que se quería llegar. Llamativo no es solo el número de producciones que se estrenan (muy superiores al promedio desde el inicio del género en Chile), sino también los contenidos de dichos documentales. El período abordó la representación de un sujeto popular de carácter colectivo, privilegiando, para ello, el uso de imágenes donde se muestra la masividad del movimiento obrero o de las luchas políticas. La apelación a la colectividad a través del testimonio múltiple de sujetos menos representativos, pero con un gran impacto visual, fue otro de los recursos enunciativos empleados. El discurso político de género no pasó desapercibido a través de filmes como *Campamento Sol Naciente* (1972) de Ignacio Aliaga y *Si todos los vecinos* (1972) de René Kocher. En esa línea de marginalidad, otros filmes sucumbieron ante las temáticas sobre la territorialidad y soberanía popular incorporaron imágenes donde se plasmó la ruralidad, la toma, el barrio industrial, los campamentos y las nuevas formas de periferia.

La intención persuasiva de estas cintas es dominada por la concientización de un ideario que invita al espectador a participar, y lo hacen a través del contraste social que se exhibe en sus relatos. El listado es largo, pero destacan por el tratamiento hacia diversos temas de la contingencia: la situación de los mapuches en *Amuhelai-mi* de Marilu Mallet o en *Nutuayin Mapu*



(*Recuperemos la tierra*, 1971) de Carlos Flores y Guillermo Cahn, el mundo trabajador en *Reportaje a Lota* (1970) de José Román y Diego Bonacina y en *Mijita* (1970) de Sergio y Patricio Castilla, la juventud y sus expectativas futuras en *Descomedidos y chascones* (1971) de Carlos Flores, una revisión histórica en *Santa María de Iquique* (1971) de Claudio Spiaín o la situación precaria de la vivienda en *Casa o mierda* (1970) de Carlos Flores y Guillermo Cahn. Relevantes son aquellos documentales de carácter político oficial como *Compañero presidente* (1971) de Miguel Littín o *El diálogo de América* (1972) de Álvaro Covacevic, éste último basado en conversaciones con el presidente Allende. Otros documentales dibujan el retrato más general de una época marcada por la ilusión y la utopía, como *Testimonio* (1969) y *No es hora de llorar* (1972) de Pedro Chaskel, *Pintando el pueblo* (1971) de Leonardo Céspedes o *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel y Héctor Ríos.

Precisamente, es *Venceremos* el filme político más emblemático de la era Allende, conocido por revolucionar la estética de una vertiente marcada por la ideologización de esos años. De hecho, no es accidental que sea una de las películas más analizadas del género documental chileno, junto a la trilogía de *La batalla de Chile* (1975-1979), de Patricio Guzmán. *Venceremos* denuncia la pobreza y la injusticia social -algo que el proyecto de Allende postulaba con terminar-, pero desde un optimismo retórico alejado del sentimentalismo. La indignación de los realizadores se complementa con el optimismo de las calles tras el triunfo de la coalición de izquierda en las presidenciales de ese año. Chaskel describe su película como un collage audiovisual basado en algunas contradicciones y la violencia implícita en la vida cotidiana en el Chile de los años 70. Culmina con la celebración popular del triunfo de la candidatura de Allende el 4 de septiembre de 1970. Uno de los más importantes trabajos publicados sobre el período describe el filme como ejemplo de cómo la ciudad se usó como medio de despliegue de proyectos ideológicos: muros rayados, consignas gráficas, banderas y pancartas en desfiles ciudadanos. Dicho análisis sentencia: “El montaje, desprovisto de cualquier dispositivo de discursividad literal, identifica la ciudad, desde las márgenes hacia dentro, y los pobladores desde el trabajo hasta la lucha, con una progresión dinámica natural, de cualidad ascendente y contagiosa” (Corro, Larraín, Alberdi y van Diest, 2007: 108). El montaje dialéctico se observa a través de la yuxtaposición de dos estructuras ideológicas de choque, por ejemplo, en la secuencia donde se alterna a las imágenes de una exposición de perros en el barrio alto de Santiago las de un niño con claros síntomas de desnutrición. Sobre ese contraste en *Venceremos*, Jorge Ruffinelli señala:

“El documental se basa fundamentalmente en la técnica del contraste de sus imágenes para significar la disparidad social y económica de los chilenos (...) Automovilistas, carretoneros, amplias autovías, calles enlodadas: el contrapunto con que comienza el documental sigue como estructura dominante, exhibiendo, por un lado, fotos de barrios de extrema pobreza y escenas de tiendas de moda y productos de consumo ocioso, confiterías, perfumerías; niños desnutridos y jóvenes de derecha

difundiendo la publicación *Fiducia*, de un grupo conservador integrista (...) *Venceremos* ha exhibido con tanta claridad la desigualdad social de Chile (...)” (Ruffinelli, en Salinas y Stange, 2008: 131).

Las abismantes brechas sociales existentes a principios de los años setenta constituyen la principal causa de las movilizaciones de la clase obrera y campesina. Por esta razón, uno de los proyectos que se hace patente en el documental de Chaskel y Ríos es el sueño de cambiar el sistema social imperante por uno más justo y equitativo. Los protagonistas del relato son los más desposeídos. Las relaciones de poder están claramente establecidas en el filme. La contraparte se pasea en sus lujosos automóviles o asisten a eventos de elite en la época. La fuerza pública, por su parte, reproduce la otra fuerza en pugna, quienes deben contener a los manifestantes en las calles. Las imágenes son elocuentes y delinean la tesis del filme. Para Salinas y Stange (2010), *Venceremos* es la escenificación de una promesa de liberación que comenzaba a materializarse, tras años de injusticia. Dicha promesa sería la forma de promover un horizonte en lugar de otro, transformándose en un nuevo disciplinamiento. En ese sentido, la cinta participa activamente de una disputa política porque “entraña imaginarios de sociedad, nociones de identidad y proyectos de país diferentes” (Salinas y Stange, 2010). Se trata, sin embargo, de una promesa que es dominante (y por ende ampliamente compartida) en su contexto sociohistórico: la campaña presidencial de 1970 y su líder triunfante. Más que un slogan, la película es la visualización del proyecto político de Allende.

Dos años más tarde se estrena *El primer año* (1972) y *La respuesta de Octubre* (1972), ambas de Patricio Guzmán, el más internacional de los documentalistas chilenos. En ambos se plasman los principales acontecimientos que marcaron los primeros meses del gobierno de la Unidad Popular. El segundo filme -un medimetraje de 40 minutos- enfatiza especialmente la respuesta de los partidarios del oficialismo para contrarrestar la huelga de los camioneros organizada por los partidos de oposición. La militancia, el compromiso y el valor épico de estas películas es incuestionable, razón por la que su impacto no supera el ánimo y devoción de los simpatizantes de Allende. El destino de sus imágenes, sin embargo, será otro, cuando Guzmán decide incluirlas - en parte- en el montaje final que dará forma a una de las más importantes películas políticas del género documental en toda su historia: *La batalla de Chile*. ¿Por qué estas primeras películas de Guzmán -mucho más de aquellas que vendrían tras el dictadura- no fueron un ejercicio de neutralidad o, el menos, de denuncia menos partidista? Jorge Ruffinelli explica que la relación del poder en el período 1970-1973 era compleja, pues las decisiones no estaban sólo en manos del gobierno, éste debía lidiar con el empresariado y los “aparatos ideológicos” del poder económico, como los medios de comunicación. Si bien, *El primer año* no figura como una película oficialista o de la propaganda de la UP, Guzmán quiso rodarla porque se sentía identificado con el proyecto político: “fue una producción universitaria y personal, llevada a cabo por un grupo de jóvenes identificados

por dos pasiones: la pasión por colaborar con las fuerzas progresistas de su país y la pasión por el cine” (Ruffinelli, 2008: 62). Es el “poder popular” llevado al cine, y que evidencia la ilusión de una ambiciosa generación de cineastas. Años después, el propio Guzmán explica el espectador al que apuntaba y su reflejo en el filme: “Obreros y campesinos ven la película con mucho agrado y son el principal público de la película. Y naturalmente, sectores de la clase media, intelectuales, universitarios, que la ven en las ciudades. Pero el mayor éxito es en la provincia, donde la gente se ve a sí misma” (Guzmán y Sempere, 1977: 56).

Dicho compromiso militante, que -para muchos- constituyó una desordenada manifestación del cine de propaganda, se había iniciado públicamente en 1970, tras el lanzamiento del *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*<sup>8</sup>, una declaración de principios que serviría también como una carta de navegación para los filmes rodados en ese período. Este llamamiento es suscrito por todos los grupos de cine político en Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile, Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, Departamento de Cine de la Central Única de Trabajadores, Cinematográfica Tercer Mundo (productora de Miguel Littin), así como diversos realizadores independientes, encuadrados en los servicios de cine de los partidos políticos de la Unidad Popular. Uno de los puntos más llamativos del manifiesto es la comprensión del arte como una experiencia creativa, más que como un producto o un resultado, en donde los jueces no son los severos portadores de la verdad sino el pueblo, y en un último término los seres humanos que participan de la experiencia de la creación. Dice el texto en su numerando cuarto: “Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación” (Linares, 1976: 156). Es decir, en ese contexto político, poco importa si el resultado es arte o no, pues el método y los objetivos que la inspiran y posibilitan, son los verdaderos valores que dan peso a una obra. Podemos entenderlo entonces como una declaración del nacimiento de un cine revolucionario, y no sólo de izquierda, ya que saca el arte del olimpo y su cómodo lugar de lo sublime, para desacralizarlo y volverlo artesanía. Para Mouesca, “el documento es el producto de un estado de ánimo dominado por las visiones extremas del sector más radical del mundo cultural, lo que explica la agresiva subjetividad de sus postulados, envueltos en solemne lenguaje retórico” (Mouesca, 2005: 70). La historiadora agrega: “Hoy, muy poco de lo que ahí se dijo se puede seguir sosteniendo”. Y es que no se explica la declaración sin comprender el ánimo social que generó el recrudecimiento de la polarización política, y que volvió imperativo para muchos artistas, escritores y cineastas tomar posiciones muy nítidas al respecto. En una entrevista del año 2007, Pedro Chaskel -uno de los firmantes del “Manifiesto”- revisa su proceder: “Recuerdo un párrafo específico, algo así como *antes de ser cineastas somos*

---

<sup>8</sup> Texto íntegro del documento en *Anexos*.

*revolucionarios*. Eso me pareció correcto y por eso firmé el documento. Y sigo pensando lo mismo, que antes de ser artistas somos seres comprometidos con la realidad social” (Salinas y Stange, 2008: 137).

La mítica experiencia vivida por los documentalistas chilenos se termina abruptamente en septiembre de 1973. El resto es historia conocida. La intervención militar clausura la estructura institucional que daba soporte al cine nacional -como Chile Films y los departamentos de cine de la Universidad de Chile y la Universidad Católica-, iniciándose un proceso de desmantelamiento y censura de la producción audiovisual que se extiende por los primeros cinco años de un gobierno militar que sería mucho más extenso (1973-1990). El relato de Jacqueline Mouesca resulta “violento” e incomprensible para un lector-espectador no acostumbrado a estos hechos históricos:

“El signo inicial más visible es, el mismo 11 de septiembre de 1973, el asalto perpetrado contra los estudios de Chile Films, en el que la fuerza militar secuestra centenares de películas -filmes de ficción nacionales y extranjeros, documentales, cintas de actualidades, noticiarios antiguos y recientes, etc.-, los hace apilar en el patio principal del establecimiento y les prende fuego enseguida. Esta pira ardiente, cuyas llamas duraban mientras eran destruidos los archivos, velados miles de metros de película virgen y virtualmente demolidos un laboratorio e innumerables implementos, se convierte sin duda en la imagen paradigmática del drama que, a partir de ese día, comienza a vivir el cine chileno” (Mouesca, 2005: 78).

Tras dicha desarticulación, en la práctica desaparece la producción cinematográfica argumental y documental en Chile, iniciándose un proceso en que el cine político -desde el exterior- afronta un nuevo desafío temático y acusador: la dictadura y la represión que ésta ejerce sobre sus opositores. El exilio de realizadores hizo posible esto último, similar a la salida no voluntaria (o autoimpuesta) de dirigentes políticos, intelectuales, investigadores, escritores y artistas en general. Sólo a partir de 1978 la recomposición del cine vio sus primeros frutos, principalmente desde la publicidad y el cine comercial. Las cintas de video ayudaron en su divulgación, generando un nuevo formato con fácil acceso y distribución (Hurtado, 1985). Los próximos años serían especialmente generosos en producción audiovisual documental. En pleno año de protestas (1983) circulan clandestinamente películas que abordaban esas primeras manifestaciones callejeras anti-régimen como *Chile, invoco tu nombre en vano*, del colectivo Cine-Ojo; *Así golpea la represión* y *Rebelión ahora*, de Rodrigo Goncalvez; y *Los muros de Santiago*, de Carmen Castillo (Ulloa, 1985). A estas piezas se suman noticieros alternativos con información que no aparecía en la televisión pública ni universitaria. Mención aparte lo constituye el proyecto *Teleanálisis*, de los periodistas Augusto Góngora y Fernando Paulsen, una de las principales fuentes de documentación audiovisual que existen sobre el período de la dictadura. Tras el retorno de algunos cineastas del exilio y gracias a la

mayor libertad creativa concedida por el régimen a algunos realizadores-publicistas se estrenan en recintos muy acotados filmes en formato de “video” como *El Charles Bronson chileno* (1981) de Carlos Flores, *Todas íbamos a ser reinas* (1983) de Magali Meneses, *Hasta vencer* (1984) de Pablo Salas, *Somos más* (1985) de Pablo Salas y Pedro Chaskel, *Dulce Patria* (1985) de Juan Andrés Racz, *No me olvides* (1988) de Tatiana Gaviola, *Sol y lluvia* (1988) de Germán Liñero o *De vuelta en mi país* (1989) de Claudio Sapiaín (Díaz y otras, 2000). La lista es mucho más larga. Como indica Mouesca, Chile se convirtió en un verdadero boom en lo que a realización de video-documentales se refiere. Escribe la historiadora: “la cantidad y calidad de los documentales filmados en video es tal, que quienquiera que se proponga investigar la realidad chilena de los años de la dictadura, no solo no podrá prescindir de ese material, sino que tendrá en él una fuente de información y análisis de aquel período del más inapreciable valor” (Mouesca, 2005: 87).

Instalada la democracia, el cine documental político chileno enfrenta un nuevo reto: los cambios sociales exigían temáticas *ad hoc* en un país que inicia su reconciliación tras décadas de división. La documentalista e investigadora Pamela Pequeño explica que son esas circunstancias las que obligan al cine político a redefinirse, pues muchos realizadores se habían formado en el cine de barricada o apremiados por la falta de libertad en sus rodajes, razón por la que dicha apertura se encamina a la realización de obras por encargo y fundamentalmente, hacia la televisión y que marcan el complejo proceso de reacomodo (Pequeño, 2000). Otros directores se inician en el mundo del cine con títulos y nombres desconocidos hasta antes de 1990, como es el caso del tratamiento dado a los jóvenes y la contracultura en *Malditos, la historia de los Fiskales Ad-Hok* (2004) de Pablo Inzunza, *Actores secundarios* (2004) de Pachi Bustos y Jorge Leiva o *La Revolución de los pingüinos* (2008) de Jaime Díaz; o también los testimonios que dan cuenta de un Chile desprotegido y lleno de héroes anónimos como *El velo de Berta* (2004) de Esteban Larraín y Jeannette Paulan, *El Che de los gays* (2004), de Arturo Álvarez Roa, *El corredor (la historia mínima de Erwin Valdebenito)* (2004) de Cristian Leighton, *Después de los cisnes* (2006) de María Jose Bello e Ignacio del Valle. Por su parte, la memoria histórica se ejercita a través el imaginario político (con actores de ayer y de hoy) en los filmes *Chile, los héroes están fatigados* (2003) de Marco Enríquez, *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* (2004) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno, o *La hija del general* (2006) de María Elena Wood, quien nos muestra el sorprendente camino hacia el poder de Michelle Bachelet y cómo llega a convertirse en la primera mujer Presidenta de Chile.

A pesar del nutrido nicho temático del cine político, y que no deja de ser alentador, la Unidad Popular, la dictadura militar y la figura de Augusto Pinochet siguen dominando el panorama de lo filmable. En el último año (2010-2011), por ejemplo, las tres cintas documentales estrenadas en el país con mayor

repercusión en crítica y público fueron *Nostalgia de la luz*<sup>9</sup> de Patricio Guzmán, *La muerte de Pinochet* de Bettina Perut e Iván Osnovikoff y *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló y Susana Foxley. La primera cinta aborda la memoria de un pueblo a través de la poética y metafórica conexión del desierto -lugar de excavaciones para el hallazgo de víctimas asesinadas por la dictadura- con la astronomía. La segunda película muestra secuencias filmadas durante las horas posteriores al fallecimiento de Pinochet en diciembre de 2006, cuando cientos de personas salieron a las calles para manifestarse a favor o en contra de ese acontecimiento. En tanto, *El edificio de los chilenos* narra la experiencia del Proyecto Hogares, un espacio de vida comunitaria que reunió a cerca de sesenta niños chilenos, cuidados por voluntarios -primero en Bélgica, más tarde en Cuba- mientras sus verdaderos padres y madres ingresaban a Chile clandestinos, y muchos de ellos caían en la represión. Es en este escenario audiovisual del Chile contemporáneo donde el cine de Marcela Said e Ignacio Agüero tienen algo que decir.

#### 11.4.- Ignacio Agüero

*Ignacio Agüero* es uno de los documentalistas más reconocidos en el medio audiovisual chileno. Sus estudios formales lo llevaron a la Arquitectura y Cine en la Pontificia Universidad Católica de Chile, egresando, finalmente de la Escuela de Artes de dicha institución con el título de Director Artístico con Mención en Cine (1979). Ha trabajado en diversas áreas del campo audiovisual, como productor y director de más de 300 films publicitarios entre 1978 y 1998; como realizador cinematográfico del Colectivo de Acciones de Arte, C.A.D.A., y de algunos trabajos independientes de sus miembros, como la artista visual Loty Rosenfeld (1979), la escritora Diamela Eltit (1982) o el artista visual Juan Castillo (1985). Fue director de la revista CINE de la Asociación de Productores Cinematográficos de Chile (1989-1990), camarógrafo y editor en trabajos audiovisuales propios y de encargo, jurado de concursos y festivales audiovisuales en el Consejo Nacional de Televisión (1997), en la Fundación Andes (1998), y en el Fondo de Desarrollo de las Artes (2000, 2004), Festival de La Habana (1990), Festival de Cine de Valdivia (1997 y 2003), Festival de Cine Documental de Marsella (1999), y Festival DocumentaMadrid (2005). Además, es socio fundador de la Asociación de Documentalistas de Chile de la que fue su primer presidente.

Sus trabajos más importantes han sido la co-dirección y edición de un bloque televisivo llamado *La Franja del NO*, un programa de televisión de los partidos concertados por la opción NO en el plebiscito de 1988, consistente en 15 minutos diarios durante 30 días, emitidos simultáneamente por todos los canales de televisión chilenos; y la realización, como autor, de los documentales *No*

---

<sup>9</sup> Los detalles del filme y de su director se describen en el capítulo 8 de esta tesis.

*olvidar* (1982), *Como me da la Gana* (1985), *Cien niños esperando un tren* (1988), *Sueños de hielo* (1993), *Aquí se Construye (o ya no existe el lugar donde nació)* (2000), *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* (2004), *El diario de Agustín* (2008); además de otras realizaciones (telefilmes y miniseries) por encargo para la televisión.

De pocas películas, Agüero es un realizador moderano en su producción, pero espontáneo y diverso en las temáticas que trata. Para el investigador Pablo Corro, sus películas se aproximan indirectamente al objeto, ya sea por el descubrimiento accidental de éste o su hallazgo por asociación a otra empresa epistemológica. Este recurso se advierte -dice Corro- en *Cien niños esperando un tren* (1988), donde se aborda la represión militar, la marginación y la exclusión a través del registro elíptico del taller de cine que la realizadora Alicia Vega imparte a niños de poblaciones en Santiago. El abordaje indirecto se repite en *Aquí se construye* (2000), un verdadero manifiesto del director en contra del progreso y la modernidad, y que Corro describe como “la melancólica desaparición de los barrios de la burguesía santiaguina (...) de un paisaje arquitectónico, de una cultura doméstica por fuerza del desarrollo avasallante del negocio inmobiliario, de la edificación en altura” (Corro, 2009). Pero Agüero nos invita a una reflexión más profunda sobre la manera de vivir en Santiago, luego que confortables y acogedoras casas dan paso a modernos edificios de departamentos. En *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* (2004), la oralidad es el recurso retórico que se privilegia. Así, los relatos villanos y las historias campesinas dan paso al vínculo oculto que existe entre el pensamiento infantil y la violencia política, que no se observa en los planos o secuencias del filme.

Pero es, sin duda, *El diario de Agustín* (2008) una de las realizaciones más premiadas y comentadas de este director. “El documental que Agustín Edwards no quiere ver”. Así tituló el diario oficialista *La Nación* el artículo que hizo público el malestar del dueño de *El Mercurio* sobre la película de no ficción más comentada del año 2008 en Chile. ¿Quién es realmente Agustín Edwards? y ¿cuál fue el papel que jugó durante la dictadura?, son algunas de las preguntas que Agüero intenta responder en ochenta minutos, transformando a este documental en la única pieza audiovisual que se muestra sin censuras en contra del medio impreso más influyente y poderoso de toda la historia de Chile, devalando sus cuarenta años de acción política. Superar la estructura de una mera película de denuncia fue el objetivo impuesto desde un comienzo. En ese sentido, el filme sugiere, no narra. Y lo hace a través de una estructura didáctica compuesta por seis capítulos y un epílogo, un narrador con una intención formativa, develadora y denunciadora; y una transparente valoración discursiva, que juzga el actuar del diario más respetado por la élite política y religiosa de Chile. Las imágenes de archivo (fotografías, documentos de prensa o fragmentos televisivos) de ésta son presentadas como recursos de prueba en una argumentación que se sustenta en la mirada histórica que reprueba el accionar de los agentes represivos de una etapa del Chile reciente. No se quiere dejar

dudas o cuestionamientos. *El Mercurio* es responsable y no ha pagado por sus silencios o desinformaciones. En ese sentido, parece nítida su clasificación como cine político. Si bien todo film tiene una dimensión política, que se observa en el modo en que se presentan los personajes y acontecimientos, la historia oculta de este influyente agente informativo chileno se expresa en el guión de una historia sin censuras ni incomodidades.

El filme parte con una secuencia de planos. Se observan los hitos de su larga historia. Son imágenes de archivo de telediarios que, en 1957, celebran los 130 años que cumple *El Mercurio*, derrochando innovación tecnológica. En el aniversario 147, y tras su edición número 150 mil, se califica como el diario más prestigioso de América del Sur. Ese año, 1974, las autoridades de la Junta Militar festejan el diario de Agustín Edwards. En primer plano, Pinochet destaca el rol del periódico en la defensa de los principios cívicos del país. En sucesivos planos autónomos, se revela lo que ha sido la constante del “manda-más” del diario. “Don Agustín no da entrevistas”, dice su secretaria por teléfono. “No da entrevistas de ningún tipo”, le reitera a una apesadumbrada investigadora. Así se inicia el festival de Agustines a través de retratos e imágenes consecutivas. El bisabuelo, el abuelo y el padre del actual Agustín Edwards Eastman. Es el imperio familiar detrás del poder. Un poder que ha generado redes que sobrepasan la esfera nacional. En una de las secuencias, se reproduce la desclasificación de documentos que confirman las gestiones de Edwards en Estados Unidos ante el gobierno de Richard Nixon para apoyar y promover un golpe de Estado en contra del gobierno de Allende. Gracias a sus vínculos, el mismo Nixon lo recibe en su oficina, junto a Henry Kissinger y el Jefe de la CIA, Richard Helms. Algo muy poco habitual, tratándose del director de un diario sudamericano. Son algunos pasajes del documental que develan el mito.

*El diario de Agustín* ha sido calificada como una película “necesaria”, pero al mismo tiempo omitida e ignorada por críticos y por la prensa de masas. Como parte del anecdotario se encuentra el juicio arbitral que enfrentó a la empresa El Mercurio S.A. e Ignacio Agüero por el dominio en internet de *eldiariodeagustin.cl*, nombre que reclamaba el grupo Edwards. En el juicio el demandante argumentó a su favor que ha sido la familia Edwards, quienes “con esfuerzo han dotado a sus publicaciones de una fama y notoriedad tal, que se verán gravemente afectados si el nombre de dominio *eldiariodeagustin.cl* -que claramente hace referencia al periódico propiedad del segundo solicitante-, es inscrito por una persona que nada tiene que ver con ellos (...) en consecuencia, este solicitante es titular de un mejor derecho para la obtención del nombre de dominio disputado”. En un poco publicitado caso, el fallo<sup>10</sup> favoreció a Agüero. Hoy día el sitio es de acceso libre y se puede revisar el *trailer* del filme, su ficha técnica y lo que ha escrito la prensa desde su estreno, entre las que destacan algunas frases para el bronce: “Meterse con *El Mercurio* es meterse con el poder con mayúscula” (*La Nación*), “Una historia

---

<sup>10</sup> El contenido íntegro del fallo está disponible en el apartado *Anexos*.



escrita con sangre” (Página 12), “Las mentiras de *El Mercurio*” (*The Clinic*), “Los sabuesos que nunca trabajarán para *El Mercurio*” (*La Nación*) o “Preguntas para Agustín” (*Clarín*).

En una entrevista<sup>11</sup> concedida para esta investigación, Agüero comenta los alcances de su filme más polémico, a pesar de que es la más atípica de todas sus películas. “En ella no hay un espacio claramente perceptible, a diferencia de las otras”, reconoce; razón por la que en la cinta sobre Agustín Edwards y el diario *El Mercurio* se tuvo que forzar esa relación espacial, esta vez en las páginas mercuriales. Es aquel espacio físico el dispositivo desde donde la historia de Agustín Edwards y su responsabilidad en el blindaje informativo de la dictadura se articula. “Es el enfrentamiento de dos instituciones -*El Mercurio* y la Universidad de Chile- el que hace de esta película un desmontaje del montaje”. Es distinta, además, porque no fue agradable rodarla. En ella, Agüero dejó de encontrarse con el sujeto urbano o la memoria familiar inocente, elementos que caracterizan su filmografía. “No es grato hablar sobre asesinatos y desapariciones, con el agravante de querer develarlas contra los deseos del poder fáctico, que nos trató muy mal”.

A pesar de esas dificultades, *El diario de Agustín* no fue ajeno al ritual del proceso creativo de una película. El desafío del documentalista -dice Agüero- es definir un concepto para su apropiación, y que debe ser espacial y visual. Para ello se requiere una escritura básica que defina el filme. “El guión es parte de la producción, y se trata de un proceso que siempre es abierto. Se trata de una exploración, en la cual se presentan muchos caminos posibles”. Para Agüero, la producción es la etapa donde se van creando relaciones, combinaciones y estéticas en el relato. Bajo esa premisa de trabajo, el realizador no tiene como propósito decir algo, sino descubrir algo. Es esa idea la que busca reforzar su tesis creativa y que se resume en la frase “No elijo trabajar un tema, sino darle curso a una obsesión”. En efecto, para Agüero la obsesión surge de una imagen mental que perdura y que surge de una percepción, así la historia relatada no nace a partir de un tema, sino de una mirada personal que exige ser contada. Algo necesario para el alma del cine documental. Se trata de un juicio categórico que apela a la necesidad de contar historias con nuevos estímulos retóricos y narrativos. Es un llamado para las nuevas generaciones de documentalistas que invita a superar la mezcla entre la deformación entregada por la televisión y la cultura visual occidental junto con el interés de tratar los temas más individualmente y con escasa osadía. Así, se observa un cine más predecible y menos incómodo. Sería la razón por la que no hay películas sobre los empleados de mall y la violación de sus derechos, “los verdaderos obreros de hoy”, sentencia el realizador.

---

<sup>11</sup> La entrevista con Ignacio Agüero se llevó a cabo el lunes 23 de mayo de 2011, a las 15.30 horas en el café *La Dulce Vida*, Providencia, Santiago de Chile.

En la actualidad, Ignacio Agüero trabaja en el rodaje de su último proyecto audiovisual. El espacio escogido es la ciudad. “Se trata literalmente de una lectura espacial”, nos cuenta. La intención es que el espacio del espectador se vea reflejado en el film, donde vea su casa, su puerta, su contacto con el mundo urbano, las acciones de la ciudad. “Una historia que se hace posible por medio de un relato al interior de una casa, mi casa, desde donde el universo geométrico se combina armónicamente a partir del llamado que alguien hace a mi puerta por medio del timbre (...) el espectador cuando vea esto, se verá a sí mismo”, adelanta.

### 11.5.- Marcela Said

A diferencia de Agüero, la carrera fílmica de Marcela Said es más acotada -pues su origen es más reciente-, pero no por ello menos intensa. En 1995 egresa de la Universidad Católica de Chile con una licencia en Estética (Filosofía). Un año después viaja a la ciudad de Nueva York donde trabaja como asistente de Fotografía de Sara Mathews. Es aquí donde realiza sus primeros videos. En 1997 llega a París y comienza un Master en Técnicas y Lenguajes de Medias (mediología) en La Sorbonne. En 1999 realiza su primer documental para la TV francesa *Valparaíso* (52 minutos) producido por Les Films d'Ici. En los últimos años se ha desempeñado como docente en algunas universidades. Sus principales realizaciones son *I love Pinochet* (2003) y *Opus Dei: Una cruzada silenciosa* (2006), esta última co-dirigida por su esposo, Jean de Certeau. En ambos filmes se observa lo que la propia realizadora califica como “filmar al enemigo”, al verse en la difícil tarea de rodar en mundos con posturas políticas, religiosas y humanas diametralmente opuestas a la suya, pero que la motivaron a conocerlos y mostrarlos en profundidad.

*I Love Pinochet* (52 minutos) apuesta por una radiografía del pinochetismo y la transversalidad de quienes conforman sus huestes. Allí aparecen los hombres y mujeres que viajaron a Londres durante la detención del ex jerarca militar, y que celebraron más tarde su regreso triunfal a Chile. El fervor de sus partidarios es el que se trasluce en el filme, pues aquél sigue traspasando generaciones de chilenos agradecidos por la imagen y obra de un Pinochet casi mítico (y en ese entonces aún no fallecido). Se les muestra a través de todo el espectro social, desde la familia de una población hasta los sectores del barrio acomodado de la capital, con los representantes de la prensa chilena, justificando el 11 de septiembre y sus consecuencias. Un verdadero abanico de pinochetistas. Hay escenas que sorprenden, como la del niño que llora emocionado al recordar su primer encuentro "con don Augusto y la señora Lucía" ante la no menos emocionada mirada de su padre, un modesto microbusero que escucha los discursos del Capitán General en su radiocasete. La cámara no impide la honestidad y pasión de los testimonios, siempre

acompañados de imágenes insólitas a lo largo del filme: un alcalde (ex militar) llama a no bajar la guardia durante un asado que celebra la liberación de Pinochet, un grupo de rubias y acomodadas mujeres denuncia la "flojera" de los chilenos en una pausa de sus clases de equitación o la escena en que un empleado de la Fundación Pinochet muestra un lugar de la sede en que el jardín de flores "se secó" durante el cautiverio del ex jefe militar.

Para parte de la crítica *I Love Pinochet* "privilegia el discurso enardecido por sobre las fibras más sensibles que sustentan la militancia pinochetista, la caricatura por sobre el retrato íntimo" (diario *La Tercera*). Sobre el tenor de las reacciones al filme en el público europeo versus el chileno, la directora es clara en destacar sus diferencias: "El europeo cuando ve esta película se inquieta, el fascismo ordinario le provoca náuseas, le duele la guata. El público chileno veía todo con más ironía, tenía más lecturas que los europeos sobre la manera en que la gente habla se viste. Reconocían ciertos lugares comunes y se reían" (Said, 2011).

En la misma línea provocadora, pero audiovisualmente más efectiva, el 2006 Marcela Said estrena *Opus Dei, una cruzada silenciosa*. La realizadora reconoce que una de sus motivaciones para hacer la película era desafiar a una organización supuestamente impenetrable. "Quería experimentar personalmente estos límites, ver hasta donde me dejaban "entrar" con la cámara, tratar de evaluar el poder real que tienen, cómo funcionan, por qué seducen, qué tipo de sociedad están construyendo, qué secretos esconden", señala. Tras ocho meses de investigación con distintas fuentes (miembros del Opus Dei, ex-miembros, amigos de miembros, detractores de los miembros, familiares de miembros y ex-miembros, laicos informados, sacerdotes no miembros, teólogos y filósofos) se definieron aquellos aspectos de la organización que serían abordados en el filme. En escritura documental esto se llama el "tratamiento". Said indica que en esta etapa se decidieron las bases acusatorias del relato argumental: se hablaría de la educación que reciben sus miembros (o en palabras de sus detractores "el lavado de cerebro" de que son objeto), de la censura, del tipo de sociedad estamentada al interior de la organización, del fundamentalismo y del desprecio por los valores republicanos. Sobre las dificultades para el acceso a los centros y residencias de "la obra", Said comenta:

"Todas las entrevistas se consiguieron a través del Opus Dei, puesto que los miembros no están autorizados a dar entrevistas sin consentimiento de la autoridad. Es decir, la primera tarea de la producción fue hablar directamente con el departamento de prensa del Opus Dei (...) donde expliqué claramente que iba a realizar un "documental de autor" sobre el Opus Dei, y que prefería contar con la ayuda de la Obra. Nada se hizo a escondidas. No hay cámaras secretas. Ellos estuvieron al tanto de todo el proceso y me consiguieron las entrevistas. La apuesta personal era que

"aunque el Opus controle", aspectos interesantes serían develados de alguna manera u otra. Lo que algunos llaman "lapsus linguae", como lo que ocurre en la entrevista con Ibañez Langlois, con las niñitas, o la nana. Y cuando no ocurre es la "voz en off" que cuenta lo que ellos no cuentan, como el uso de silencio o que deben firmar un contrato de herencia" (Said, 2009)<sup>12</sup>.

Y es que como predica uno de los comentaristas del filme, "pocos grupos humanos despiertan más pasiones y prejuicios entre los cristianos que el Opus Dei, institución a medio camino entre la secta fundamentalista y la congregación piadosa, los ritos y principios a veces desconocidos y extraños a nuestras maneras modernas y republicanas (...) El tema es campo fértil para las suspicaces teorías del complot, para las acusaciones mal intencionadas y para el más vulgar e irracional prejuicio" (*La Nación*, 2007). Por esa razón el desafío era mayúsculo, pues si con *I love Pinochet*, la realizadora caricaturizaba a los seguidores del dictador, no le era fácil abordar su nuevo trabajo, más aún al conseguir los permisos en la hermética institución de la Iglesia Católica.

Nada de eso importa a la hora de evaluar los comentarios de la crítica especializada, que en mayor o menor grado valoró el coraje de filmación y sus secuelas en la percepción y opinión del espectador: "Se mueve entre la visión crítica hacia su objeto de estudio y la captación de citas de primera fuente (...) aunque de metraje demasiado breve para ahondar más y mejor en su hipótesis de trabajo" (*El Mercurio*), "como fuente para estudiosos para la silenciosa prelatura (...) el documental justifica sobradamente su existencia. Como pieza que aspira a estrujar una realidad compleja, parece, sin embargo, menos dispuesto a entenderla que a definirla de antemano" (*La Tercera*), "saca conclusiones demasiado categóricas para las pruebas que expone" (*Caras*), "tiene el mérito de introducirnos en un diálogo con sus miembros, su historia e intenciones, llevándonos a ese gran espacio intermedio que está entre lo que realmente son y lo que la sociedad percibe de ellos" (*La Nación*).

Lo interesante en la propuesta cinematográfica de Said es que, al menos en apariencia, sus películas no han diabolizado al enemigo. Pinochet no es el monstruo fascista ni el Opus Dei es una secta de fanáticos sin contacto con la realidad. Tampoco sus filmes son apéndices de una justicia inconclusa llevadas a cabo con crueldad y despotismo audiovisual. La agresividad que genera en la audiencia pende de otros "hilos". La rabia contra el pinochetismo se obtiene tras la caricaturización y la evidencia de un pensamiento visceral de quienes simpatizan con el general, más allá de un mero sentimentalismo. Por su parte, las prácticas del lado oculto de "la obra" sugieren las razones de tal secretismo. En ese largo proceso de rodaje -que se extendió por Roma, España y Chile- Said y

---

<sup>12</sup> Este párrafo corresponde a parte del cuestionario que la realizadora respondió vía e-mail para el seminario de investigación sobre documentalistas chilenos que el autor de esta tesis dirigió en la Universidad Católica de Concepción (Chile) entre abril y diciembre de 2009.

de Certeau se enfrentan a personas políticamente correctas, bien vestidas, con preparación intelectual y bien ubicados en la estructura social. El discurso político de la película se grafica en el siguiente ejemplo que da la realizadora y bosqueja el talante que hace de este filme una experiencia política que incomoda a un sector Chile:

“Un médico del Opus Dei, un ginecólogo del Opus puede decir "yo estoy en absoluta libertad de no prescribirle pastillas anticonceptivas a mi paciente, y ustedes están en absoluta libertad como paciente de decir voy a ver al médico de al lado". Pero, ¿qué pasa cuando ese médico del Opus está en Quirihinquín, un pueblo que está al fondo de Chile, dónde él es el único médico? ¿Dónde están los derechos civiles de esa persona? Es ahí donde está el conflicto con el país” (Said, 2011: 38).

La falta de consensos en estas materias -una política de salud pública que entra en choque con posturas valórico-religiosas- son parte del discurso político de Said. ¿Absolutismo discursivo o reflexión abierta? ¿Quiénes forman el colectivo de identificación que no comparte posturas tan radicalizadas: los progresistas, el ciudadano común o las nanas que no pueden estudiar? Las respuestas son parte del análisis del filme. Como precisamos en páginas precedentes, sin adversario y sin su neutralización, el documental político no tendría razón de ser, limitándose sólo a un ejercicio periodístico o un filme histórico. Por ello, *Opus Dei, una cruzada silenciosa* es un filme político, que se enfrenta a una contraparte, los adversarios de su discurso, “los otros”. Lo que hay detrás de ese carácter polémico son posturas que conforman una misma discursividad, pero que están en oposición. El grado de falsedad que procura presentar de ese adversario es clave para comprender esa ideología en acción que constituye el régimen de verdad y el nivel coercitivo de visualidad por el que apuesta la obra de Said.

La clara editorialización de un discurso, así como la fuerte exposición de una tesis política, unívoca y segura de su verdad asoman como rasgos identitarios de los dos filmes seleccionados para el análisis semiótico de esta investigación. Tanto *El diario de Agustín* como *Opus Dei, una cruzada silenciosa* presentan, a simple vista, una retórica visual y una voluntad expositiva que guardan distancia con un enciclopedismo epistemológico. El malestar que se observa en la cinta de Marcerla Said y Jean de Certeau se conecta de algún modo con la contemporaneidad mercurial que relata el trabajo de Ignacio Agüero. No hay anacronismo ni forzados intentos de actualidad. Tampoco una clásica manera de valorar al adversario. Alejados de una recursividad argumentativa o una persuasión directa, ambas cintas sugieren y aprovechan las tendencias hegemónicas y leyes tácitas de las que dispone el contexto sociohistórico. Es tarea del análisis fílmico describir las estrategias enunciativas que, consciente o inconscientemente, desvían la mirada hacia lugares ocultos del universo discursivo. Son esos espacios simbólicos -que se mueven en la opacidad- los que

instruyen al espectador. Allí, diversos dispositivos sustentan cada una de las tesis políticas. Es la fascinación que provoca lecturas de este tipo para cualquier analista del discurso: pretender, desde un comienzo, que la interdiscursividad develada dé sorpresas y no se deje llevar por los cánones interpretativos que maneja el observador.

No es accidental, entonces, que para nuestros propósitos investigativos nos hayamos alejado de la simple denuncia, del cine militante o de períodos convulsionados en la historia del género. Tampoco es un descuido el no abordaje en profundidad de la obra de Patricio Guzmán, un ícono mundial del documental político. *La batalla de Chile*, por mencionar la cinta más importante del director, es una obra que se define desde sí misma (incluso escapa a cualquier estudio deductivo que desee aproximarse a la psicología del realizador) y ha sido centro de debate y estudio en Chile y el exterior, razones suficientes para descartarla de nuestras pretensiones. Las propuestas estilísticas de Said y Agüero, en cambio, constituyeron un desafío analítico pues, con contundencia y rigor, son capaces de mostrar sin atacar, y testimoniar sin ofender, pero removiendo las conciencias más contemplativas. Son, asimismo, un buen ejemplo de cómo opera la no evidencia del dispositivo en que el género participa, asumiendo su régimen de visualidad como promesa de control o emancipación.

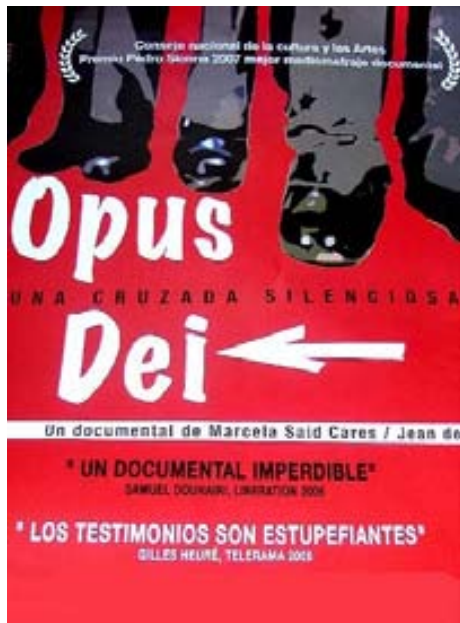
En resumen, los filmes escogidos para el análisis se justifican en la medida que representan expresiones de un género con un nítido discurso político, con una alta dosis de contemporaneidad y reflejan la compleja discursividad de una sociedad como Chile. Asimismo, la estructura narrativa y argumentativa de los filmes permite observar el modo en que opera el dispositivo, pues no representan modelos vanguardistas en lo estético ni altamente comprometidos -como el cine militante o de propaganda- que podrían haber alterando la noción misma de dispositivo y opacar algunas generalizaciones obtenidas en el análisis.

No debemos olvidar que el filme documental político no sólo transmite una idea o una situación concreta, o se circunscribe al análisis de un tema controversial, sino que también refleja cómo es, qué siente y qué debate la sociedad de la que surge. Como una especie de escáner socio-temporal, el documental interpreta y juzga, condena o absuelve por medio de diversidad de recursos audiovisuales. La elección del filme supone una decisión a priori, en este caso, un cine político que refleje la compleja discursividad del Chile actual que sirva para extraer conclusiones más genéricas sobre los rasgos del género y las prácticas de las que forma parte. El analista debe decir cosas inteligentes y no dichas sobre la película escogida, pero la película también tiene cosas que decir. Es ese diálogo el que dió respuestas a las preguntas formuladas en esta investigación.

**P A R T E   I I I**  
**ANÁLISIS Y RESULTADOS**

## CAPÍTULO 12

### Análisis fílmico de *Opus Dei, una cruzada silenciosa*



#### Ficha técnica

Título: *Opus Dei, una cruzada silenciosa*

Año: 2006

Duración: 53 minutos

Formato: Beta numérique 16/9

Dirección: Marcela Said, Jean de Certeau

Fotografía: Sebastián Moreno

Cámara: Sebastián Moreno, Pablo Salas, Jean de Certeau, Andres Silvert, Marcela Said

Sonido: Boris Herrera, Erick del Valle, Andrea Moser

Música: Jorge Arraigada

Producción: Christine Le Goff, Emmanuelle Koenig

Sinopsis: Relato sobre la forma en que opera en Chile la influyente organización católica *Opus Dei*. El documental repasa su ideología, su presencia dentro y fuera de Chile así como su relación con la figura del ex candidato presidencial Joaquín Lavín. Un viaje inédito al secreto mundo de un fundamentalismo cristiano en donde se observa el cruce de fronteras entre el ámbito religioso y el orden político.

Premios: Premio Pedro Sienna 2007 al mejor medimetraje documental



**PASO 1:** Segmentación en *découpages* analíticos (ordenados por plano autónomo, secuencia, escena y/o segmento visual transitorio).

<b>Sintagma (plano autónomo, secuencia, escena)</b>	<b>lugar</b>	<b>personaje</b>	<b>música y/o sonido</b>	<b>acción y/o diálogos</b>
1. Escena (fundido encadenado)	Ciudad del Vaticano (6 de octubre del 2002)	Asistentes (multitud)	Sonido ambiente	La cámara muestra la multitud que asiste esa mañana a la ciudad del Vaticano. Los fieles gritan “Juan Pablo II te quiere todo el mundo”. Miles de personas celebran la canonización el fundador del Opus Dei.
2. Plano autónomo	Ciudad del Vaticano		Voz en off	Una imagen a gran escala de José María Escrivá de Balaguer se exhibe en una pantalla, mientras el narrador comenta que la gente parece haber olvidado sus vínculos con el franquismo y las dictaduras de América Latina.
3. Escena	Plaza de San Pedro	Joaquín Lavín y su esposa	Voz en off	El narrador comenta que el ex candidato presidencial pertenece al Opus Dei y es miembro de la derecha dura chilena. Es la prueba de que la organización sea percibida como un lobby conservador y que infiltra las altas esferas de poder.
4. Fundido a negro	Roma	Joaquín Lavín	Música instrumental de suspenso	Se presentan los primeros créditos: el nombre del documental y sus realizadores. Joaquín Lavín comparte con la gente que se acerca a saludarle.
5. Secuencia	Santiago de Chile	José María Escrivá de Balaguer	Sonido directo  Voz en off	Imágenes de archivos contextualizan la llegada de Escrivá de Balaguer a Chile, nueve meses después del Golpe de Estado de 1973. En un salón se reúne, a puertas cerradas, con sus seguidores y pide por el bien de los sacerdotes, permanece durante 11 días en el país. Se indica que en esa

				visita el sacerdote español pide, además, por el éxito de las autoridades militares.
6. Plano autónomo	Una transitada avenida de Santiago		Voz en off	Se indica que la visita del fundador del Opus Dei sucedió hace treinta años. Las imágenes muestran coches en movimiento .
7. Plano autónomo	Barrio residencial del Gran Santiago	Obreros de un edificio en construcción	Sonido ambiente  Voz en off	Se interroga a los trabajadores ¿a quién pertenece?, ¿qué es lo se construye?, son algunas de las preguntas. El jefe de la obra deja en claro que es una comunidad, pero dice desconocer más antecedentes. Se aleja, incómodo, del equipo de filmación. El narrador explica que edificios como estos son los que construye el Opus Dei, pero no oficialmente, pues la organización es pobre, es sólo rica por sus hijos.
8. Secuencia	Plaza de Armas de Santiago de Chile	Transeúntes	Sonido ambiente	Se consulta a algunos transeúntes si conocen o saben qué es el Opus Dei. El primer hombre interrogado contesta que es una religión, el segundo asegura que es una fuerza diabólica que dirige la tierra, el tercero dice que es la extrema derecha de la Iglesia Católica, mientras el último afirma que Escrivá de Balaguer fue cómplice de la dictadura de Franco (“régimen que que persiguió a los curas catalanes y vascos”) y que con ese señor no iría “ni a misa”.
9. Secuencia	Barrio Residencial y céntrico edificio del Gran Santiago	Ronald Bown, Presidente de exportadore s chilenos	Sonido ambiente  Testimonio de entrevistado  Voz en off	Padres acompañan a sus hijas al colegio. El narrador se pregunta por qué genera hostilidad este grupo y quiénes son los miembros de esta organización católica. Explica que existen supernumerarios, personas casadas con muchos hijos, tienen como misión santificar el mundo. A todos se les ha garantizado alcanzar la santidad en la vida ordinaria. La cámara se sitúa en una

				<p>oficina que tiene un crucifijo. Allí está Bown, quien es supernumerario. El empresario señala que la santidad que propone el Opus Dei es aterrizada, se busca en el trabajo diario, está centrada en hacer las cosas bien y respetar al otro, por lo tanto, no hay que llevar una vida beata, sino que se logra con una mera espiritualidad.</p> <p>Tras un plano aéreo, se muestra la casa de otra familia perteneciente a la Obra. El Padre decía que una madre ya es santa tras el octavo hijo. El relato indica que “esta familia tiene 12 hijos, en tanto, los miembros casados forman la tropa que tienen como misión engendrar a los soldados de la milicia de Cristo, que obedece y propaga las ideas de la institución”.</p>
10. Escena	Residencia para niñas del Opus Dei	Grupo de niñas (sin identificar)	Testimonios Voz en off	El narrador explica que las niñas desde los 6 años comienzan a acudir una vez a la semana a las casas del Opus Dei para recibir una orientación espiritual. Un grupo de estas menores ingresan a uno de estos centros de formación mencionados. Se inserta un plano que muestra a una de las niñas con un guía entrando a una capilla. Luego, reunidas, dan sus testimonios. Explican sus expectativas y lo que realizan al interior de la organización. Algunas plantean su deseo de ser numerarias y tener muchos hijos, esperan ser mejor personas e irse al cielo.
11. Fundido encadenado	Centro de Santiago	Mujer de mediana edad	Sonido ambiente	Con el paso de un bus en movimiento se cambia de escenario. Las imágenes muestran una mujer joven que va por el centro de Santiago.
12. Secuencia por	Diversos lugares del	Tres personas	Voz en off	El narrador indica que la mujer es abogada y ha hecho votos de

episodios	Gran Santiago	(dos numerarios y un joven aspirante)		castidad, pobreza y obediencia a la Obra. Es numeraria en el Opus Dei. Luego, en un colegio de hombres, un maestro de secundaria que comparte con sus alumnos. Es numerario. Otro profesional, esta vez profesor universitario se le indica haber conocido a Escrivá de Balaguer en 1974, mientras visitaba Chile. La secuencia finaliza con el caso de un adolescente, que es el número uno en su curso, y elegido por Dios para formar parte de la milicia.
13. Escena	Residencia del Opus Dei	Nicolás (numerario del Opus Dei)	Sonido ambiente Testimonio	A través de un angosto camino, la imagen retrata la entrada al mundo secreto del Opus Dei. En ese lugar, dice el narrador, se realizan las actividades a puertas cerradas, donde viven los numerarios. Al interior del inmueble, uno de los numerarios muestra el hogar y guía a los posibles candidatos a ser como él. Su labor es acercar a Dios a los jóvenes que visitan el hogar.
14. Secuencia	Barrio popular de Santiago  Al final de la secuencia, como imágenes de apoyo, se muestran imágenes de la fuerza pública junto a un grupo de jóvenes	Un grupo de jóvenes, con un perfil de futuro numerario		Los jóvenes caminan junto a Nicolás a enseñar el catecismo. En una pequeña sala se reúnen junto a niños que no superan los 13 años de edad. El lugar que los acoge y el vestuario de éstos muestran la falta de recursos económicos de sus padres. Nicolás y su equipo recalcan que la familia es la base de la sociedad, por lo tanto, la ley de divorcio acabaría con ella. Además, de lo bueno que significa respetar a las autoridades legítimas y las leyes. Luego, el párroco en una iglesia les comenta a un grupo de niños y reafirma lo anterior, hay que respetar a la policía de carabineros como a los sacerdotes.
15.	Un templo	Gonzalo	Voz en off	Se celebra la misa en memoria

Escena	católico	Rojas (historiador, numerario y fanático defensor de Pinochet)		del asesinado senador Jaime Guzmán. La voz en off sentencia que Guzmán “fue ideólogo máximo de la dictadura, cerebro gris de Pinochet, ferviente católico, admirador de Franco y creó la Unión Demócrata Independiente, partido de extrema derecha al cual pertenece Joaquín Lavín”. Entre los asistentes, además de organizador de esta eucaristía, está Gonzalo Rojas. Se explica que la relación entre los miembros de la extrema derecha del país y el Opus Dei es lo que percibe la sociedad, a pesar de que la organización católica no lo reconoce como tal.
16. Plano autónomo	Frontis de la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica (PUC), lugar donde estudió Jaime Guzmán, fundador y ex senador de la UDI		Voz en off	Se indica que en dicha sede imparte clases Gonzalo Rojas, lugar de reclutamiento para los posibles numerarios de la Obra.
17. Secuencia	Patio de la Facultad de Derecho de la PUC	Luis Alejandro Silva, numerario y estudiante de Derecho de la PUC	Testimonio	Comenta su experiencia como numerario y los cambios que ello le ha significado en su vida. Señala que pretende dedicarse a la política para cambiar el sistema estatista que existe en el país y algunas leyes. Cuando se le pregunta sobre el control que el movimiento ejerce sobre las lecturas y las películas que puede ver, responde que lee lo que quiere y que no va al cine. Luego, el padre del joven universitario aparece en su lugar de trabajo, un bufete de abogados. Señala que no entiende la promesa de castidad, pobreza y obediencia

				hecha por su hijo al ingresar a la Obra. Sin embargo, los considera a los miembros del Opus Dei con una gran capacidad intelectual.
18. Escena	Residencia universitaria Alborada		Sonido ambiente  Voz en off	En la oscuridad se observa una señora haciendo aseo. Mientras tanto, en la capilla, varones rezan la oración “el padre nuestro”. Se indica que, según lo escrito por el fundador de la Obra, quienes viven en las residencias no pueden tener contacto directo con las mujeres encargadas del servicio doméstico. Se muestra a una de las mujeres que cumple esa labor. Es numeraria auxiliar y dice buscar la santidad. Diversos planos muestran las diversas puertas y accesos de la residencia universitaria para que estudiantes y encargadas del aseo no puedan encontrarse ni visual ni físicamente.
19. Plano autónomo	Una casa de un barrio acomodado de Santiago		Voz en off	La voz en off dice que el Opus Dei plantea que la puerta para ingresar a la Obra es muy angosta, sin embargo, la puerta de salida es amplia. Se enfatiza que eso no concuerda con los testimonios que se darán a conocer en el filme.
20. Escena	Desde el asiento posterior de un auto se escucha el relato de una ex numeraria que no quiere mostrar su rostro a la cámara	Carmen Ex numeraria (sin identificar)	Testimonio	“El Opus Dei es una institución poderosa (...) los métodos que utiliza cuando hay gente que no está de acuerdo o habla mal de ellos es de difamarlos”. Su relato va acompañado de distintas imágenes de las casas del Opus Dei. Afirma que “la organización es perfecta por ser Obra de Dios”, por lo tanto, quien no estaba de acuerdo con los principios se le consideraba errado. Además, cuestiona el principio del estancamiento social, es decir, la norma que indica que nadie puede salir de su sitio para estar en un status

				social alto.
21. Secuencia	Barrio residencial de Santiago  Instituto Fontanar (centro formativo del Opus Dei)	Mónica Pereira, asesora del hogar de una casa particular	Testimonio  Sonido ambiente  Voz en off	Un grupo de asesoras del hogar están regando el jardín. La cámara se centra en una de ellas, que realiza las labores al interior de la casa. La empleada doméstica comenta que quería estudiar y que lo debió postergar, pero que su empleadora la llevó a Fontanar, en el cual le enseñaron a cocinar y a cultivar el amor a la familia, al trabajo y a Dios. Se complementa con imágenes de ella planchando y haciendo aseo. Su empleadora sale junto a ella comentando qué es el Opus Dei refiriéndose a que es una espiritualidad y que sé es feliz con cosas sencillas. A continuación, una mujer adulta en una capilla ubicada en el interior de Fontanar, centro de formación de hotelería y cocina, en el cual se propaga la obra. Las asesoras del hogar aprenden a hacer correctamente las camas, como le explica la profesora. En una sala de clases otra docente les explica al grupo de mujeres la importancia de la fe. A través de las imágenes y el relato del narrador se intenta demostrar que -para el movimiento- los empleados no pueden ascender a otra profesión, pues se deben mantener en el cargo que ocupan, y que es el dado por Dios.
22. Secuencia	Colegio Cordillera y Universidad de Los Andes	Estudiantes del colegio y profesores de la universidad: Joaquín García-Huidobro (miembro numerario y doctor en filosofía.	Voz en off  Testimonios	Se indica que el Cordillera y otros centros educacionales del Opus Dei están reservados para las familias católicas bien constituidas. A continuación, el relato señala que la Obra construyó su propia universidad en uno de los barrios más alto de Santiago. Huidobro señala que el sello del Opus Dei se encuentra en la biblioteca de esta universidad:

		<p>Estudió la Universidad de Navarra en España) ; el sacerdote, crítico literario y super-numerario José Miguel Ibáñez Langlois y el rector Oscar Cristi</p>		<p>en la limpieza, en los detalles bien terminados y que los materiales que se utilizan están destinados a durar. La voz en off indica que esta construcción ha costado más de 10 millones de dólares, pretende ser la más grande de Sudamérica. Se hace hincapié que esa pretensión será en superficie, ya que el catálogo de libros es reducido, autores conflictivos no se encuentran. La imagen muestra estantes vacíos y una búsqueda fallida en el catálogo, de uno de esos autores prohibidos. Se indica que las obras completas de Augusto Pinochet se encuentran en la biblioteca. La voz en off se apoya en la imagen de las estanterías vacías del centro de consulta bibliográfico. José Miguel Ibáñez, sacerdote numerario, habla que no hay censura en el Opus Dei, sino que “medidas mínimas de prudencia en la formación intelectual de los fieles”. Él señala que leyó en su juventud a variados autores como Nietzsche y que, a partir de la multiplicidad de lecturas, le costó formar un pensamiento. El narrador en off Indica que la biblioteca no sólo está destinada a garantizar la formación intelectual, sino que también sirve de sala de recepción para visitas ilustres, como grandes empresarios donde se muestra a Ricardo Claro. Esta secuencia finaliza con las palabras del rector Cristi, quien explica la importancia del empresario en los países subdesarrollados.</p>
23. Secuencia	<p>Poblaciones populares de Santiago</p> <p>Colegio Nosedal,</p>	<p>Roland Bown (empresario y sostenedor del colegio)</p>		<p>Se explican los cambios que trajo la dictadura en la sociedad con la imposición del modelo neoliberal. El narrador explica que este establecimiento, fundado por el Opus Dei, se ha</p>



	<p>población La Pintana</p> <p>Un club de golf en el exclusivo barrio La Dehesa</p>			<p>convertido en la vitrina social de la institución en el país, porque posee una cancha de fútbol, un laboratorio de computación y una orquesta de cuerdas. El siguiente plano muestra una cancha de golf en la que se encuentran tres empresarios. Uno de ellos Ronald Bown (uno de los primeros testimonios dados en el filme), quien indica que él y otros emprendedores voluntariamente hacen aportes monetarios a Nosedal, con el fin de tener a futuro trabajadores con una mejor disposición de ánimo y que contribuyan a la armonía social. La secuencia termina con un empleado de la cancha de golf, que lleva el equipo y va corriendo tras un empresario.</p>
24. Escena	Interior de un coche por las calles de Santiago	Tony Adams, gerente una de las 60 sociedades que componen la Cámara Chilena de la Construcción	Testimonio	Adams señala que el directorio y gerentes de la empresa a la que pertenece y miembros de otras organizaciones similares son del Opus Dei. Adams considera que la ventaja de la relación entre empresarios y el Opus Dei está en poner los valores sobre los negocios y la lealtad que existe de los gerentes. Sin embargo, indica que una desventaja que presenta este vínculo está en que logran ejercer un gran poder en el país .
25. Secuencia	Madrid (España), lugar donde se crea la primera escuela de negocios IESE destinada a altos empresarios	José Ramón Pin, super-numerario y profesor de ética		Se indica que uno de los fundadores, numerario del Opus Dei, vincula al capitalismo con una revelación divina. En un salón se reúne a los empresarios que se están preparando en esta institución. Pin plantea que hay que elevar los comportamientos éticos de las instituciones bancarias en Sudamérica.
26. Escena	Un hotel en España. Se ha	Jimena Marín	Voz en off	Se señala que “la obra” nació en 1928, comienzos de la guerra

	convocado a una conferencia de prensa para estrenar un DVD sobre José María Escrivá de Balaguer	Lezaeta, periodista chilena	Testimonios	civil española, crece bajo el régimen franquista y que, tras diversos escándalos políticos y financieros, se busca la restauración de la imagen del Opus Dei. Se insertan imágenes de este video con los discursos del fundador de la institución, los espectadores se muestran emocionados, tras el estreno. Jimena Marín señala que el Opus Dei se ha vinculado al franquismo y al pinochetismo. Además, justifica el rol desempeñado por Pinochet tras el Golpe de Estado.
27. Escena	Universidad de los Andes, Santiago de Chile	Augusto Pinochet (implícito)		El relato señala que en la universidad se evita hablar de política, a pesar de que Orlando Poblete, uno de sus directivos, fue Secretario General del gobierno de Pinochet. Se enfatiza la contradicción de ese principio, pues como señala el profesor José Ramón Pin, una de las tareas de la institución es elevar el comportamiento ético de los agentes locales, en la Escuela de Negocios, donde se dictan seminarios para invertir en el extranjero con una alta rentabilidad y sin pagar mayores impuestos. El narrador explica que entre los docentes de esta escuela estaba Fernando Maturana, banquero chileno involucrado en el lavado de dinero del cartel de Juárez y en las cuentas secretas de Pinochet.
28. Secuencia	España y Chile	Alberto Mondaca, ex numerario y sociólogo español	Testimonio Voz en off	Moncada señala que no conoce a nadie que sea miembro de algún sindicato o teólogo que sea del Opus Dei, sino que en la posición de poder político y de dinero ahí se encuentran los integrantes de esta organización, por lo tanto, el sitio ideal para ello son las dictaduras. Afirma que “la clave del Opus es siempre el secreto (...) nunca contar la

				<p>verdad, sólo hablar de principios”. La voz en off comenta que establecer el verdadero poder económico del Opus Dei es imposible, ya que se encuentra todo a nombre de fundaciones o sociedades anónimas. Un claro ejemplo es un lavaseco ubicado en Santiago, que pertenece a una fundación y a Jorge Peña, numerario de la Obra, domiciliado en la Universidad de los Andes.</p>
29. Secuencia	<p>Universidad de Los Andes, Santiago de Chile y despacho de Joaquín Lavín</p>	<p>Joaquín García-Huidobro, profesor de la Universidad de Los Andes y Joaquín Lavín</p>		<p>A García-Huidobro se le pregunta sobre la importancia de los valores republicanos, quien no es capaz de dar una respuesta y con una evidente incomodidad gestual pide un par de días para pensar. La voz en off asevera que el fundamentalismo obedece a las normas de Dios y no las de la República, por lo tanto, la palabra del fundador está por sobre todas las cosas. Joaquín Lavín indica que la mayoría de las decisiones cotidianas cuando se gobierna son técnicas y no relacionadas con la formación religiosa que se tiene. Para terminar esta secuencia, se muestra a Lavín en la celebración de una misa, donde se afirma que el pensamiento del ex candidato presidencial sólo se rige por las normas del mercado.</p>
30. Escena	<p>Algunas calles del centro de Santiago son observadas desde la subjetiva visión de un pasajero en coche</p>		<p>Voz en off  Música de suspenso (igual al principio del filme)</p>	<p>“La obra” no necesita a Lavín para cumplir su misión, ya que la organización cuenta con 90 mil miembros en 80 países y que es el movimiento más poderoso de la Iglesia Católica.</p>

## PASO 2: Análisis indicial.

La sucesión y continuidad de los encuadres desde la teoría de ensambles de Pasolini consideró los siguientes segmentos cinematográficos (sintagmas aislados o grupo de sintagmas):

<i>segmento cinematográfico</i> sintagmas 1, 2 y 3 (Introducción del filme)	<i>Ilusión fisio-psicológica</i> Las cámaras en mano en el centro y a un costado de la Plaza de San Pedro, en Roma, son parte de la multitud. No hay una mirada privilegiada. El espectador observa -desde diversos ángulos subjetivos- como cualquier asistente la ceremonia de canonización de José María Escrivá de Balaguer presidida por el papa Juan Pablo II. El vendedor de crucifijos y rosarios -y que dialoga con una pareja de compradores- genera el mismo efecto de vivencia. El seguimiento que se hace a Joaquín Lavín y su esposa, es la que haría cualquier testigo en el lugar. No hay entrevista. El ojo-cámara pasa desapercibida por el entonces candidato presidencial y quienes le acompañan. El sonido ambiente privilegia el realismo del momento. La vivencia del acontecimiento ubica al espectador como un observador directo.
	<i>Ilusión audio-visiva</i> Hay elementos visuales que permiten reconocer el lugar desde donde se filma. La ciudad del Vaticano es parte de la cultura general de cualquier creyente católico o ciudadano occidental medianamente instruido. Es el primer elemento que logra contactar el cine-lengua con el código de la realidad. Quienes han estado en Roma acentúan esta constatación, y saben al mismo tiempo que, al ver el filme, no están allí. Pero el lugar lo reconocen. Además, el conocimiento que la opinión pública chilena tiene de la figura de Lavín no le exigen al relato mayores antecedentes de tal seguimiento. Sólo contextualiza la voz en off, que complementa lo experimentado y le “recuerdan” al espectador de que es parte de un recurso fílmico. Hay datos duros que se escuchan: “este padre de siete hijos, economista neoliberal, ha sido dos veces el candidato presidencial de la derecha dura”, dice el narrador.
	<i>Ilusión espacio-temporal</i> Las inclusiones y exclusiones espacio-temporales son nítidas y acotadas: el lugar (El Vaticano) y la fecha del registro audiovisual (6 de octubre de 2002). Además, se celebra una canonización, ceremonia única e irrepetible para el mismo santo.



*Fotograma 1. Sintagma 1. Secuencia / 0' 14"*  
Ciudad del Vaticano. Los fieles gritan "Juan Pablo II te quiere todo el mundo". Miles de personas celebran la canonización el fundador del Opus Dei.



*Fotograma 2.*  
Sintagma 2. Plano autónomo / 0' 47"  
Una imagen a gran escala de José María Escrivá de Balaguer se exhibe en una pantalla, mientras la voz en off comenta que la gente parece haber olvidado sus vínculos con el franquismo y las dictaduras de América Latina.

<p>segmento cinematográfico sintagmas 5 y 6</p>	<p><i>Ilusión fisio-psicológica</i> Las imágenes (de archivo) muestran a un público acotado que asiste a una de la reuniones que José María Escrivá de Balaguer realiza en Chile. Todas son a puertas cerradas con sus fieles. El ángulo de la toma privilegia al sacerdote y su entorno (hay un paneo que da cuenta de las características del salón). No es un auditorio, sino una casa. El invitado se ubica sobre una plataforma, semejante a lo que hubiera vivido cualquier espectador aquel día. La cámara funciona como un testimonio visual, de los muchos que hemos experimentado en la vida real. La conexión con los asistentes es evidente, pues queda claro que quienes están reunidos con el sacerdote, son sus seguidores, no es una liturgia, una conferencia académica ni un encuentro masivo o abierto.</p>
	<p><i>Ilusión audio-visiva</i> Las particularidades del encuadre y de las limitaciones de la cámara se expresan por la poca movilidad de ésta. Las características de la imagen (color, resolución, cinta) explicitan ese hecho como un acontecimiento del pasado, similar a las viejas películas caseras de familias adineradas para esa época. Se mantiene la misma profundidad de campo en los planos generales y sólo se enfoca al sacerdote cuando éste toma la palabra. La voz en off ayuda a entender los propósitos de la visita (de sólo once días), que no fue precisamente para orar por las almas de las víctimas del golpe militar.</p>
	<p><i>Ilusión espacio-temporal</i> La ubicación del fragmento de archivo en el filme, tras las imágenes de Roma, y luego, enfocando una transitada avenida de Santiago dan cuenta del salto temporal-espacial que provocan esas imágenes de Escrivá de Balaguer con sus seguidores: Chile, junio de 1974, a nueve meses de que los militares tomaron el poder político. Luego se indica explícitamente que han pasado treinta años de aquella visita. Ese salto es clave para comprender los nexos del Opus Dei con la dictadura de Pinochet que se quieren reforzar en el filme.</p>



*Fotograma 3*  
Sintagma 5. Secuencia / 3' 17"  
Imágenes de archivo muestran la visita de Escrivá de Balaguer a Chile, nueve meses después del Golpe de Estado de 1973. En un salón se reúne, a puertas cerradas, con sus seguidores. Permanece once días en el país.



*Fotograma 4.*  
Sintagma 6. Plano autónomo / 3' 37"  
Una transitada avenida de Santiago muestra el salto temporal desde la visita de Escrivá de Balaguer a Chile. Han pasado treinta años desde entonces, dice el narrador en off, tiempo en que se ha fortalecido la presencia de la obra.

<p><i>segmento cinematográfico</i> sintagma 21 (secuencia)</p>	<p><i>Ilusión fisio-psicológica</i> El testimonio de Mónica Pereira se ajusta al de muchas empleadas del hogar que trabajan en Chile. Ella, dice, llegó muy joven donde su actual empleadora, Carmen Errázuriz, algo común en sectores acomodados de Santiago. Las imágenes de ella efectuando sus labores identifican a cualquier espectador que haya experimentado la presencia de la “nana” en casas propias, de familiares o amigos. El recorrido que se hace por la casa donde trabaja y los espacios del Instituto Fontanar imprimen un sello de autenticidad y de cercanía al relato. Se emplea la cámara en movimiento, lo que facilita la impresión de realismo en el recorrido audiovisual y de empatía y conexión psicológica con las asesoras del hogar que se muestran capacitándose en labores de cocina, aseo doméstico y formación filosófico-teológica.</p>
	<p><i>Ilusión audio-visiva</i> Los elementos del significante visual se tornan más nítidos tras los planos quietos de la cámara o el relato en off que contextualiza las imágenes. Lo mismo ocurre con la inclusión de planos breves de la empleada haciendo el aseo mientras se escucha en off su testimonio, para luego reaparecer en el centro del encuadre. Este recurso de superposición de imagen y sonido que proviene del encuadre anterior se repite en toda la secuencia.</p>
	<p><i>Ilusión espacio-temporal</i> Las alteraciones son de tipo espacial ya que el dato temporal no es relevante es esta secuencia. Los cambios, sin embargo, se mantienen dentro del mismo sector social: amplias casas y residencias, muy limpias y alejadas del Santiago más popular.</p>



*Fotograma 5. Sintagma 21. Secuencia / 29' 45''*  
Mónica Pereira, empleada de casa particular. Mientras da su testimonio, imágenes suyas en plenas tareas del hogar grafican su apostolado.





*Fotograma 6.*  
 Sintagma 21. Secuencia / 31' 11"  
 Instituto Fontanar, centro de formación para asesoras del hogar. Es una escuela de hotelería y cocina. Se enseña a encontrar la santificación a través del trabajo diario. El encuadre muestra una de sus prácticas: una profesora y un grupos de alumnas en tareas de limpieza.

<p><i>segmento cinematográfico</i>        sintagmas 28        (último plano de la secuencia)</p>	<p><i>Ilusión fisio-psicológica</i>        Luego de la entrevista a Alberto Moncada, ex numerario español, sobre el poder atribuido al Opus Dei, un panorámico se detiene frente al lavaseco Albo, en el centro de Santiago. Mientras la voz en off indica que “establecer el verdadero poder económico de la organización es imposible, porque se esconde tras una nebulosa de fundaciones y sociedades anónimas”. Como elemento probatorio se señala que el 85% de propiedad de ese lavaseco pertenece a “una tal Fundación Chilena de Cultura y el otro 15% a Jorge Peña, miembro numerario, filósofo y domiciliado en la Universidad de Los Andes”. El acceso directo a un dato comprobable es avalado por la sólo imagen y los elementos que componen el encuadre. El ángulo de la toma (frontal) es la prueba que el espectador necesita, es como si lo hubiesen llevado hasta allí. Frente a sus ojos está el poder velado del Opus Dei. Es como si el santiaguino respirara en sus calles el poder oculto de la organización. La conexión del espectador con la labor de jurado que le ofrece el relato en off de la secuencia encuentra en esta imagen su extensión imaginaria, traspasando, incluso, la puerta del lavaseco. Es el acceso de la organización al Chile común y no sólo en las grandes empresas o consorcios de capital. También está en esa modesta lavandería del centro.</p>
--	---

	<p><i>Ilusión audio-visiva</i></p> <p>La semejanza perceptiva es lograda mediante el montaje con la entrevista anterior. Sin esas imágenes que dan continuidad al relato probatorio, es imposible comprender por sí solo el plano que muestra el lavaseco. En pocos segundos, la ilusión es lograda gracias a un recurso visual retórico, y su ubicación del plan en el montaje, casi al final del filme.</p>
	<p><i>Ilusión espacio-temporal</i></p> <p>El espectador comprende la exclusión espacial. Se muestra sólo un ángulo de la calle. No se da la dirección exacta, pero se reconoce el peatón y los rasgos de la locomoción colectiva de ese entonces: un taxi y una “micro amarilla” de Santiago. Ese pasaje espacial es suficiente para lograr el salto y la ilusión que se extiende a otros ejemplos imaginarios sobre el poder de la organización.</p>



*Fotograma 7.*  
 Sintagma 28. Plano secuencia / 49' 24"  
 Lavaseco en el centro de Santiago. Según el filme, ejemplo de cómo el Opus Dei esconde su poder económico detrás de fundaciones y sociedades anónimas. Elemento probatorio de su influencia en el Chile real y no sólo el de las altas esferas. La conexión psicológica del espectador es inmediata.

### PASO 3: Análisis textual.

#### 3.1.- Estrategia enunciativa.

##### SINTAGMA 8

Secuencia. Centro de Santiago de Chile. Consulta callejera a transeúntes. Se les pregunta si conocen o qué saben del Opus Dei. Sus respuestas no son favorables a la imagen de la organización. El primer hombre interrogado contesta que es una religión, el segundo asegura que es una fuerza diabólica que dirige la tierra, el tercero dice que es la extrema derecha de la Iglesia Católica, mientras el último afirma que Escrivá de Balaguer fue cómplice de la dictadura de Franco (“régimen que que persiguió a los curas catalanes y vascos”) y que con ese señor no iría “ni a misa”. Se mantienen los ángulos frontales de la cámara y el plano medio. Los movimientos son mínimos y la cámara se detiene una vez que el encuestado da su opinión.

COMPORTAMIENTO	MODALIDAD	VERBO MODAL	DIALOGISMO
Predomina el modo delocutivo. El enunciador no habla directamente, sino que deja esta tarea a los personajes, es decir, el encuestado que opina sobre el Opus Dei. No hay interpelación directa o explícita al espectador. El lugar desde donde se habla representa la opinión del chileno común, y elegido azarosamente.	Desde el punto de vista formal, la aserción se impone sobre el resto de las modalidades de enunciación. Si bien es el cuestionario oral el que orienta la tesis en esta secuencia, el contenido es moldeado por los encuestados, que muestran la urgencia y necesidad de tener opinión sobre el tema propuesto. Lo que se comunica son certidumbres.	Las preguntas y respuestas incitan a una toma de actitud y a tomar una opinión. Se indica tácitamente que el Opus Dei no deja indiferente. Los juicios valorativos sobre la organización y su fundador son claros. Predomina el modo axiológico. La elección del lugar no deja de ser tendenciosa, pues las respuestas serían otras en los sectores más acomodados de Santiago.	Las opiniones seleccionadas en el filme muestran que, en esta etapa de contextualización, es el ciudadano común el sujeto discursivo desde el cual hablan los realizadores. El inicio del relato es puesto en boca de la calle: la opinión pública es la encargada de manifestarse sobre el Opus Dei. No es el experto ni el líder religioso.



Fotograma 8. Sintagma 8. Secuencia / 5' 48''

SINTAGMA 17

Secuencia. Facultad de Derecho de la Universidad Católica y despacho privado de un abogado. La secuencia se inicia con el relato en off que indica que la tradicionalmente la clase política en Chile proviene de la Facultad de Derecho. “Es allí, donde el Opus Dei recluta a los líderes del mañana”, dice el narrador. Se recogen los testimonios de Luis Alejandro Silva, estudiante de esa facultad y de su padre, abogado. Silva explica su experiencia como joven numerario y los cambios que ello le han significado. Su padre, en cambio, dice no entender la promesa de castidad, pobreza y obediencia hecha por su hijo al ingresar al Opus Dei, pero que no es de su interés enfrentarse a la gente de la organización, a la que considera de una capacidad intelectual superior a lo normal. A pesar de ello, testimonia su desacuerdo en una carta que entregó a su hijo, desde que éste es numerario.

COMPORTAMIENTO	MODALIDAD	VERBO MODAL	DIALOGISMO
<p>Hay ausencia de los comportamientos elocutivo y alocutivo. No hay orden, ni promesa o amenaza, así como tampoco una interpelación al destinatario. El relato es más bien informativo, pero profundizando en los rasgos de la clase política conservadora y en las prohibiciones materiales y de ocio que se exigen a todo numerario.</p>	<p>La modalidad es asertiva, pues no hay interrogación directa, exclamación o intimación. Se deja que el espectador saque sus propias conclusiones desde el caso del joven numerario.</p>	<p>El enunciador invita indirectamente al enunciatario a tomar una actitud desde este caso en particular. La conexión con el espectador se busca desde el plano emotivo. Esta tensión se complementa con la voz en off cuando indica los requisitos de obediencia que son exigidos a todo numerario. “Luis Alejandro no puede leer todo lo que quiere... la obra ejerce un estricto control de sus lecturas, correspondencia, gastos y salidas”.</p>	<p>El sujeto discursivo que habla es el estudiante y su padre. No hay un experto ni estadísticas que expliquen el estricto régimen de control que existe para los numerarios. Ello se obtiene del testimonio de propio Luis Alejandro Silva cuando éste responde ante la interpelación de la entrevistadora. “Yo te respondería que leo lo que yo quiero y que no voy al cine”, dice Silva.</p>



Fotograma 9. Sintagma 17. Secuencia / 17' 38"

SINTAGMA 20

Escena. Testimonio a rostro “cubierto” de Carmen (ex numeraria). Explica sus razones para dejar el Opus Dei. Su relato va acompañado de imágenes de residencias de la organización, intercaladas por tomas desde el asiento trasero del coche que conduce por distintas calles de Santiago. “En los primeros años fui feliz dentro del Opus Dei, es una especie de castillo de cristal (...) Pero cuando eres numeraria te comprometes a una serie de cosas que no sabes, que nadie te ha dicho”, comenta. Cuestiona el principio de inmovilidad social, es decir, la norma que indica que nadie puede salir de su sitio para alcanzar un estatus social más alto. “Si naciste obrera te tienes que morir obrera. Ellos dicen que es ahí donde Dios te quiere. Habría que preguntarse si es donde Dios te quiere o donde a ellos les conviene”, señala la ex numeraria.

COMPORTAMIENTO	MODALIDAD	VERBO MODAL	DIALOGISMO
El enunciador interviene a través del testimonio. La modalidad elocutiva indirecta es la que se plasma en este fragmento. La voz autorizada de Carmen es la prueba fehaciente de que el Opus Dei esconde una serie de prácticas que entran en conflicto con la libertad personal y la promoción social.	No hay alusión directa al espectador, pero el testimonio sugiere una forma indirecta de interrogación, como si se le preguntara a un padre o madre: ¿dejaría que, luego de este testimonio, su hija fuera numeraria?	La forma alética supone una expresión de lo posible o probable. El lugar que tiene el testimonio de Carmen en el relato sugiere que se da crédito a su versión. El rostro no descubierto, como estrategia enunciativa, acentúa el miedo que algunos ex miembros le tienen a la organización, y del poder que ésta ejerce para difamarlos. Al mismo tiempo, el juicio valorativo alimenta una modalidad axiológica, pues se apoyan las dudas que se tienen sobre la obra.	Es nítido el uso del ex miembro -y que tiene legitimidad por conocer al Opus Dei por dentro- como sujeto discursivo. Además, la doble recepción -los numerarios y no numerarios- es más evidente pues el testimonio pone en entredicho las normas de la organización. Un ejemplo es la existencia de numerarias auxiliares, que hacen labores domésticas en sus centros, pero que no pueden tener contacto con sus residentes.



Fotograma 10. Sintagma 20. Escena / 25' 15''

### 3.2.- Construcción argumentativa

#### SINTAGMA 15

Escena. Misa en memoria de Jaime Guzmán. Las imágenes muestran la ceremonia y algunos asistentes, especialmente los políticos conservadores y miembros de la UDI. La voz en off sentencia que Guzmán “fue ideólogo máximo de la dictadura, cerebro gris de Pinochet, ferviente católico, admirador de Franco y creó la Unión Demócrata Independiente, partido de extrema derecha al cual pertenece Joaquín Lavín”. Entre los asistentes, además de organizador de esta eucaristía, está Gonzalo Rojas, académico de Universidad Católica, máximo defensor de Pinochet y numerario del Opus Dei. “El Opus dice no tener fines políticos, pero hay una visible contradicción entre lo que pretende y lo que la sociedad percibe”, indica el relato en off.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
Los fines políticos del Opus Dei en Chile	Los herederos de Pinochet son los miembros de la Unión Demócrata Independiente -definido como partido católico de extrema derecha- y el Opus Dei. Moral católica, neoliberalismo y autoritarismo son parte del pasado y presente de la organización.	Existe un natural vínculo entre la UDI y el Opus Dei. Se manifiesta desde la labor de Jaime Guzmán como uno de los ideólogos del régimen militar y el apoyo que Escrivá de Balaguer dá a la dictadura de Pinochet, lo mismo que hizo con el general Francisco Franco es España. A ello se suma la activa participación de políticos de dicho partido como miembros del Opus Dei.	La UDI es el partido al que pertenece Joaquín Lavín, ex candidato presidencial y miembro supernumerario de la obra.  Gonzalo Rojas Sánchez es numerario y director honorario de la Fundación Pinochet.  Las imágenes muestran, entre los asistentes a la misa, a los entonces senadores de la UDI Pablo Longueira y Evelyn Matthei.

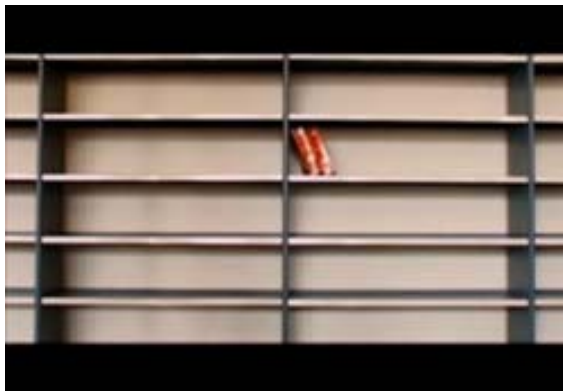


Fotograma 11. Sintagma 15. Escena / 15'52''

SINTAGMA 22

Secuencia. Colegio Cordillera y Universidad de Los Andes. Se muestra el egreso de una generación de secundarios mientras el narrador destaca las exigencias para estudiar en estos colegios del Opus Dei: dinero (porque son costosos) y pertenecer a una familia católica bien constituida (no tener padres divorciados). A continuación, el relato se centra en la Universidad de Los Andes y su meta de ser una de las más prestigiosas de Sudamérica, pero se hace hincapié que esa pretensión será en superficie, ya que su catálogo de libros es reducido.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
El nivel de apertura o exclusión (social e intelectual) del Opus Dei en sus centros de enseñanza	La labor principal del Opus Dei es formar la conciencia de la elite del país: autodefinida como la milicia de Dios. Ello, sin embargo, se logra en base a censura y a escaso pluralismo formativo.	Los colegios de la organización son caros y están reservados para las familias católicas bien constituidas. Siguiendo esa línea de exclusión, en uno de los barrios más caros el Opus Dei ha construido su propia universidad. La biblioteca de la Universidad de Los Andes no se destaca por su amplio catálogo, sin embargo se encuentra disponible toda la obra de Augusto Pinochet. La elección del testimonio de Joaquín García Huidobro es más bien anecdótica, pues éste destaca la limpieza y materiales durables de la biblioteca, y nada dice de su catálogo.	Un plano muestra las estanterías vacías de la biblioteca de la universidad así como la imposibilidad de consultar obras de autores conflictivos como el novelista Henry Miller o el teólogo Hans Kung. Las palabras del sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois: “no hay censura en el Opus Dei, sino medidas mínimas de prudencia en la formación intelectual de los fieles”. La biblioteca no sólo está destinada a garantizar la formación intelectual, sino que también sirve de sala de recepción para visitas ilustres, como grandes empresarios.



Fotograma 12. Sintagma 22. Secuencia / 34'52''

SINTAGMAS 22, 23, 24

El cambio argumentativo se inicia al final del sintagma 22, cuando se muestra uno de los usos dados a la biblioteca de la Universidad de Los Andes: como salón de recepción de visitas ilustres y grandes empresarios. Las siguientes secuencias dan cuenta del comprimiso del Opus Dei con una ética empresarial que genera poder y redes de influencia, asimismo define un modelo de trabajador leal y comprometido que se escapa al perfil conflictivo o perjudicial para los fines del empresario.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
<p>El vínculo del Opus Dei con el modelo económico y con el mundo empresarial</p>	<p>El Opus Dei es una organización elitista, sectaria y reaccionaria que promueve y celebra el éxito empresarial, a costa de la mantención del orden moral.</p>	<p>Los empresarios ayudan los proyectos del Opus Dei, pues encuentran en ella una institución que no estigmatiza el éxito y que defiende la diferencia de clases.</p> <p>El Opus Dei, no es una institución de caridad, y se beneficia de este modelo neoliberal impuesto por Pinochet. A pesar de ello, esa mentalidad empresarial se plasma en Nosedal, un colegio técnico modelo (con cancha de fútbol y orquesta sinfónica), ubicado en La Pintana, uno de los barrios más pobres de Santiago. El Opus Dei lo construyó con aportes de sus miembros, y se ha convertido en la vitrina social de la organización en Chile.</p> <p>La confianza que supone negociar con un par que es miembro del Opus Dei genera necesariamente poder económico e influencia política. Y eso es una forma de poder.</p>	<p>Se muestra una de las actividades en la Universidad de Los Andes, a la cual asisten los empresarios Ricardo Claro y José Antonio Guzmán.</p> <p>Oscar Cristi, rector de dicha universidad, ante una nutrida audiencia: “entre las características de los países subdesarrollados no sólo se encuentra el analfabetismo, la desnutrición o la falta de tecnología, sino también no saber valorar el aporte de los empresarios”.</p> <p>Roland Bown, empresario, indica que ayudar a Nosedal supone buscar trabajadores con mayor ánimo laboral y mantener la armonía social.</p> <p>Tony Adams, gerente de una empresa: “hay una lealtad entre los gerentes enorme y un respeto a la verdad, lo que da tranquilidad para tomar decisiones. La desventaja es que ese contacto y lealtad hace y genera poder, y se ejerce”.</p>





*Fotograma 13. Sintagma 22. Secuencia / 36'49''  
Ricardo Claro en la Universidad de Los Andes.*



*Fotograma 14. Sintagma 23. Secuencia / 38'16''  
Orquesta de cuerdas de colegio Nosedal.*



*Fotograma 15. Sintagma 23. Secuencia / 39'14''  
Roland Bown, empresario (en una cancha de golf), explica lo que significa ayudar a Nosedal.*

SINTAGMAS 25, 26, 27, 28  
 Secuencia. Se inicia con el off que vincula al Opus Dei con el capitalismo. Las imágenes muestran al IESE, escuela de negocios para altos ejecutivos. Le siguen los testimonios de José Ramón Pin, profesor español de ética empresarial, Jimena Marín Lezaeta, periodista chilena convertida al pinochetismo desde que se vincula a la organización, y Alberto Moncada, ex numerario y sociólogo español. Se destaca la relación que tiene la organización con el pinochetismo y el franquismo.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
<p>El Opus Dei frente a las dictaduras y las normas éticas de inversión</p>	<p>El mejor lugar donde el Opus Dei se desarrolla son las dictaduras, donde pueden ejercer todo su poder. El caso chileno es particularmente contrario a las normas éticas de inversión, que son propias del cristianismo.</p>	<p>Para uno de los fundadores, el capitalismo es considerado “casi” una revelación divina.</p> <p>En la Universidad de Los Andes se evita hablar de política, a pesar de ello, un de sus rectores fue Secretario General del gobierno de Pinochet.</p> <p>En el Opus Dei chileno no se promueve el comportamiento ético de los agentes económicos locales, pues en su universidad se enseña a invertir fuera de Chile, con una alta rentabilidad y pagando menos impuestos.</p> <p>La forma de proceder del Opus Dei es el secreto, la acumulación de poder político y económico, razón que haya crecido en el gobierno de Pinochet.</p> <p>Tras escándalos políticos y financieros en España, se busca restaurar la imagen de Escrivá de Balaguer mediante actos y eventos empresariales.</p>	<p>El Opus Dei nace en 1928, a comienzos de la guerra civil española y crece bajo el régimen franquista.</p> <p>Jimena Marín justifica el proceder de Pinochet y su gobierno. Indica que antes no era pinochetista, pero comprendió lo bueno del régimen desde que se acercó al Opus.</p> <p>José Ramón Pin, profesor de ética del IESE y numerario, indica que hay que elevar el comportamiento ético de las instituciones bancarias en Sudamérica, pues muchas cuentas están en Miami, ante la falta de confianza de los agentes económicos.</p> <p>Alberto Moncada, sociólogo y ex numerario señala que no conoce a nadie del Opus Dei que sea miembro de algún sindicato o teólogo digno de tal nombre, y que sus integrantes buscan posiciones de poder político y de dinero, y por lo tanto, el sitio ideal para ellos son las dictaduras.</p>



*Fotograma 16. Sintagma 25. Secuencia / 43'26"*  
IESE, Escuela de Negocios para altos ejecutivos.



*Fotograma 17. Sintagma 25. Secuencia / 44'07"*  
José Ramón Pin, numerario y profesor de ética.



*Fotograma 18. Sintagma 28. Secuencia / 48'05"*  
Alberto Moncada, ex numerario y sociólogo español.

SINTAGMAS 29-30

La secuencia se inicia con una pregunta al académico de la Universidad de Los Andes, doctor en filosofía Joaquín García-Huidobro, sobre la importancia de los valores republicanos. Luego, el despacho de Joaquín Lavín y la opinión de éste sobre las implicancias para la gestión política en entre ser miembro del Opus Dei. El filme termina -con imágenes de algunas calles de Santiago- señalando que “la obra” no necesita a Lavín para cumplir su misión, pues cuenta con 90 mil miembros en 80 países del mundo.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
El Opus Dei y los valores republicanos	El fundamentalismo del Opus Dei obedece a las normas de Dios y no a las de la República.	Las palabras del fundador, José María Escrivá de Balaguer están por sobre todas las cosas, entre ellas, los valores republicanos.  La obra no necesita a Joaquín Lavín en la Presidencia de la República para cumplir su misión (aunque con seguridad se somete a las normas del mercado para tomas decisiones).	García-Huidobro se muestra confuso e incómodo con la pregunta de la entrevistadora, acentuando el carácter sensible que tiene hablar de los valores republicanos.  “El padre ha dicho, el padre lo quiere” es la frase que justifica todo tipo de orden o de decisión.



Fotograma 19. Sintagma 29. Secuencia / 50'47"  
Joaquín Lavín, miembro numerario del Opus Dei, militante de la UDI, ex alcalde de Santiago y ex candidato Presidencial.

### 3.3.-Roles actanciales

SINTAGMAS 9, 10, 12, 18

Las secuencias ponen en evidencia la santidad como objeto de búsqueda. Los testimonios dan forma al relato y sus agentes actanciales de manera privilegiada. Por un lado, Roland Bown, presidente de los exportadores chilenos, explica el sentido de la organización que tiene el Opus Dei. Señala que la santidad que se busca es “aterizada, se ejerce en el trabajo diario, está centrada en hacer las cosas bien y respetar al otro. No se trata de llevar una vida beata”, enfatiza. Por su parte, se muestra una de las residencias en las que se entrega formación espiritual a niñas de un sector acomodado de Santiago. Un grupo de ellas cuenta su experiencia en ese centro, qué se les enseña y qué esperan ser cuando grandes. Algunas manifiestan su deseo de ser numerarias o de tener muchos hijos, ser mejor personas e irse al cielo. Otro centro, la residencia Alborada, para estudiantes universitarios, da trabajo a una numeraria auxiliar. La mujer, en cámara, define en qué consiste su tarea (aseo, cocina, etc.), así como su búsqueda de la santidad y que sigue los principios del fundador. La secuencia también testimonia esa búsqueda a través de familias o profesionales que se han hecho parte del Opus Dei.

OBJETO DE BÚSQUEDA	SUJETO DE BÚSQUEDA	ADYUVANTE	OPONENTE
La santificación	hombres y mujeres ordinario/as	El trabajo y la espiritualidad	El agnosticismo o bien otras vertientes del catolicismo

SINTAGMAS 13, 14, 16, 17, 21

Las secuencias muestran el trabajo de concientización y abducción que se hace en universitarios y jóvenes profesionales. Es el caso de Nicolás y un grupo de estudiantes quienes se dedican a enseñar en sectores populares de la capital los principios de Escrivá de Balaguer. En una de esas tareas, los jóvenes recalcan que la familia es la base de la sociedad y que, por lo tanto, una ley de divorcio acabaría con ella (en ese entonces, un proyecto de ley era discutido en el Parlamento). El otro caso es el del estudiante de derecho, Luis Alejandro Silva, quien explica lo que significa ser numerario y la tarea que tiene para cambiar a Chile desde la política. Es precisamente, la Facultad de Derecho de la Universidad Católica la institución mencionada como el centro de la elite política del país, razón por la que el Opus Dei mantiene a varios de sus numerarios como académicos. Jaime Guzmán, fundador de la UDI, fue un ejemplo de ello, labor que hoy día ejerce el historiador Gonzalo Rojas. La milicia de Cristo se extiende a trabajadoras de casas particulares. El testimonio de una de esas empleadas y la experiencia del Instituto Fontanar (centro de formación en hotelería) son parte de los agentes actanciales que ayudan en el propósito del deseo de búsqueda: propagar las ideas de la Obra.

OBJETO DE BÚSQUEDA	SUJETO DE BÚSQUEDA	ADYUVANTE	OPONENTE
Aumentar la milicia de Cristo, que obedece y propaga las ideas de la organización	candidatos a numerarios, supernumerarios y miembros activos	Residencias y centros de formación técnica y espiritual  Facultad de Derecho de la PUC	La percepción fundamentalista, elitista y sectaria que se tiene de la organización

SINTAGMAS 22, 23, 24, 25

El emprendimiento se promueve desde los primeros años de escolaridad y se refuerza en las escuelas de negocios en Chile y España. Es lo que explica que el Opus Dei invierta fuertemente en sus proyectos educativos, como el colegio Cordillera, la formación empresarial que define a la Universidad de Los Andes en Santiago y el IESE, la escuela de negocios para altos ejecutivos, en Madrid. Mención especial es el colegio Necedal, ubicado en uno de los barrios más pobres de Santiago. La propuesta educativa de Necedal se orienta a formar trabajadores motivados y que contribuyan a la armonía social, pues con ello se busca mejorar la productividad. Esa marca empresarial chilena, sin embargo, es puesta en duda por un de los profesores el IESE, quien afirma que precisamente el bajo nivel del comportamiento ético de los agentes económicos es lo que mantiene a muchos países de América Latina (que cuidan sus dineros en bancos de Miami) en el subdesarrollo. Es la razón por la que el Opus Dei de Chile llama a invertir, con una alta rentabilidad y a una menor carga tributaria, sin importar que el destino sea el extranjero.

OBJETO DE BÚSQUEDA	SUJETO DE BÚSQUEDA	ADYUVANTE	OPONENTE
Incentivar el emprendimiento y la rentabilidad en los negocios	Empresarios y jóvenes ejecutivos	El apoyo al capital y la inversión (el mercado)	El modelo económico estatista o la falta de emprendimiento  El sindicalismo

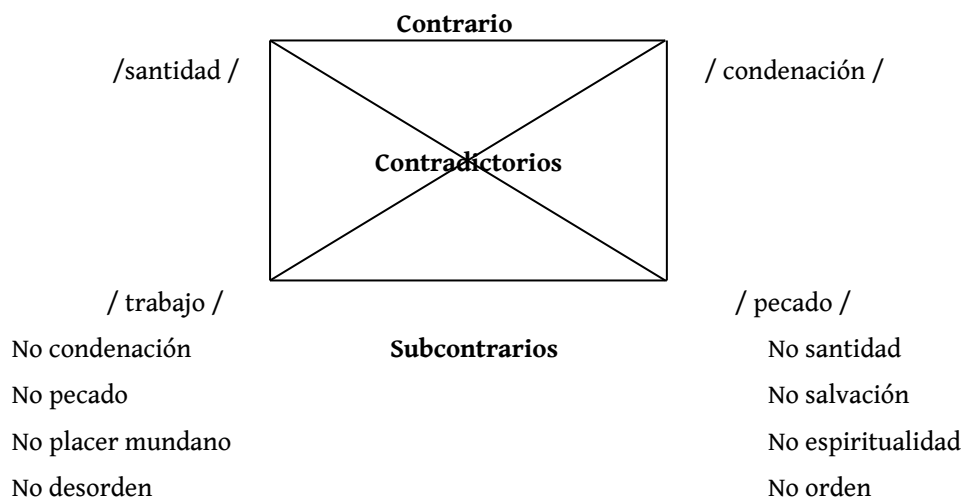
SINTAGMAS 20, 28, 29, 30

A partir del testimonio en rostro “cubierto” de una ex numeraria se plasma en el relato, la forma que el Opus Dei impone sus principios a sus miembros. La voz en off indica que es muy difícil entrar, pero fácil salir, algo que la ex numeraria cuestiona. Sobre las redes de poder político que utiliza la organización para obtener ventajas, el filme da cuenta de los principios que orientan su proyecto, y que está por sobre los valores republicanos. En esa línea, el objeto de búsqueda que se presenta es la promoción del secretismo. Es decir, el relato enfatiza lo innecesario que es para el logro de su misión la participación en la estructura del poder político formal, pues se trata de una prelatura que se sustenta en la ayuda de sus miembros en diversas esferas y ámbitos de influencia en varios países del mundo. Es el poder en las sombras.

OBJETO DE BÚSQUEDA	SUJETO DE BÚSQUEDA	ADYUVANTE	OPONENTE
Promover el secretismo y la invisibilidad de un accionar político	Numerarios y supernumerarios	La estructura ordenada y jerarquizada que posee la organización  El poder económico y la red de influencias del Opus Dei  Los políticos afines al ideario de la organización	La opinión pública  La República  La democracia  Normas de transparencia

### 3.4.- Lógica de fuerzas en el relato (cuadrado semiótico de Greimas)

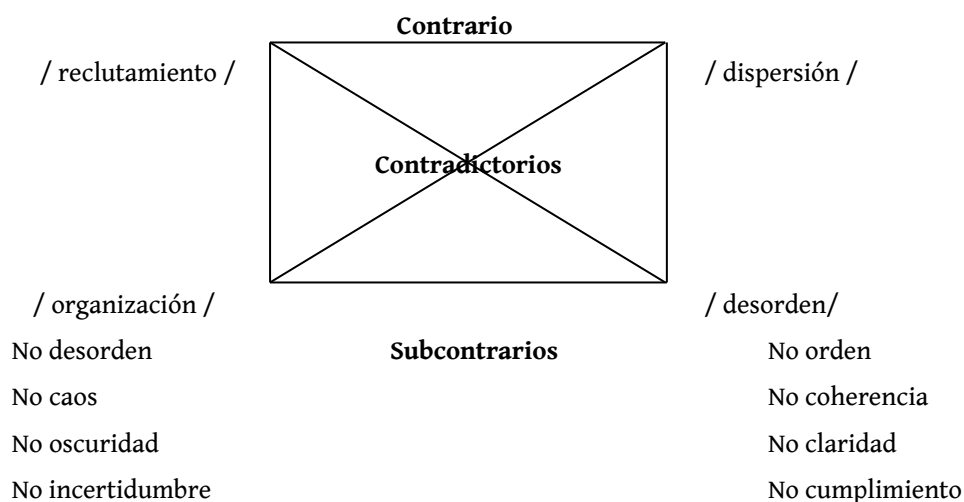
#### PRIMER EJE NARRATIVO



Este primer eje escogido -y siguiendo la síntesis que ofrece el cuadrado semiótico de Greimas- nos propone la siguiente relación de contrariedad, contradicción y complementariedad. Por un lado la santidad es presentada según lo que el catolicismo entiende del término -la acción de una persona santa y cuya vida está especialmente dedicada y consagrada a Dios, razón por la cual es perfecta y libre de toda culpa y considerada ejemplo de virtud, pero con una aplicación más terrenal: el trabajo diario bien hecho. Así, la santidad se complementa con el trabajo, o dicho de otra forma, se obtiene la santidad desde el trabajo. Al mismo tiempo, la santidad es en el filme un objeto de búsqueda contrario a la condenación. Ésta supone la consecuencia del pecado y todos las formas de vida que se le asocian. En ese sentido, el pecado se complementa con la condenación, pues ésta es la consecuencia de una vida alejada de Dios y la causa de la no salvación (o vida eterna), entre ellas el desorden en el mundo laboral, la falta de espiritualidad y la búsqueda del placer mundano en desmedro de la realización profesional o laboral. Estas relaciones permiten leer una segunda contrariedad, esta vez entre el trabajo y el pecado. No es pecador quien dedica su vida a Dios desde el lugar de trabajo que le corresponde.

Por su parte, la contradicción se observa entre los ejes diagonales en la figura (/santidad/ - /pecado/ y /condenación/ - /trabajo/). Por un lado, queda claro en el filme que los protagonistas miembros del Opus Dei promulgan por una vida santa, y con ella, dicen alejarse del pecado, del mismo modo como el desarrollo de las tareas terrenales suponen un bloqueo para cualquier forma de condenación. El orden, la disciplina y el placer por la productividad es lo que promueve este componente semántico.

## SEGUNDO EJE NARRATIVO

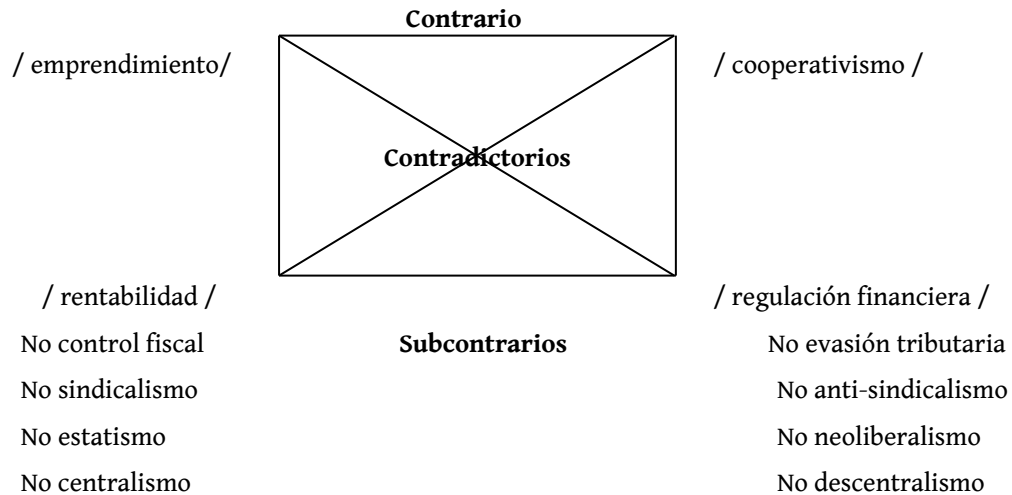


El reclutamiento de la “milicia de Cristo” es plenamente coherente con la organización y la estructura jerarquizada que se presenta del Opus Dei en el relato. La relación de complementariedad suponen un vínculo sin el cual dicho reclutamiento sería inviable. El modo de proceder en los colegios, la formación espiritual de los jóvenes en residencias exclusivas y el alistamiento que se observa en algunas universidades son las estrategias para facilitar la misión de la prelatura: aumentar el número de miembros que obedezcan y propaguen las ideas y principios heredados de su fundador. Como parte de las virtudes de esa capacidad organizacional se visualizan la tendencia a escapar del desorden espiritual y el caos en sus propósitos estamentales, y con ello, reducir las cuotas de incertidumbre que son propias de cualquier institución religiosa, dado el irregular compromiso asumido por los fieles. El reclutamiento y el estricto cumplimiento de las normas alimentan esa búsqueda. Con la misma lógica, la relación de contrariedad u oposición se establece con la negación del reclutamiento: la dispersión, que a su vez, se complementa con el desorden.

Asimismo, la contradicción se observa en los ejes /reclutamiento/ - /desorden/, pues es inviable el primero sin el segundo; y /organización/ - /dispersión/, en donde no es concebible una forma dispersa de orden y coherencia estructural. Mientras es posible oponer al alistamiento de miembros una dispersión de éstos, no es posible tal oposición con una falta completa de orden. Diríamos que las figuras semánticas que se sugieren en el relato del filme es que el Opus Dei se enfrenta a una falta de cohesión de los principios del catolicismo, que se ponen en práctica por el católico de manera flexible y, por lo tanto, son dignas de ser reinterpretadas por la prelatura para su cumplimiento.



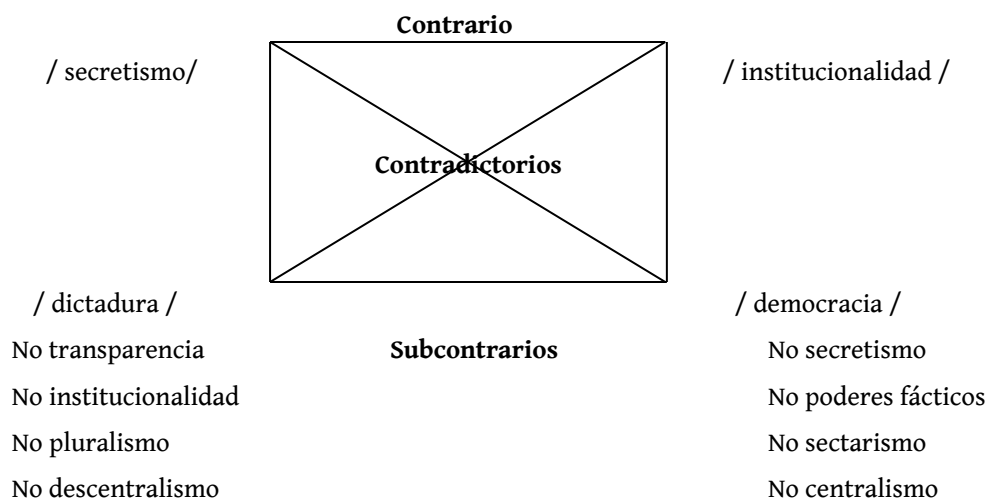
### TERCER EJE NARRATIVO



La relación entre el emprendimiento y la rentabilidad comercial aparecen en el filme como las dos caras de una misma moneda. La búsqueda del capital y la enseñanza de formas para aumentar la rentabilidad en los negocios actúan como un sólo eje que se opone a cualquier tipo de regulación financiera o modelo cooperativista, que limiten la motivación personal. En ese sentido, el neoliberalismo y el anti-sindicalismo asoman como nítidos ejemplos a partir de los cuales se puede aumentar la productividad y el espíritu empresarial en jóvenes profesionales, marcas asociadas a los principios que rigen el trabajo del Opus Dei en el mundo laboral. Del mismo modo, es contraria la relación semántica entre el emprendimiento y el cooperativismo, ya que éste apuesta a la búsqueda del beneficio colectivo y no al crecimiento individual. La regulación financiera se observa como el mecanismo que complementa cualquier forma de anti-emprendimiento, pues está asociado a la supervisión de la carga tributaria (y con ello, la búsqueda de una menor evasión), al centralismo y a la negación del ejercicio de un liberalismo extremo o práctica anti sindical.

Esa regulación se presenta como contradictoria en relación con el emprendimiento, al igual que el eje /rentabilidad/ - /cooperativismo/. La propuesta educativa de Necedal, por ejemplo, se orienta a formar trabajadores motivados, que contribuyan a la armonía social y que no reparen en las prácticas sindicalistas como centros de su labor, rasgos claros de un espíritu empresarial y no corporativista. Esa ganancia de capital se observa con el bajo nivel del comportamiento ético de los agentes económicos de muchas naciones de América Latina, modelo de negocios en colisión con el cooperativismo interno de cada país.

#### CUARTO EJE NARRATIVO



La forma de proceder del Opus Dei es el secreto, la acumulación de poder político y económico. Es el cuarto eje de relato, es decir, la invisibilidad del actuar de la prelatuza en las diversas esferas del poder. Chile es retratado como un país que en tiempos del gobierno militar facilita el crecimiento de la organización, del mismo modo que lo hizo Franco en España. De ahí la complementariedad con el campo semántico /dictadura/, pues es en ellas donde esa labor en las sombras se fortalece. Allí, el control y las normas de transparencias no existen o están manejadas desde el gobierno central. Uno de los testimonios -Alberto Moncada, es numerario- señala que sus integrantes buscan posiciones de poder político y de dinero, y por lo tanto, el sitio ideal para ellos son las dictaduras. En consecuencia, la contrariedad se centra en el eje /secretismo/ - /institucionalidad/ y en el eje /dictadura/ - /democracia/. Este última es una de las más clásicas oposiciones binarias, y supone una serie de garantías políticas que están ausentes y presentes a un lado y otro del eje, dependiendo de si lo que se busca es transparencia y pluralismo (democracia) o bien, excesivo control y falta de libertad de información (dictadura).

La contradicción se representa en el eje /secretismo/ - /democracia/, pues en esta última la transparencia es uno de sus rasgos esenciales. Asimismo, el poder formal se ve muy disminuido en las dictaduras, donde las condiciones extraordinarias del gobierno asociado el régimen congelan ciertas garantías o derechos ciudadanos y eventualmente la separación de los poderes del Estado, razón que explica la contradicción en el eje /dictadura/ - /institucionalidad/.

#### **PASO 4: Análisis sociosemiótico**

Los datos obtenidos en el análisis textual son, a continuación, interpretados bajo la óptica de la metodología sociosemiótica. Las dinámicas interdiscursivas que se observan en el filme se expresan a partir de los elementos que componen -según el modelo propuesto- el dispositivo del que *Opus Dei, una cruzada silenciosa* es sólo una prueba de su accionar:

4.1.- *Nomenclatura*: tanto los códigos verbales y no verbales empleados en el filme, así como los protocolos y nominaciones oficiales, dan cuenta de una nomenclatura que reconoce lugares en el Chile contemporáneo, situados al extremo del ideologismo lingüístico y semántico. Las referencias al conservadurismo moral, al pinochetismo (“los herederos de Pinochet”), al sectarismo y al fundamentalismo religioso, explicitan una marca que adhiere a una visión de mundo poco proclive a movimientos como los que representa el Opus Dei. La asociación que se hace a la falta de libertad individual que promulga, al denominado “lavado de cerebros” que supone la formación espiritual de los fieles y el reclutamiento del que son objeto jóvenes de algunos sectores de Santiago, nos habla de una oposición binaria de la que participa la organización fundada por José María Escrivá de Balaguer. La libertad como valor absoluto, sin excepciones, es el discurso que se presenta y que se adhiere en el filme. Del mismo modo, las referencias a los valores republicanos a los que la Obra pone bajo las leyes de Dios es también un cuestionamiento al secretismo del que se le acusa. El umbral del pragmatismo impregna cada unas de las expresiones idiomáticas, y desde allí ejerce un rol acusatorio. Otros ejemplos son las expresiones “dictadura”, “santa mafia”, “secta” o “extrema derecha de la Iglesia Católica”, que aluden directamente a la denominación peyorativa que se emite para hablar de Pinochet y de la corriente más conservadora del catolicismo. Si bien para un extranjero estos términos pueden ser catalogados como aceptables y justos, en Chile presentan una alta carga ideológica, y son reemplazados por un discurso neutral con expresiones como “gobierno militar” o “el Opus”. Mención aparte es el uso a lo largo de todo el filme de la expresión “milicia de Cristo”, atribuido al modelo de San Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús, una orden disciplinada y a las órdenes de un general, pues el modelo ignaciano habría servido de inspiración al fundador del Opus Dei, incorporando el término en su programa y misión. Con ello se reafirma el estilo interno de su estructura como dictatorial, que se orienta a la búsqueda de la perfección mediante la sumisión total y la obediencia ciega. Se dice en *Camino*: “Obedecer..., camino seguro. Obedecer ciegamente al superior..., camino de santidad. Obedecer en tu apostolado..., el único camino: porque en una obra de Dios, el espíritu ha de ser obedecer o marcharse”, se dice en el filme. Así, la película de Said y De Certeau utiliza diferentes recursos denominativos para tomar distancia de un militarismo que se presenta como fascista, laico y autoritario.

4.2.- *Doxa/ episteme*: el repertorio de temas opinables, narrables y plausibles del filme configuran un estado de sociedad: el Chile y el poder oculto que hay detrás de sus instituciones. En ese sentido, el relato argumental no se inmiscuye en la teología profunda del Opus Dei, sino que las herramientas que emplea son más bien aquellos tópicos ordinarios propios del habla común. El orden moral y sus prohibiciones es lo que devela. El fundamentalismo, el sectarismo y sus lazos con la derecha económica y pinochetista son las esquematizaciones que ordenan el discurso del filme, situando los fundamentos reflexivos en asociación directa con la realidad de un Chile desconocido. El resultado es una episteme que es fácilmente identificable y empleada para una rápida conexión con el espectador: las empleadas domésticas que estudian para mantenerse en su posición, la temprana educación espiritual que reciben las hijas de padres supernumerarios (con sueños de futuro como “irse al cielo” o “tener muchos hijos”) o el control que la organización ejerce en las lecturas, salidas, correspondencia y bienes materiales de sus numerarios, son presentados de manera didáctica y sin recursividad. Las operaciones cognitivas que se activan son simplificadas a través de campos semánticos opuestos como los ejes riqueza-pobreza, derecha-izquierda, dictadura-democracia, capitalismo-cooperativismo, elite-masa, entre otros. Los testimonios de ex miembros de la prelatura se ajustan a esos propósitos: la falta de libertad, las restricciones y la coacción que les afectaba siendo uno de ellos. El énfasis en la promesa de castidad, pobreza y obediencia que exige la Obra a sus miembros probablemente sea una de las esquematizaciones más reforzadas en el relato, sin que se repare en la fe o en la salvación que esto supone para quien la practica. En ese sentido, las dominancias discursivas que regulan los espacios ideológicos vinculados al hacer y dejar hacer son reconocidos en el filme, se dejan ver, se manifiestan y hablan por sí mismos, desde la santidad, por un lado, y desde el racionalismo, por otro.

4.3.- *Fetiches/ tabúes*: las dos formas de lo intocable en el discurso social son magistralmente abordadas en el filme. El Opus Dei y todo lo que ello significa (sus credos, sus ritos, las enseñanzas de su fundador, su pasado como movimiento franquista y pinochetista) se presenta en esa doble función: de fetiche para sus miembros y como un tabú para el resto de la sociedad. Por un lado, se presenta la “tropa” encargada de obedecer y propagar los principios de la organización y las ideas de Escrivá de Balaguer, para quien no hay dudas de que la santidad a través de una vida consagrada al trabajo bien hecho es un camino a la salvación. Las figuras de numerario, supernumerario y numeraria auxiliar representan la concretización de ese ídolo al que se adora y rinde culto. No es Dios ni Cristo, son las enseñanzas del “Padre” en alusión a Escrivá de Balaguer, como el mismo fundador dejó establecido que lo llamaran sus “hijos”. Por otro lado, lo oculto asociado a la Obra se devela en el filme, actuando como la confirmación de “un secreto a voces” que durante décadas circula en la doxa.

Los centros de reclutamiento en el campo de la educación, y más concretamente en la enseñanza universitaria, se evidencia con nombres y apellidos, pero al mismo tiempo deja entrever que aún hay mucho más por conocer de un procedimiento de abducción que se aleja de cualquier protocolo conocido en la Iglesia Católica, pues se trata de una organización laica que incentiva un apostolado sin abandonar el ambiente y profesión de sus fieles. El elitismo y clasismo es otro de los rasgos con los que el discurso social asocia al Opus Dei. El filme lo trasluce sin censuras, destacando, además, que es ese sectarismo el que hace más secreto todo lo que concierne a sus propiedades y redes de influencia. Los nexos con los partidos políticos afines al gobierno de Pinochet, en especial la UDI, se plasma como uno de los ejes argumentales. La extrema derecha del catolicismo se mueve desde la invisibilidad que otorga el poder en la sombra (empresariado, medios de comunicación, una importante parte del clero, centros de enseñanza) y que hacen de esta prelatura el blanco de las dudas y críticas para sus detractores, muchos de los cuales provienen de la mismísima Iglesia Católica. En el mismo sentido se develan otros mitos de la Obra: su desprecio por los valores republicanos, las diferencias de género al interior de sus residencias, el inmovilismo social, el control que se ejerce sobre la correspondencia de los numerarios, el polémico uso que éstos hacen del silicio como método de mortificación y sacrificio, y la presión que se ejerce contra quienes abandonan sus filas.

4.4.- *Egocentrismo*: el centro discursivo desde el cual se narra y argumenta es el racionalismo occidental, democrático, anti-fascista y anti-religioso. Desde allí se dirige la estrategia de enunciación en la que los realizadores ponen su sello y mirada en torno al Opus Dei. Los testimonios escogidos y el montaje probatorio empleado construyen una retórica visual que dibuja en la pantalla lo más fundamentalista de esa organización y pone en evidencia -de manera selectiva- sus vínculos con el poder político y empresarial. En ese sentido, las formas de alocución del enunciador son distintiva e identitaria, pues logran que el espectador adhiera o rechace los principios más restrictivos de la Obra en cuestiones que abordan la convivencia diaria y terrenal, ya sea desde la diferencia con este “grupo de fanáticos” o bien desde una identificación negativa con las carencias de las que son objeto. El orden moral al que se hace alusión el filme es reducido y se acota a la ética empresarial, a los roles de género y una santidad que se encuentra en el ámbito de desempeño laboral. Al mismo tiempo, hay una valoración positiva implícita del modelo económico de bienestar, desde el momento que se cuestiona el proceder de las escuelas de negocios que pertenecen a la prelatura y el espíritu de varios de sus empresarios que buscan una alta rentabilidad, pero a un bajo costo e inversión. Uno de los argumentos empleados indica que los empresarios ayudan los proyectos del Opus Dei, pues encuentran en ella una institución que no estigmatiza el éxito y que defiende la diferencia de clases. Es decir, el filme toma postura al criticar el modelo neoliberal impuesto por Pinochet y los beneficios que éste otorga a la Obra. Al

hacerlo, habla desde un modelo de desarrollo más proclive al cooperativismo y a la regulación financiera. Asimismo, la democracia se trasluce como el paradigma político desde el que se enuncia el relato, pues el autoritarismo y los vínculos con el pinochestismo es otro de los ejes argumentativos que definen al Opus Dei como un movimiento con un pasado fascista, una rígida y jerarquizada estructura organizacional y con una misión que busca el poder político y económico, desde la sombra de las altas esferas. La falta de transparencia en su proceder (secretismo, reclutamiento selectivo y elitista) es la prueba que el filme posiciona como adyuvante de su tesis política. Es desde esta “vereda discursiva” que el dispositivo articula su norma y control, con derecho para hablar de alteridades en relación con él, tales como la razón, la democracia, la moral, la sexualidad, la censura, la república o el dinero.

4.5.- *Pathos dominante*: la psicología profunda de la discursividad no es ni oscura ni luminosa, sino que se mueve en un rango de grises. Ni optimismo ni un pesimismo exagerado es lo que provoca en el espectador un relato que muestra una realidad oculta y llena de mitos. Por un lado, el entusiasmo de una organización cuyos miembros hacen uso de su derecho a creer y obedecer según los principios que dejó escrito el “Padre” Escrivá de Balaguer. En los testimonios no hay frustración, sino un renovado catolicismo que camina ante la adversidad de una sociedad que no los comprende, “una sociedad que espera mucho del Estado”, según las palabras de un numerario. La alegría de una numeraria auxiliar que disfruta atendiendo a los demás, en una residencia para estudiantes universitarios, es el símbolo de ese afecto e idolatría por el fundador. La esperanza de las niñas que acuden cada martes a recibir formación espiritual para irse al cielo y ser buenas personas, agudiza esa sensación de bienestar. Por otro lado, los rincones de un Chile selecto y privilegiado que mueve los hilos del poder para el éxito económico, aunque para ello sea necesario empobrecer a los más pobres. Es ese el lado más gris del discurso que se presenta en el filme. Un Chile que se enmascara ante la incontinencia de un clasismo y machismo que no conoce fronteras y que se eleva mientras más se conoce de la Obra. La herencia de Pinochet se plasma en los diversos campos semánticos asociados al régimen: éxito económico, fundamentalismo y secretismo, quizás el lado más oscuro de la discursividad. El carácter de secta de la Obra delinea todo el sombrío panorama de una sociedad que reclama por transparencia, pluralismo y participación, y cuya institucionalidad ha hecho posible por décadas esa red de influencias que se extienden a la enseñanza, los negocios y el Estado. A pesar de esto, no es el miedo al que se apela. El filme se enfrenta a personas muy entregadas, pero políticamente correctas, bien vestidas, con preparación intelectual y bien ubicados en la estructura social, y a su vez, reales, cotidianas y cercanas en el contexto del espectador. Es el equilibrio del relato, pues nos presenta un fanatismo que no es ajeno a la realidad, sino que está comprometido con ella.

4.6.- *Sistema topológico*: la convergencia de aquellos mecanismos

unificadores de la discursividad social dan cuenta de algunos campos o regiones epistémicas. En el filme analizado, se observan con relativa claridad esos “ámbitos del saber” en la medida que asumen protagonismos y acciones en el relato. La moral, la religión, la teoría económica y la ética empresarial, el poder político, la democracia, el discurso sexual y de género o la ciencia de la educación se yuxtaponen para describir la realidad de una organización por dentro y los procedimientos que utiliza para conseguir sus propósitos. La película atraviesa cada uno de esos campos y se nutre de sus paradigmas. Desde allí refuerza los ejes argumentales /fundamentalismo/- /razón/ o /censura/- /pluralismo/, en un claro intento por aterrizar los principios que rigen la organización en ámbitos cotidianos de la sociedad civil. Otro ejemplo es el apego que la tesis del filme hace del discurso democrático, desde el momento que potencia el autoritarismo de la Obra y sus nexos con Pinochet. Cada una de estas regiones epistémicas se explican por sí mismas y no requieren traducción enunciativa. Facilitan, así, un discurso anti-Opus Dei que seduce a un espectador que no tendrá jamás acceso a la elite que dirige los destinos de Chile si no decide entrar en el clan de los privilegiados y ponga a disposición su sexualidad, sus ideas políticas y se enfrente diariamente a exámenes de conciencia.

En una reducción ideológica los ejes se expresan en las siguientes oposiciones binarias:

/derecha/ - /izquierda/  
/capitalismo/ - /estatismo/  
/conservadurismo/ - /liberalismo/  
/religión/ - /secularización/  
/burguesía/ - /proletariado/  
/dictadura/ - /democracia/  
/individualismo/ - /cooperativismo/

## **PASO 5: Comentarios**

Como se explicó en la presentación del modelo de análisis, el filme *Opus Dei, una cruzada silenciosa* necesariamente da cuenta de los dispositivos que sustentan su tesis política. El resultado de esta lectura semiológica no sólo confirma algunos rasgos específicos del género estudiado, sino la máxima con la que iniciamos esta investigación: todos los filmes son políticos. El documental analizado, sin embargo, tiene una particularidad, pues desde la crítica que hace al proceder de una poderosa organización de la Iglesia Católica, “desempolva” algunos lugares del universo discursivo que son habitualmente abandonados por el cine más militante. El alto valor que el filme le asigna a la libertad individual pareciera que entra en contradicción con el rol fiscalizador que el mismo relato le exige al Estado en materia económica. Sin embargo, dicho conflicto es sólo

aparente. El liberalismo moral que se promulga es afín a un modelo de orden moral en el que sólo la conciencia y el respeto por las libertades del otro es el que se impone en una sociedad cada vez más alejada de líderes o proyectos colectivos. La regulación económica y una ética empresarial comprometida con la sociedad en la que invierte se presenta como una urgencia tras los escandalosos datos de distribución del ingreso en países como Chile. Entonces, el capitalismo no es puesto en duda. Es la imagen de un proyecto sectario, elitista, reaccionario y fundamentalista el que molesta a los realizadores Marcela Said y Jean de Certeau. El enemigo es quien abusa del liberalismo económico en un país que durante décadas fue un ejemplo de desregulación gracias al modelo introducido por los *Chicago boys* de Pinochet. Los beneficios del mercado son extremados a tal punto que el emprendimiento comienza a ser dudoso. Y si a ese dato se le suman el secreto y la exclusión, el resultado es -al menos- motivador para cualquier cineasta que desee dar testimonio de cómo opera, cómo es y donde está el peligro que se esconde para el ciudadano común.

En otras palabras, *Opus Dei, una cruzada silenciosa* no es inmune a las tendencias hegemónicas y leyes tácitas que describen la sociedad desde y a quien le habla. A partir de la especificidad del lenguaje audiovisual, se retrata un dispositivo que oculta pero que a la vez muestra y que define los modos de organización, las restricciones tolerables y el orden moral que es aceptable en la actualidad. La relación laboral es estandarizada según parámetros occidentales, la movilidad social es valorada según el modelo norteamericano, la transparencia empresarial es requisito de gobernabilidad y la Iglesia es separada del Estado. Todas estas disposiciones discursivas constituyen la voz de un filme que enuncia desde una modalidad que interpela indirectamente al espectador, pues se deja aquella tarea a los personajes. Como estrategia enunciativa, el filme acentúa la ingenuidad de los miembros más jóvenes y el miedo que algunos ex numerarios le tienen a la jerarquía superior de la Obra por el poder que ésta ejerce para difamarlos. Al respecto, los juicios valorativos sobre la organización y su fundador son claros y contundentes, lo que alimenta una modalidad axiológica que, más allá de identificar dudas en sus procedimientos, valoriza y rechaza las conductas que promueve.

No es de extrañar entonces que el espectador -tal como son presentados los hechos- adhiera a cada una de las tesis propuestas: primera, que es una organización heredera de Pinochet, pues su hábitat ideal son las dictaduras; segunda, que su labor principal es formar la conciencia de la elite del país (en base a censura y escaso pluralismo formativo); tercera, que promueve y celebra el éxito empresarial de forma sectaria y reaccionaria; cuarta, su fundamentalismo obedece a las normas de Dios y no a los valores republicanos y; quinta tesis, el *Opus Dei* en Chile es particularmente contrario a una ética empresarial y de inversión defendida históricamente por el cristianismo. Cada uno de los argumentos que se articulan en el montaje son provistos por una



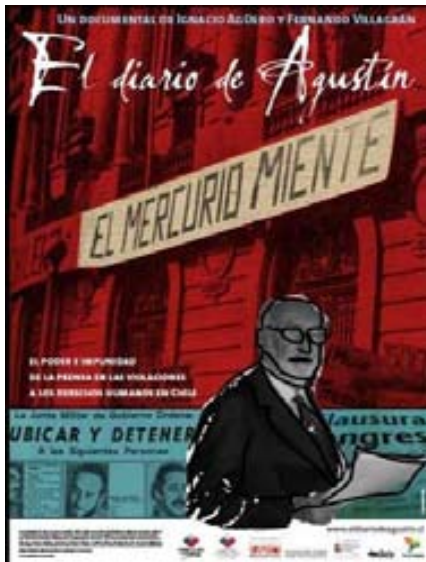
modalidad verbal asertiva donde no se explicita alguna interrogación directa, ni menos la exclamación o la intimación. Es el espectador quien saca sus propias conclusiones.

El espíritu de estos tiempos es el principal aliado de esta cinta. Cómo negarse al pluralismo doctrinario o a una sexualidad sana, adulta y despenalizada. Sin embargo, esas prácticas que -por oposición- se defienden en el filme, constituyen en sí mismas semantizaciones del dispositivo, y pertenecen a otras prácticas e instituciones igualmente ideológicas y orientadoras. Todo el campo político actúa como una máquina que produce identidades que son asumidas “libremente” por el sujeto: socialista, liberal, anarquista, monárquico, fundamentalista o moderado. Ninguno de éstos es libre de los dispositivos. Son los intereses sociales los que definen qué grupos son más nocivos para la sociedad. La tesis del filme es la retórica de una de esas voces. Con el tiempo el discurso dominante mistifica y aliena en una dirección u otra, propiciando juicios de valor proclives a los grupos mejor instalados en el propio discurso. En el caso analizado, son las bases de una sociedad que se ajusta a las dinámicas secularizadoras, pero con resistencias de sectores radicalizados e instalados secretamente en el poder económico. No hay que olvidar que hombres y mujeres están dispuestos hacia la *doxa*, provocando en ellos una legítima mirada orientadora que estimula o rechaza algunos sectores y grupos, como el Opus Dei. El tema de la secularización no es accidental. La acumulación de retrocesos que ésta ha generado para lo religioso han devaluado la influencia de la fe en la institucionalidad contemporánea, y con ella, el Estado se ha desprendido de una serie de paradigmas que definían los campos de la justicia, la política y la economía.

En este sentido, el filme “mete el dedo en la yaga”. La dominancia de un mundo secular y mundano facilita cualquier provocación que evidencie la tesis contraria. Ésta se dibuja obsolescente como fórmula ideológica, pero efectiva en sus tareas. La prueba es el infiltrado universo en que algunas formas de fascismo y fanatismo religioso siguen floreciendo. Como modelos contrarios, el pragmatismo y el mercado responsable se alinean para producir y fijar legitimades en prácticas, maneras de ser y definir nuevos gustos públicos, donde la salvación y la vida eterna no son precisamente promesas por cumplir. En el filme, los grandes ideologemas políticos como la igualdad, la democracia y la república parecen ganar la batalla con cierta estridencia, promoviendo un orden social en que son compatibles las identidades (como la diversidad étnica o sexual), las distinciones reconocidas por el Estado y algunas jerarquías justificadas. ¿La razón de tal victoria? En la hegemonía global existen retóricas y visiones de mundo reguladas por el termómetro nihilista de lo tolerable, el que además define sus límites. La película de Said y de Certeau estira ese umbral en perjuicio de una organización que lejos del filme ha sido catalogada como ejemplo de santidad y devoción por Cristo.

## CAPÍTULO 13

### Análisis fílmico de *El diario de Agustín*



#### Ficha técnica

Título: *El diario de Agustín*

Año: 2008

Duración: 80 minutos

Formato: Digital / 35 mm

Dirección: Ignacio Agüero

Fotografía / cámara: Gabriel Díaz, Ricardo Lorca

Montaje: Sophie Franca

Sonido: Boris Herrera

Música: Giorgio Vara, Cristián López

Producción y guión: Fernando Villagrán, Ignacio Agüero

Sinopsis: El diario *El Mercurio*, por cinco generaciones ha sido el más influyente y poderoso en toda la historia de Chile, pero su rol durante la dictadura de Pinochet ha sido un tema tabú en la historia reciente. ¿Quién es realmente Agustín Edwards? ¿Y cómo el diario que dirige se transformó en un agente político que estuvo detrás del derrocamiento del gobierno de Salvador Allende y posteriormente, del ascenso de la dictadura militar de Augusto Pinochet? Ignacio Agüero se hace la pregunta y sigue a un grupo de estudiantes e investigadores de la Universidad de Chile para desentrañar el misterio. El resultado es revelador y no ajeno a resistencias.

**PASO 1:** Segmentación en *découpages* analíticos (ordenados por plano autónomo, secuencia, escena y/o segmento visual transitorio).

Sintagma (plano autónomo, secuencia, escena)	lugar	personaje	Música y/o sonido	acción y/o diálogos
1. Secuencia	Santiago de Chile	Augusto Pinochet y miembros de la junta militar	Sonido de archivo	Imágenes de archivos de noticieros chilenos anuncian que el diario <i>El Mercurio</i> cumple 130 y 147 años. En este último aniversario, el diario lanza su edición 50 mil, consolidándose -dice la información- como uno de los medios más prestigiosos del mundo. En una ceremonia llevada a cabo en 1974, los directivos de <i>El Mercurio</i> se reúnen con las autoridades de la Junta de Gobierno. La voz en off del informativo indica que en un discurso, Augusto Pinochet destaca el rol del periódico en la defensa de los principios cívicos y democráticos del país.
2. Plano autónomo	Casa particular		Sonido de un teléfono en espera	Un ejemplar de <i>El Mercurio</i> es dejado en la puerta de una casa.
3. Plano autónomo		Agustín Edwards	Inicio de una conversación telefónica	El plano se centra en la fotografía de Agustín Edwards Eastman, director general y propietario de <i>El Mercurio</i> .
4. Escena	Casa particular de la investigadora	Claudia Lagos, periodista e investigadora	Sonido ambiente	Claudia Lagos, profesora de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, solicita por teléfono una entrevista con el dueño de <i>El Mercurio</i> para los alumnos tesisistas de la carrera. La secretaria le indica que Agustín Edwards no da entrevistas de ningún tipo.
5. Secuencia		Directores de <i>El Mercurio</i>	Sonido ambiente	Una seguidilla de retratos y/o fotografías de los dueños que ha tenido el diario <i>El Mercurio</i> . Desde Agustín Edwards Ossandon hasta Agustín Edwards Eastman.
6. Fundido a				Primeros créditos. Título del documental y sus realizadores.

	negro				
7.	Secuencia	Uno de los salones del edificio corporativo <i>El Mercurio S.A.</i>	Agustín Edwards Eastman	Música	Celebración de los 100 años de <i>El Mercurio</i> de Santiago. Edwards se reúne con importantes autoridades de gobierno y dirigentes de oposición. Entre ellos, los políticos Joaquín Lavín, José Miguel Insulza y Ricardo Lagos. Se muestra el titular que indica que “Edwards preside el grupo de periódicos GDA”. La secuencia finaliza con una fotografía en que el dueño de <i>El Mercurio</i> es acompañado por la Presidenta Michelle Bachelet.
8.	Plano autónomo	Frontis edificio corporativo <i>El Mercurio</i>	<i>El Mercurio</i>		Se entrega información de la empresa <i>El Mercurio S.A.</i> como la más grande de Chile en el rubro periodístico.
9.	Plano autónomo		<i>El Mercurio</i>		La página del diario donde destacan los 100 años que se cumplen de su fundación.
10.	Secuencia	Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile	Estudiantes tesisistas de la Escuela de Periodismo		El frontis de la escuela de periodismo de la Universidad de Chile, seguido de un plano más cerrado con el nombre de la institución. Luego, un fundido a negro donde se presenta el primer capítulo: “El Mercurio miente”. En una sala de la Escuela de Periodismo se reúnen los alumnos tesisistas junto a la investigadora Claudia Lagos. Hans Stange, uno de los estudiantes comienza a leer su trabajo, mientras el resto toma notas. La reflexión aborda cómo el diario ocultó y justificó las violaciones a los derechos humanos durante el gobierno militar. Considera que es relevante investigar esta situación, después de 30 años, porque <i>El Mercurio</i> hoy está impune. Se muestran <i>insert</i> de las páginas del interior del periódico donde aparece el nombre del director del medio: Agustín Edwards.
11.	Secuencia	Uno de los salones del edificio	Juan Pablo Illanes, entonces		Se inicia la secuencia con un fundido encadenado uniendo el nombre del director del diario con

	corporativo de <i>El Mercurio</i> , en Santiago	director de <i>El Mercurio</i>		la imagen del frontis del edificio de <i>El Mercurio</i> . En un salón del edificio se reúne Juan Pablo Illanes –ex director del medio y asesor de Edwards- con los alumnos de periodismo de la Universidad de Chile y Claudia Lagos. La docente le plantea a Illanes los motivos de la investigación y que además es parte de un documental dirigido por Ignacio Agüero, tras lo cual se niega a ser filmado.
12. Secuencia	Pontificia Universidad Católica de Chile  Antiguo frontis de <i>El Mercurio</i> , en pleno centro de Santiago	Estudiantes de la PUC en tiempos de la reforma universitaria chilena (1967)		Se inicia con un fundido a negro que traslada al espectador a 1967. Imágenes de archivo de protestas masivas en las calles de los campesinos, enfrentamientos con la fuerza policial y letreros que señalan que “la lucha campesina aún no termina”. Luego, imágenes de archivo de ese mismo año que recuerdan el paro de actividades de la Universidad Católica. Archivos de prensa de <i>El Mercurio</i> que titulan “Incidentes promovieron alumnos al apoderarse de la Universidad Católica”, mientras los estudiantes esperan la renuncia del rector de la casa de estudios. Ante la agitada paralización, el diario de Edwards en sus páginas afirma que existe una vinculación de estos movimientos con las ideas comunistas. Los estudiantes quemaron un ejemplar del diario y en un lienzo de grandes dimensiones se lee “Chileno: El Mercurio miente”.
13. Escena	Oficina privada	Arturo Fontaine, sud-director (1965-1978) y director (1978-1982)	Testimonio	Los tesisistas se reúnen con Arturo Fontaine, subdirector y director del diario <i>El Mercurio</i> . Se le pregunta por el episodio de la reforma educacional de 1967. Fontaine señala que, en ese momento, no distinguían entre un comunista o un socialista, sólo se sabía que había influencia de la izquierda en el movimiento universitario.

14. Escena	Escuela de Periodismo Universidad de Chile	Miguel Angel Solar, dirigente de estudiantes PUC en 1967	Testimonio	<p>Miguel Ángel Solar se reúne con los tesistas para explicar su postura en esos años. Solar señala que los estudiantes tienen el apoyo del Cardenal Raúl Silva Henríquez (gran canciller de la PUC) a sus demandas.</p> <p>Imágenes de archivo del cardenal hablando a los jóvenes del movimiento estudiantil. Luego, la imagen del nuevo rector, Fernando Castillo, quien asume el cargo en la PUC. Los alumnos celebran este cambio.</p>
15. Escena	Casa particular	Manuel Antonio Garretón, sociólogo y Premio Nacional de Humanidades	Testimonio	<p>Se muestra un extracto de un archivo de prensa de agosto de 1967, en que <i>El Mercurio</i> señala “Los dirigentes de las universidades, hoy ocupadas por un conglomerado de católicos, pekineses y comunistas...”. Luego una imagen de la PUC con el cartel “Chileno: El Mercurio miente”.</p> <p>El sociólogo Manuel Antonio Garretón se refiere a los procesos vividos en 1967 como la Reforma Agraria y la toma de la Universidad Católica que conllevó al fin de una sociedad chilena oligárquica. Ante este episodio, sentencia que “<i>El Mercurio</i> adoptó una postura extrema (...) tuvo que ser consecuente después y eso lo llevo lo llevó a ser un diario no sólo anti- Allende, sino que básicamente un diario antidemocrático y un diario golpista. Y una vez que justificó el golpe y promovió el golpe, no tuvo otra que justificar la violación a los derechos humanos”.</p>
16. Secuencia	Santiago de Chile Palacio Presidencial de La Moneda (archivo)		Sonido de archivo	<p>Imágenes de archivo cuando el palacio de gobierno, conocido como La Moneda, es consumido parcialmente por el fuego el día 11 de septiembre de 1973 durante el Golpe Militar. Se muestra la portada de <i>El Mercurio</i> durante ese mismo mes que titula “La Junta Militar de Gobierno ordena: ubicar y detener a las siguientes personas” adjuntando las</p>

				<p>fotografías de hombres que eran buscados por el régimen. Luego imágenes de archivo de una caravana de hombres detenidos, que son resguardados por militares.</p>
17. Secuencia		<p>Patricio Aylwin y Ricardo Lagos, ex presidentes de Chile tras la dictadura militar</p>	<p>Música y sonido de archivo</p>	<p>El democristiano Patricio Aylwin recibe la banda presidencial de Augusto Pinochet en marzo de 1990. El informe sobre víctimas en dictadura que fue entregado en su gobierno señala que hubo 2.270 muertos. Luego, imágenes de 2004, en que el Presidente Ricardo Lagos recibe nuevos informes sobre prisión política y tortura durante el gobierno militar, allí se estima que hubo 28.456 víctimas. Para finalizar la secuencia se muestra el titular de un diario que dice “<i>Presidente Lagos anoche: “Es difícil entender la historia de Chile sin El Mercurio”</i>”.</p>
18. Secuencia		<p>Salvador Allende, ex presidente chileno (1970-1973)</p> <p>John Dinger, académico Universidad de Columbia</p> <p>Arturo Fontaine, ex subdirector de <i>El Mercurio</i></p>	<p>Testimonios</p> <p>Sonido de archivo de Allende</p>	<p>Comienza el capítulo 2, titulado “La ayuda extranjera viene”. Imágenes de archivo muestran a una multitud con pancartas escuchando al candidato presidencial de 1970, Salvador Allende, quien se refiere a la brecha social, señalando a uno de los grupos más poderosos del país: el clan Edwards, dueños de bancos y del diario <i>El Mercurio</i>. Luego, la portada del periódico el día del triunfo presidencial de Allende titulado que “Allende obtiene mayoría relativa...”.</p> <p>John Dinger, profesor de periodismo en la Universidad de Columbia, comenta que cuando ganó Allende, al día siguiente Agustín Edwards viajó a Estados Unidos a reunirse con un hombre de negocios quien lo contactó con la Casa Blanca. Se reunió con Henry Kissinger, el Ministro de Justicia de ese país y el Jefe de la CIA, Richard Helms, allí discuten la posibilidad de impedir la llegada de Allende a La Moneda e incluso ven como solución la intervención</p>

				<p>militar.</p> <p>Luego se muestra al Presidente socialista refiriéndose a <i>El Mercurio</i> como un diario antinacional y antidemocrático.</p> <p>Dinger continúa relatando la reunión de Edwards con las altas esferas de poder norteamericano, y que “el dueño del diario más prestigioso de Chile pide un ayuda financiera”. El tema llegó hasta el presidente Nixon, quien aprobó la ayuda económica de 2 millones de dólares para <i>El Mercurio</i>. Se muestra una imagen de los informes que confirman dicho monto.</p> <p>Arturo Fontaine es consultado por una de las tesis de la Universidad de Chile acerca de este “préstamo” hecho por la CIA. Fontaine niega rotundamente conocer esas cifras y cuestiona que sean verdaderas en una primera instancia, sin embargo, reconoce que el avisaje en el periódico había disminuido en esos años, y de igual modo el diario siguió funcionando con normalidad.</p>
19. Secuencia	<p>Congreso Nacional y calles de Santiago (archivo)</p> <p>Oficina particular</p>	<p>Salvador Allende</p> <p>Arturo Fontaine</p>	<p>Sonido de archivo</p> <p>Testimonio</p>	<p>Se inicia la secuencia con imágenes de archivo cuando Salvador Allende asume el mando presidencial y su recorrido por las calles de Santiago.</p> <p>Arturo Fontaine se refiere al temor que existía por una posible llegada de Allende a La Moneda. Se intercalan imágenes de titulares de <i>El Mercurio</i>: “Crece alarma por desabastecimiento” y “Huelgas paralizan al país”.</p> <p>Fontaine se refiere a la intervención extranjera de capital en el diario, diciendo que no comparte este hecho, pero que en ese momento no lo sabía.</p>
20. Secuencia		Arturo Fontaine	Testimonio	<p>Titulares de <i>El Mercurio</i>: “Murió Allende” y “La Junta militar controla el país”. Fontaine se refiere a la desaparición de distintos medios –en especial diarios- al día siguiente del Golpe</p>



				<p>Militar, sin embargo, los menciona como “competencia” a los periódicos que salieron de circulación. Se muestran los nombres de aquellos diarios: <i>El Siglo</i>, <i>El Clarín</i>, <i>Las noticias de última hora</i>, <i>¡Puro Chile!</i> Fontaine reitera que “la desaparición de los competidores no fue una mala noticia”.</p>
21. Secuencia			Sonido de archivo	<p>Imágenes de detenidos llevados por militares y los titulares de los diarios pertenecientes a la familia Edwards con declaraciones del Ministro del Interior de la Junta de Gobierno.</p> <p><i>El Mercurio</i> publica “Ubicar y detener”, y aparecen fotografías de hombres y mujeres que son perseguidos por el régimen militar.</p> <p>Imágenes de archivo de los militares allanando los campamentos y llevándose a hombres detenidos. Luego, un titular del diario donde se informa la creación de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), que supervisó 140 recintos para prisioneros políticos.</p>
22. Escena			Sonido ambiente	<p>Una de las tesis revisa los archivos de <i>El Mercurio</i> con la noticia de 60 miristas (miembros del Movimiento de Izquierda Revolucionario, MIR) asesinados. Se afirma que fueron muertos por sus compañeros.</p>
23. Secuencia		<p>Cecilia Radrigán y Roberto Dorival, familiares de víctimas de la dictadura</p> <p>Nelson Caucoto, abogado</p>	Testimonios	<p>Se inicia el tercer capítulo titulado “Los 119”.</p> <p>El tema es discutido por los alumnos de periodismo, que manifiestan que este caso de la desaparición de los 119 es una vergüenza para los medios en el país.</p> <p>Cecilia Radrigán, familiar de detenido desaparecido, señala lo impactante que fue el titular de diario <i>La Segunda</i> –perteneciente al grupo Edwards– que publica “Exterminados como ratones. 59</p>

				<p>miristas chilenos caen en operativo militar en Argentina”. Roberto Dorival, familiar de detenido desaparecido, comenta que este caso fue un montaje comunicacional por parte del gobierno militar ante la crítica internacional acerca de lo que estaba ocurriendo en el país. En Brasil y Argentina, en el diario <i>Novo dia</i> y revista <i>Lea</i> respectivamente, aparecen publicadas una lista de personas desaparecidas en Chile, que en total sumaban 119.</p> <p>Nelson Cancoto, abogado de la Vicaría de la Solidaridad, afirma que este caso fue una operación de desinformación, ya que se publicó que habían muerto en el exterior matándose entre ellos.</p>
24. Escena	Buenos Aires, Argentina	Alejandro Carrió, abogado del gobierno chileno en el proceso contra Enrique Arancibia, agente DINA en Buenos Aires durante 1974-1976		<p>Alejandro Carrió recuerda que cuando Arancibia fue detenido poseía identidades de chilenos desaparecidos, pero eran suplantados por cadáveres no reconocidos en Argentina, para simular esta matanza entre compañeros.</p>
25. Escena		Eliana Zamorano, madre de un detenido desaparecido	Testimonio	<p>Eliana Zamorano da a conocer su testimonio cuando, junto a un grupo de madres, acude a diferentes diarios a reclamar por la información entregada en el caso Colombo. Recuerda que fueron sacadas por la fuerza de las oficinas de <i>El Mercurio</i>. Se muestra el archivo de prensa que titula “Entre ellos se eliminan los extremistas chilenos”.</p>
26. Secuencia		Álvaro Puga y Federico Willoughby, asesores de Pinochet	Testimonios	<p>Álvaro Puga, asesor político de Pinochet desde 1973 hasta 1978, niega su participación en la difusión de la información acerca de los 119 desaparecidos y encontrados en Argentina. Sin</p>

				<p>embargo, menciona como responsable a Federico Willoughby –asesor de prensa de Pinochet durante 1973-1976- en este caso. Éste menciona que él se enteró por otra persona que llegó a su oficina con el diario brasileño que contenía esos datos.</p> <p>Luego, Puga señala que jamás hubo montajes de noticias, pero se ve contrarrestado con los archivos de prensa de revistas como <i>Lea</i> que tuvo una sola edición. <i>El Mercurio</i> cita como fuente a este semanario, con un único número.</p> <p>Al final de la secuencia, Puga sentencia que “matar comunistas en un momento determinado era una necesidad biológica de los militares para poder funcionar”.</p>
27. Escena		<i>El Mercurio</i>		<p>En los archivos de prensa de <i>El Mercurio</i>, en la editorial del 25 de julio de 1976 se publica que “Los políticos y periodistas extranjeros que tantas veces se preguntaron por la suerte de estos miembros del MIR, y culparon al gobierno chileno de la desaparición de muchos de ellos, tienen ahora la explicación que rehusaron aceptar...”.</p>
28. Escena		René Silva, Arturo Fontaine y Agustín Edwards		<p>En el encuadre, fotografías que muestran a los detenidos desaparecidos, luego imágenes del director del diario René Silva en 1975, sub-director Arturo Fontaine y Agustín Edwards dueño de <i>El Mercurio</i> y <i>La Segunda</i>.</p>
29. Escena	Estadio Nacional, Santiago	Agustín Edwards, dueño de <i>El Mercurio</i>  Arturo Fontaine, subdirector	Sonido de archivo	<p>En el estadio se lleva a cabo el Campeonato Nacional Escolar Atlético El Mercurio (1975), los archivos audiovisuales constatan la presencia en el acto de Agustín Edwards y el Ministro de Defensa General Brady. Además, se registran las palabras de Arturo Fontaine “únanse los atletas en la hermandad de una nación que renace...”.</p>
30. Escena	Oficina particular	Arturo Fontaine	Testimonio	<p>Fontaine es cuestionado por los alumnos tesistas ante la no</p>

		Tesistas U. Chile		verificación de las fuentes y datos antes de publicar una noticia, pero reacciona molesto ante las preguntas. Califica la entrevista como un “acoso político”.
31. Secuencia		Viviana Díaz, dirigente de la Agrupación de Detenidos Desaparecidos  Juan Guzmán, juez que investigó los crímenes de la dictadura	Testimonios	Comienza el cuarto capítulo titulado “Crimen pasional”. Una de las investigadoras encuentra en el archivo de prensa virtual un crimen en la playa Los Molles en 1976. La víctima, según <i>El Mercurio</i> , era una joven de 23 años que fue violada y golpeada. Esta información es desmentida por Viviana Díaz, quien ratifica que el cadáver encontrado en la playa era de Marta Ugarte, militante del Partido Comunista de 42 años de edad, detenida en agosto de 1976 y enviada al centro de tortura ubicado en Villa Grimaldi. El juez encargado del caso, Juan Guzmán, comenta que el cuerpo de esta mujer fue lanzado de un helicóptero a la playa, por ello, posteriormente se quiso simular como un crimen pasional. Incluso los periodistas que cubrieron la noticia lo afirmaban como tal.
32. Secuencia		Beatriz Undurraga, ex periodista <i>El Mercurio</i>	Testimonios	Beatriz Undurraga escribió la crónica sobre la muerte de Marta Ugarte. Señala que pidió disculpas a la familia de la mujer al enterarse de que no se trató de un crimen pasional. Las hermanas de la víctima confiesan que jamás la reportera se acercó a dar explicaciones, sino que les comentó el aspecto que Marta Ugarte tenía cuando ella llegó al lugar. Se muestran los titulares de la prensa de la época y todos señalan que tenía 23 años. Además, hay una fotografía del cadáver de Marta. Para finalizar el capítulo, se muestran planos generales de la playa donde se encontró el cadáver.
33.	El exterior	Jonny Kulka,		Se inicia el quinto capítulo titulado

Secuencia	del edificio corporativo <i>El Mercurio</i> S.A.	representante legal de <i>El Mercurio</i>  Tesisistas U. Chile		“Una guía para la sociedad”. De las oficinas de <i>El Mercurio</i> salen jóvenes tesisistas tras la entrevista hecha al representante legal del medio, Jonny Kulka. Sin embargo, sólo existe el audio de la conversación. Según lo que las alumnas comentan, Kulka afirma que lo principal es rescatar el concepto del diario y que se plasme en el día a día. El representante legal dice que “ <i>El Mercurio</i> es el diario de referencia de Chile”. Además, la justificación que le dan ante la negativa de Edwards para una entrevista es su avanzada sordera y timidez.
34. Escena	Oficina o casa particular	Raquel Correa, periodista		Raquel Correa cuenta que debió hacer una entrevista a Agustín Edwards para el mismo diario. Durante esa conversación ella le preguntó sobre las acusaciones que se han hecho sobre su pasividad frente a los crímenes y la razón por la que el diario no usara todo el poder para que imperara el estado de derecho que siempre ha defendido en su editorial. Edwards responde -dice Correa- que “era imposible la investigación periodística (...) no teníamos información seria sobre las acusaciones que circulaban como rumores imposibles de confirmar”.
35. Secuencia		John Dinges, corresponsal en Chile del periódico <i>Washington Post</i> (1972-1978)  Jaime Esponda, abogado de la Vicaría de la Solidaridad (organización del arzobispado de Santiago)		John Dinges comenta que mantenía un conteo semana a semana de las personas detenidas. Mientras tanto, se muestran imágenes de las oficinas de la Vicaría de la Solidaridad donde están los archivos guardados sobre las muertes y recursos de amparo. Jaime Esponda, abogado de la Vicaría, afirma que el objetivo de la organización era amparar a las familias. Sin embargo, otro fin que tuvo la institución fue la creación de un boletín informativo que llegaba a los medios de comunicación, embajadas, organismos internacionales. Se muestran en los listados con los

		que recogía información de los familiares de detenidos)		nombres de los detenidos. Ante ello, el diario <i>La Segunda</i> -de propiedad de Edwards- publica que “No hay tales desaparecidos. Nueva felonía marxista ante tribunales”.
36. Secuencia		Raquel Correa, periodista	Testimonio  Sonido directo	Raquel Correa comenta que ella declaró que la prensa chilena le debían una explicación al país. Da como ejemplo que <i>El Mercurio</i> tenía un poder suficiente para poder usarlo más, “pero no se la jugaron porque eran partidarios del régimen” sentencia. Imágenes de archivo de un discurso de Pinochet que afirma que “este gobierno chileno hoy repudia al comunismo con todas sus letras”. El archivo de prensa señala que <i>El Mercurio</i> publica “El régimen es explícitamente anti-comunista pero no se divisa una definición práctica, susceptible de contrarrestar la acción demoledora de los anti-comunistas”.
37. Secuencia		Viviana Díaz, familiar de dirigente comunista asesinado	Testimonio	Se muestran fotografías de los miembros de la cúpula del Partido Comunista, detenidos en mayo 1976, estas imágenes concluyen con la de Víctor Díaz, Jefe del partido que fue asesinado y lanzado al mar en 1977. Su hija, Viviana Díaz, fue junto a un grupo de mujeres a protestar a las oficinas del diario <i>El Mercurio</i> . Al ingresar se encontraron con Arturo Fontaine que no las escuchó y las echó de las dependencias, quedando cinco personas detenidas. Mientras ella comenta se muestra como <i>insert</i> imágenes de esta protesta.
38. Escena	Oficina particular	Arturo Fontaine, ex sub-director de <i>El Mercurio</i>	Sonido directo  Testimonio	Los tesisistas de la Universidad de Chile consultan a Fontaine sobre período de dictadura y el rol de <i>El Mercurio</i> , quien molesto se retira y da por finalizada la entrevista.
39. Escena		Manuel Antonio	Opinión	Garretón plantea que <i>El Mercurio</i> es un “actor que va a defender las

		Garretón, sociólogo		violaciones de los derechos humanos y que nunca podrá ser un portavoz de un mensaje libertario y democrático”.
40. Escena	Escuela de Periodismo Universidad de Chile	Tesistas U. Chile	Sonido directo	Para finalizar el capítulo, los alumnos tesistas se reúnen en una sala para revisar la cinta de la entrevista de Fontaine, cuando abruptamente decide retirarse.
41. Secuencia	Parque O’Higgins, Santiago (archivo)			Se inicia el siguiente capítulo: “Calumnias e injurias”. El archivo de prensa muestra en la portada del diario en 1987 la visita del Papa Juan Pablo II. Posteriormente, están las imágenes del Papa en el Parque O’Higgins y comienzan los disturbios, en los que intervienen sacerdotes, mientras el Sumo Pontífice se toma la cabeza al ver los desordenes entre las personas y la fuerza policial. Al día siguiente, el diario <i>La Época</i> titula “El Papa calificó de provocación brutal y primitiva los incidentes del Parque”. Mientras que <i>El Mercurio</i> publica “Identificados violentistas del PC en el Parque”.
42. Secuencia de entrevistas		Iván Barra y Jorge Jaña, sindicados por <i>El Mercurio</i> como dos violentistas presentes en la ceremonia papal  Francisco Javier Cuadra, ex ministro de Pinochet		Iván Barra comenta que las fotos publicadas en el diario del grupo Edwards fueron un montaje, ya que se le involucra en estar presente en ese acto, cuando él asegura que jamás participó del evento. El ex ministro Javier Francisco Cuadra señala que la información que entregaba la CNI no era confiable. Barra cuenta que estuvo detenido 5 días tras la publicación de la fotografía en el diario. Jorge Jaña también fue detenido por la CNI y torturado, debido a la imagen que publicó <i>El Mercurio</i> . Este caso lo acogió un juez como recurso de amparo, el que generó un careo entre Agustín Edwards y Francisco Cuadra. El director de <i>El Mercurio</i> fue declarado reo en este caso. Se muestra el archivo de prensa

				<p>del diario <i>La Época</i> y las fotografías de los dos acusados en este caso (Edwards y Cuadra).</p> <p>Barra indica que en <i>El Mercurio</i> nunca se publicó el juicio de esta causa. Pero Jaña recuerda con dolor lo que debió pasar cuando estuvo detenido.</p>
43. Plano autónomo		Agustín Edwards		Informe del Juzgado del Crimen en donde se establece la detención de Agustín Edwards por calumnias e injurias en 1987 como prueba de lo ocurrido en el caso.
44. Secuencia		Cristián Edwards del Río, hijo de Agustín Edwards		El archivo de prensa de <i>El Mercurio</i> publica en su portada el secuestro del hijo del director del periódico, Cristián Edwards del Río. Semanas después, en el diario aparece el siguiente titular “Piden colaboración a la ciudadanía para ubicar a Cristián Edwards del Río”. Continúa el seguimiento de la prensa frente al secuestro de este joven hasta el momento en que es liberado tras 145 días desde su desaparición.
45. Escena		Agustín Edwards, esposa y uno de sus hijos	Sonido directo y de archivo	Se inicia el último episodio del filme, denominado “epílogo”. Una fotografía de Agustín Edwards y su esposa están junto a su hijo liberado. Luego un archivo visual de la conferencia de prensa que da el dueño de <i>El Mercurio</i> , tras la aparición de su hijo, dando las gracias al apoyo en especial a las autoridades del gobierno militar que ayudaron en la investigación. La imagen de archivo de los familiares de detenidos desaparecidos llorando contrasta lo ocurrido en la familia Edwards.
46. Escena	Oficina particular (archivo)	Agustín Edwards	Sonido de archivo (entrevista)	Se muestra un extracto de una entrevista de TVN (canal público) efectuada por la periodista Cecilia Serrano al dueño de <i>El Mercurio</i> . La periodista le pide que transmita un mensaje a las madres de detenidos desaparecidos, tras la experiencia vivida. Edwards dice que “hay tener fe no más. Tener fe en el Señor”. Edwards agrega que este



				episodio sirvió para la unión familiar.
47.	Escena			En la imagen, un párrafo que dice “El Colegio de Periodistas pidió público perdón a los familiares de las víctimas de violaciones a los derechos humanos por la participación de periodistas en montajes tramados por la dictadura. Mientras, <i>El Mercurio</i> guarda silencio”.

## PASO 2: Análisis indicial.

La sucesión y continuidad de los encuadres desde la teoría de ensambles de Pasolini consideró los siguientes segmentos cinematográficos:

segmento cinematográfico sintagmas 2, 3 y 4	<p><i>Ilusión fisio-psicológica</i></p> <p>El ejemplar de <i>El Mercurio</i> que cae junto a la puerta de entrada de una casa cualquiera, el retrato de Agustín Edwards y el diálogo que la investigadora Claudia Lagos tiene con la secretaria del dueño del diario nos introducen a la personalidad de Edwards y las dificultades (o ventajas) que tiene el filme para dibujar la imagen del empresario sin que sea posible incluir su testimonio como elemento probatorio. La decisión del realizador es conectar de inmediato al equipo de investigación con el espectador, y se hace desde la residencia particular de la periodista. Ella llama por teléfono, solicita una entrevista con Edwards sin que ésta sea posible: “No, don Agustín no da entrevistas... de ningún tipo”, responde la secretaria Monsterrat Astudillo al otro lado del auricular. La sólo voz de ésta contrasta con la imagen en un plano medio de Claudia Lagos, desequilibrando la balanza en favor de esta última. Como espectadores, nos hacemos cómplices de la frustrada solicitud. Es como si estuviéramos acompañando a la periodista, sentados a su lado, testigos del hecho. Al final de la secuencia, Lagos mira a la cámara, mostrando en su rostro la confirmación de una tarea imposible. “Hice todo lo que pude”, parece decirnos. Al final del filme, esta secuencia resulta clave, pues nos aclara -como observadores directos- el mundo en el que vive Edwards, muy distinto al Chile de la calle, como si le incomodara hablar de los temas pendientes que su periódico tiene sobre la historia reciente.</p>
	<p><i>Ilusión audio-visiva</i></p> <p>Elementos visuales que acompañan la secuencia evidencian que se trata de un recurso cinematográfico. La selección de un ejemplar del diario que entra en el encuadre y el plano autónomo que se centra en el retrato de Edwards sirven</p>

para introducir el diálogo que vendrá. En éste, como insertos que acompañan la conversación entre Lagos y la secretaria se observan un plano general del departamento de la investigadora, el mismo retrato de Edwards y un plano general con el edificio corporativo de *El Mercurio*, en Santiago. Son elementos que contextualizan, apoyan la imagen sobre quien se habla y su importancia para el filme.

*Ilusión espacio-temporal*

El salto espacial es evidente en la secuencia, no así su temporalidad narrativa, pues se juega con una atemporalidad del relato. Sólo en el fragmento de la charla telefónica el espectador observa en una especie de directo el único espacio en el que se lleva a cabo la conversación. Los insertos no hacen ruido y aparecen invisibilizados en la secuencia, como giños o pestañazos visuales que no alteran el estado de atención. El frontis del departamento de la periodista sitúan la conversación sin que sea necesario un paneo o un encuadre con más elementos. El fuera de campo habla por sí mismo.



*Fotograma 1*

Sintagma 2. Plano autónomo / 01' 49''

Un ejemplar de *El Mercurio* entra en el encuadre. Se reproduce el viaje y estado del ejemplar que llega al domicilio de todo suscrito al periódico.



*Fotograma 2*

Sintagma 3. Plano autónomo / 02' 00''

Retrato de Agustín Edwards Eastman, presidente y propietario de *El Mercurio*. El audio reproduce el sonido de un teléfono que espera ser contestado. La imagen se inicia con un plano más abierto que se cierra dejando en el encuadre los datos del personaje, tal como muestra el fotograma.



*Fotograma 3*

Sintagma 4. Escena / 02' 18''

La periodista Claudia Lagos, investigadora de la Universidad de Chile, solicita una entrevista con Agustín Edwards. Le atiende una secretaria del diario, quien le responde que su jefe no da entrevistas de ningún tipo.

<p>segmento cinematográfico sintagma 11</p>	<p><i>Ilusión fisio-psicológica</i></p> <p>La cámara muestra el encuentro del entonces director periodístico de <i>El Mercurio</i>, Juan Pablo Illanes, con los seis estudiantes tesistas de la Universidad de Chile y la investigadora Claudia Lagos. El equipo de la productora de Ignacio Agüero interviene como parte del encuadre, dándole a la escena una naturalidad y realismo de primer orden. Así, el encargado del sonido, la iluminación o la puesta en escena evidencian el trayecto fílmico-investigativo que da vida a esta película y las etapas previas a la filmación. El diálogo previo de Illanes, antes que se inicie el “interrogatorio” pone al espectador como un observador tras bambalinas, empatizando con cada uno de los personajes que intervienen en el escenario. Éste sin embargo, será a puertas cerradas, desde el momento que el interrogado pide “congelar” la acción de las cámaras. Desde ese momento se observa la incomodidad de la empresa con el género documental y sus implicaciones desde la prueba de la visualidad. Lagos y compañía deben seguir sin que esa entrevista pueda ser usada. Para el realizador, sin embargo, esta negación de registro es el mejor recurso de realismo logrado, de ahí su incorporación en el montaje.</p>
	<p><i>Ilusión audio-visiva</i></p> <p>Si bien la referencia directa es incuestionable, pues no hay elementos que orienten artificialmente la conducta de Illanes ni la del grupo de tesistas, la escena hace uso del sonido directo, la edición sutil (tres saltos que no afectan el relato, pero sí agilizan las acciones), la cámara en mano con leves movimientos, encuadres con una clara organización (Illanes y un rol muy paternalista que deja de espaldas a la cámara a varios de quienes le saludan) y el uso del plano general y primeros planos. Cada uno de estos elementos contrastan con la imagen de un director periodístico que termina censurando la acción del equipo de realización, y con él, la sentencia de un espectador que empieza a comprender las dificultades que Agüero tiene para develar la verdad, sin la ayuda de <i>El Mercurio</i>.</p>
	<p><i>Ilusión espacio-temporal</i></p> <p>El espectador reconoce el lugar del encuentro: el edificio corporativo de <i>El Mercurio</i>. Un salón inaccesible para el ciudadano común y cuya lejanía se refuerza por la acción de las cámaras y el equipo de realización audiovisual que preparan la filmación a través de códigos que son propios del cine: la ubicación de las luces, el micrófono de solapa y la distribución de las sillas en el espacio. El protocolo inicial y la tensión generada por las palabras de Illanes tras “conocer” la presencia de la productora de Ignacio Agüero no hacen más que acentuar la ilusión de ese espacio lejano y de un tiempo que no le pertenece.</p>



*Fotograma 4*  
Sintagma 11. Secuencia / 06' 30"



*Fotograma 5*  
Sintagma 11. Secuencia / 07' 13"



*Fotograma 6*  
Sintagma 11. Secuencia / 07' 37"

<p>segmento cinematográfico sintagma 33</p>	<p><i>Ilusión fisio-psicológica</i></p> <p>La periodista Claudia Lagos y dos alumnas tesistas aparecen como protagonistas de la secuencia, que narra la entrevista -sin cámaras- concedida por Jonny Kulka, representante legal de <i>El Mercurio</i>. En todo momento se percibe una sensación de complicidad con el espectador, que aumenta con el relato que hacen del diálogo en el coche que las recoge tras la cita. La cámara se ubica en la segunda fila de la furgoneta, mientras detrás de las investigadoras de observan las luces de la autopista y calles de Santiago. El relato es dirigido a uno de los miembros del equipo que en ningún momento aparece en la toma. El encuadre, entonces, recoge el corolario de una aventura, más que una simple entrevista, de tres mujeres (en el papel de heroínas) que cumplen su cometido y desean compartir con el espectador su inusual conquista documental sin esconder su júbilo, como si aquél fuera uno más de los investigadores que esperan por el resultado. La conexión es completa y se cumple perjudicando la imagen del diario, que no se muestra, denotado el secretismo que se le hace jugar a lo largo de todo el filme.</p>
	<p><i>Ilusión audio-visiva</i></p> <p>El significante visual es reforzado por varios recursos, como el enfoque de la cámara en los créditos del diario y la revisión que una mano anónima hace de varios de sus cuerpos y suplementos, además del uso del audio de la entrevista a Kulka, que confirma los dichos de las tres investigadoras e imágenes de un quiosco céntrico que recibe a tempranas horas de la mañana varios ejemplares de <i>El Mercurio</i>. Se trata de citas o ilustraciones del encuentro narrado, que le recuerdan al espectador sobre los alcances probatorios y retóricos que tiene el montaje.</p>
	<p><i>Ilusión espacio-temporal</i></p> <p>Las inclusiones en la secuencia contraen el tiempo y el espacio de un modo dinámico y no forzado. En pocos segundos las investigadoras salen del edificio corporativo de <i>El Mercurio</i> y explican los alcances de la entrevista dentro del vehículo que las saca del lugar. El montaje recoge parte de ese trayecto, reordenando según lo que se quiere destacar de los dichos de Kulka, como el énfasis dado a la imagen del diario como “guía para la sociedad”. Es esa responsabilidad mercurial la que el filme agrava como eje del capítulo que se inicia con esta secuencia. En ese sentido, la elección del espacio no es accidental y es complemento para el tiempo pos-entrevista. Los saltos históricos no son necesarios, sino sólo espaciales. Éstos en ningún caso alteran el seguimiento que el espectador le hace al relato, pero le recuerdan que está en presencia de un filme.</p>



*Fotograma 7*  
Sintagma 33. Secuencia / 50' 11"



*Fotograma 8*  
Sintagma 33. Secuencia / 51' 31"



*Fotograma 9*  
Sintagma 33. Secuencia / 52' 03"

### PASO 3: Análisis textual

#### 3.1.- Estrategia enunciativa

##### SINTAGMA 10

Secuencia. Se presenta el primer capítulo: “El Mercurio miente”. En la escuela de periodismo de la Universidad de Chile aparecen los alumnos tesisistas junto a la investigadora Claudia Lagos. Hans Stange, uno de los estudiantes, aborda lo que constituye el motivo del filme: desenmascarar la acción del diario *El Mercurio* durante la dictadura militar. Dice Stange: “¿Qué hizo este diario para ocultar o justificar la violación de los derechos humanos? ¿De qué manera legitimó, no sólo los crímenes, sino también al único gobierno en la historia de practicó la desaparición como política de Estado? Es interesante indagar sobre las razones que lo llevaron a alinearse con el silencio oficial de las torturas y desapariciones, en lugar de transformarse desde su posición privilegiada en la tribuna ideal para denunciar las violaciones a los derechos humanos. ¿Por qué es necesario investigar estas conductas 30 años después?. La respuesta simplemente sea que *El Mercurio* está, hoy, impune”.

COMPORTAMIENTO	MODALIDAD	VERBO MODAL	DIALOGISMO
Predomina el modo elocutivo. Si bien el enunciador habla a través de uno de los personajes, esta estrategia es directa, pues en todo momento el equipo de investigadores de la U. de Chile actúan como ejes del comportamiento enunciativo del filme. Las preguntas que se formulan tienen una respuesta que es contundente y que se asemeja a una llamada u orden.	Desde el punto de vista formal, la aserción se impone sobre el resto de las modalidades de enunciación. Si bien hay preguntas explícitas, estas son retóricas, pues buscan reforzar la tesis de que <i>El Mercurio</i> no ha sido juzgado por su apoyo y legitimación de la dictadura. La impunidad es lo que justifica la investigación: una certidumbre.	La estrategia enunciativa expresa deseo (una obligación ética) y un juicio valorativo explícito. Tras 30 años, no es bueno que <i>El Mercurio</i> siga impune, razón para denunciar los actos y omisiones cometidos por el diario respecto a las violaciones a los derechos humanos.	El sujeto discursivo empleado es la figura del investigador universitario. El director no habla desde sí mismo, lo hace a través de rol específico que tiene sus propias motivaciones: un taller de tesis que aborda el diario más influyente de Chile desde aristas polémicas y poco tratadas. No hay un colectivo, pues el discurso no sólo se dirige a los lectores o trabajadores de <i>El Mercurio</i> .



Fotograma 10. Sintagma 10. Secuencia / 05' 47''



SINTAGMA 23

Secuencia. A través del testimonio de familiares de detenidos desaparecidos, un abogado de la agrupación que reúne a esos familiares y de una didáctica muestra de ejemplares de los diarios *El Mercurio* y *La Segunda*, ambos de propiedad de Agustín Edwards, el filme explica el apoyo que este grupo periodístico hace a la operación de desinformación que orquestó la dictadura para explicar la desaparición y muerte de 119 chilenos, suplantados por cadáveres no reconocidos en Brasil y Argentina. La información oficial indica que estas personas se habrían matado entre sí. Como elemento enunciativo destacan en este fragmento las páginas de los ejemplares aludidos por los testimonios, tanto de los periódicos chilenos como de los medios extranjeros que fueron usados como fuentes para replicar la información en Chile: la revista *Lea* y el diario *Novo dia*, ambos con una única edición.

COMPORTAMIENTO	MODALIDAD	VERBO MODAL	DIALOGISMO
<p>El modo impersonalizado o delocutivo se plasma con nitidez. Son las páginas de periódicos los que le hablan al espectador. Son pruebas contundentes de un pasado que dejó huellas y que renace a través de una información de archivo llevada a cabo por el equipo de investigación. Los testimonios relatan lo ocurrido, mientras la gráfica sentencia a Edwards como cómplice de la desinformación.</p>	<p>El montaje comunicacional se pone en evidencia de forma gráfica en el filme. Se trata de una acción declarativa que no interroga ni intimida. Indirectamente podría tratarse de una exclamación, pues el espectador podría sentirse aludido ante la operación de desinformación que se devela.</p>	<p>Es evidente el juicio de valor y la modalidad deóntica. El deber ser se observa en el imaginario ético de un periodismo que fue un mero eco del régimen de turno y no hizo su trabajo, al no confirmar fuentes ni profundizar sobre los hechos que se declaraban. “El listado de los 119 sigue siendo una vergüenza para el periodismo chileno”, dice una de las investigadoras.</p>	<p>Los sujetos discursivos que predomina son los familiares de víctimas y el periodismo chileno afín a la dictadura que apoyó la operación comunicacional. De este modo, la tesis que se presenta habla desde las pruebas mismas y el testimonio oral, y cuya complementariedad les legitima como recurso probatorio y expresión de credibilidad. El discurso se dirige al ciudadano chileno que sigue informándose a través de <i>El Mercurio</i></p>



Fotograma 11.  
Sintagma 23. Secuencia / 29' 50"

SINTAGMA 38

Escena. El ex director periodístico de *El Mercurio*, Arturo Fontaine, da por finalizada abruptamente la entrevista que otorgaba al equipo de investigación de la Universidad de Chile. “Yo venía preparado para otra cosa, para una entrevista no política (...) me van a excusar pero voy a terminar esta entrevista (...) a mí no me interesa conversar con ustedes en este plano”, dice Fontaine, ante las preguntas que se le formulan sobre las gestiones de Edwards y el rol del diario ante las violaciones a los derechos humanos. Al ponerse de pie se golpea con el micrófono con soporte telescópico (jirafa/boom) que estaba apostado sobre su cabeza. La cámara lo sigue hasta que se retira de la sala de reuniones. Los investigadores se miran, asombrados, y no emiten comentarios.

COMPORTAMIENTO	MODALIDAD	VERBO MODAL	DIALOGISMO
<p>Predomina el modo delocutivo. Se observa la marca enunciativa indirecta personificada en Arturo Fontaine. Cuando éste se niega a comentar esos “hechos políticos” del pasado que tanto perturban la imagen actual del diario, se ratifica el discurso del enunciador centrado en las responsabilidades no asumidas por <i>El Mercurio</i> en el período en que Fontaine era director periodístico (1978-1982).</p>	<p>El aparato formal de enunciación privilegia la modalidad declarativa, pues el enunciador entrega al espectador la imagen de un tema que complica a uno de los responsables del diario en el período más represivo de la dictadura militar. Es Fontaine el rostro de <i>El Mercurio</i> en esta escena y asume plenamente el papel asignado en el filme. No hay mea culpas ni reconocimiento de faltas éticas.</p>	<p>Con la reacción y las palabras de Fontaine, el juicio valorativo se sugiere, pues deja en manos del espectador su evaluación sobre el proceder del ex director del diario. En ningún momento los investigadores presentes en la sala se manifiestan valóricamente sobre el hecho. El malogrado intento de Claudia Lagos de retener a Fontaine pasa a ser una voz protocolar, pero resulta ser un recurso efectivo en el montaje.</p>	<p>El enunciador habla a través de un ex funcionario de <i>El Mercurio</i>, primero como subdirector (1965-1978) y luego como director (1978-1982). Ese rol privilegiado le legitima como sujeto discursivo válido para las pretensiones enunciativas del filme. Es el agente circunstancial en este segmento. Si bien su diálogo en pantalla es con los investigadores, la recepción se amplía hacia otros colectivos incluidos en el filme.</p>



Fotograma 12  
Sintagma 38. Secuencia / 62' 44"

### 3.2.- Construcción argumentativa

SINTAGMAS 12, 13, 14, 15

Los conflictos sociales generados por la reforma agraria y la toma de la Universidad Católica marcan el inicio de estas secuencias. Son complementadas por imágenes de archivo de *El Mercurio* y algunos titulares en donde el diario destaca la participación del partido comunista y de agitadores en esos eventos. Esas imágenes son reforzadas por los testimonios de Arturo Fontaine -que explica la confusa información entregada-, el ex dirigente estudiantil Miguel Angel Solar -quien se refiere al famoso lienzo con la frase “Chilenos: El Mercurio miente”- y el sociólogo Manuel Antonio Garretón, que fundamenta el papel conservador del diario.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
La relación de <i>El Mercurio</i> con la sociedad oligárquica chilena.	<i>El Mercurio</i> es un diario que representa el pensamiento de la clase oligárquica chilena de los años sesenta.	<p><i>El Mercurio</i> fue contrario a la reforma agraria impulsada en esos años, calificando a los reformistas como “agitadores”.</p> <p>El diario entregó información falsa vinculando el comunismo con la reforma universitaria del año 1967.</p> <p>El diario no fue neutral ante los hechos acontecidos, adoptando una postura extrema.</p>	<p>Imágene de archivo, una de ellas, del frontis de la PUC con el cartel que dice: “El Mercurio miente”.</p> <p>Titulares de <i>El Mercurio</i>, como aquel que dice “Los dirigentes de las universidades, hoy ocupadas por un conglomerado de católicos, pekineses y comunistas”</p> <p>Testimonio de Arturo Fontaine, ex director periodístico, quien reconoce que “en esos años, nosotros los burgueses, no diferenciábamos un socialista de un comunista”.</p>



Fotograma 13. Sintagma 12. Secuencia / 09' 46''

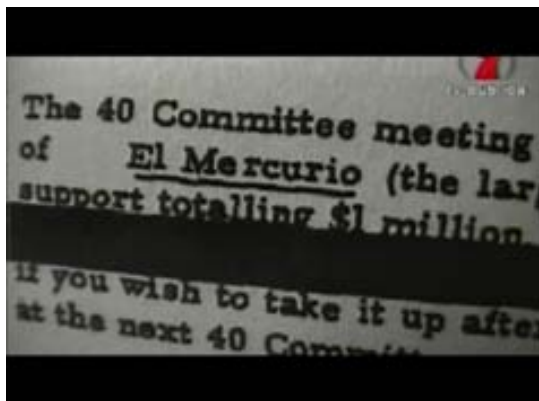
SINTAGMAS 1, 16, 18, 19, 20, 27, 28, 29.

A través de una serie de secuencias y escenas, el filme muestra la postura antidemocrática del diario. Desde la celebración de su edición 50 mil junto a las nuevas autoridades militares, el apoyo que las páginas de *El Mercurio* otorgaron en la búsqueda de militantes de izquierda perseguidos por el régimen y las gestiones de Agustín Edwards con altas autoridades del gobierno de Estados Unidos para propiciar una salida violenta de Salvador Allende del poder.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
La postura de <i>El Mercurio</i> frente al gobierno de Allende y su visión sobre el golpe de Estado.	<i>El Mercurio</i> es un periódico golpista y antidemocrático.	<p>El diario propició un clima de ingobernabilidad desde el momento en que Allende asumió la jefatura de gobierno y colaboró desde un comienzo con el gobierno militar, tras reproducir en sus páginas información sobre búsqueda y captura de militantes de partidos de izquierda.</p> <p>A. Edwards se reunió con altas autoridades del gobierno de EE. UU., pocos días después de que Allende triunfara en las elecciones.</p> <p><i>El Mercurio</i> recibió ayuda económica de 2 millones de dólares provenientes del gobierno de EE. UU.</p> <p>Pinochet y la junta de gobierno participan en 1974 de una ceremonia donde se celebra la edición 50 mil del diario.</p>	<p>Pinochet, en 1974, destaca el rol del periódico en la defensa de los principios cívicos y democráticos del país.</p> <p>El <i>Mercurio</i>, en pleno gobierno de Allende: “Crece alarma por desabastecimiento” y “Huelgas paralizan al país”.</p> <p>Titular de <i>El Mercurio</i> en septiembre de 1973 que señala: “La Junta Militar de Gobierno ordena: ubicar y detener a las siguientes personas” (adjunta nombres y fotografías)</p> <p>John Dinger, periodista norteamericano, entrega detalles de la visita de Edwards a la Casa Blanca.</p> <p>Documentos desclasificados que demuestran la ayuda económica dada por el presidente Richard Nixon a <i>El Mercurio</i>.</p> <p>Imágenes de archivo de Arturo Fontaine: “únanse los atletas en la hermandad de una nación que renace...”.</p>



Fotograma 14.  
Sintagma 16. Secuencia / 14' 19"  
Titular de *El Mercurio* a pocos días del derrocamiento militar del gobierno de Allende. El diario reproduce desde el primer momento información proporcionada por las nuevas autoridades sobre búsqueda y captura de militantes de izquierda.



Fotograma 15.  
Sintagma 18. Secuencia / 19' 48"  
Documentos desclasificados de la CIA que demuestran la ayuda económica directa que el gobierno de Richard Nixon entregó al diario de Agustín Edwards. Esto fue posible luego de la reunión del empresario chileno con Henry Kissinger y el Jefe de la CIA, Richard Helms.

SINTAGMAS 23, 24, 25, 26, 31, 32  
 Los segmentos fílmicos abordan el tratamiento informativo que el diario tuvo con el denominado caso de “la lista de los 119” y el crimen de la dirigente comunista Marta Ugarte. En el primero de ellos, la dictadura hace uso de una estrategia desinformativa para justificar la desaparición y posterior asesinato de 119 chilenos opositores al régimen. En el segundo caso, las autoridades ocultan la identidad del cuerpo de la dirigente, indicando que se trata de una mujer de 23 años y que muere al ser violada y golpeada. La DINA habría arrojado al mar los restos de Marta Ugarte, para que fueran encontrados en la playa. En ambos casos, *El Mercurio* no sólo publica la información oficial, sino que se niega a profundizar en sus causas.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
<p>La política de desinformación de la dictadura y el rol que en ella jugó <i>El Mercurio</i></p>	<p><i>El Mercurio</i> colaboró con las campañas de desinformación y montajes articulados desde el régimen militar.</p>	<p>El diario es cómplice del montaje comunicacional orquestado por la dictadura, y que responsabiliza de la muerte de 119 chilenos a sus propios camaradas.</p> <p><i>El Mercurio</i> participa en el montaje informativo -que simula un crimen pasional- que se articula tras la muerte Marta Ugarte, militante del Partido Comunista de 42 años de edad, detenida y torturada en agosto de 1976.</p> <p><i>El Mercurio</i> busca exculpar a la dictadura de los crímenes y desapariciones de los que se le acusa.</p>	<p>Testimonios de familiares de las víctimas y de abogados de derechos humanos.</p> <p>Álvaro Puga, asesor de Pinochet, menciona como responsable del caso de los 119 al asesor de prensa del gobierno Federico Willoughby. Éste niega esa responsabilidad, pero reconoce que el montaje existió.</p> <p>Imágenes de archivo con titulares y editoriales de <i>El Mercurio</i>, donde se prueba el tratamiento informativo para ambos casos de montaje.</p> <p>El juez Juan Guzmán entrega antecedentes en torno al caso Ugarte. Indica que el cuerpo fue lanzado de un helicóptero a la playa, por ello, posteriormente se quiso simular como un crimen pasional.</p> <p>La periodista Beatriz Undurraga explica su versión del caso Ugarte. Indica que ella creyó que se trataba de una joven de 23 años.</p>



Fotograma 16. Sintagma 26. Secuencia / 34' 36"  
 Federico Willoughby, asesor de prensa de Pinochet (1973-1976).



Fotograma 17. Sintagma 27. Escena / 39' 28"  
 Editorial de *El Mercurio*, 25 de julio de 1975.



Fotograma 18. Sintagma 31. Secuencia / 42' 33"  
 Titular de *El Mercurio*, 14 de septiembre de 1976.

SINTAGMAS 41, 42, 43.

Las secuencias muestran la responsabilidad que tuvo *El Mercurio* en un montaje informativo tras recibir información de la CNI sobre los incidentes ocurridos en la vista del Papa Juan Pablo II en el Parque O'Higgins en Santiago. El montaje pretendía involucrar al partido comunista en esos desórdenes. Para ello, se acusa a dos jóvenes inocentes con fotografías trucadas que el diario publica en portada. Hay imágenes de archivo y testimonios de las víctimas y un ex ministro.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
La relación de <i>El Mercurio</i> y los organismos de inteligencia de la dictadura militar.	<i>El Mercurio</i> se privilegió de información exclusiva proveniente de los organismos de inteligencia de la dictadura.	El montaje comunicacional del que el diario forma parte en el caso los disturbios del Parque O'Higgins prueba de que accedía a información privilegiada de la CNI.  En el proceso judicial que se abrió por lo ocurrido, consta que <i>El Mercurio</i> recibió directamente las fotos trucadas de agentes de la CNI.  A. Edwards solicita permanentemente información exclusiva al ministro Francisco Javier Cuadra.	Imágenes de la portada del diario que titula: "Identificados violentistas del PC en el Parque".  Se sentencia a Agustín Edwards como culpable de injurias y calumnias en contra de Iván Barra y Jorge Jaña.  Las víctimas del montaje son entrevistadas, y confirman que tras la publicación de las fotografías, son detenidos y torturados.  Francisco Javier Cuadra, ex ministro de Pinochet, confirma las reuniones con A. Edwards.



Fotograma 19. Stgma. 43. Plano autónomo/74' 01'' Expediente judicial que confirma la calidad de detenido de A. Edwards por calumnias e injurias.



SINTAGMAS 34, 35, 36.

Las secuencias se inician con la entrevista a Raquel Correa, ex periodista de *El Mercurio*, quien recordó haber consultado a Agustín Edwards sobre su pasividad frente a los crímenes de la dictadura y las razones por las que el diario no usara todo el poder para proteger el estado de derecho que siempre había defendido en su editorial. Sigue la entrevista a John Dinges, quien explica que existió información confiable, como el de un organismo de apoyo a las víctimas de tortura, dependiente de la Iglesia Católica, y que nutrió a medios chilenos y embajadas. Los datos son complementados con imágenes del boletín informativo *Solidaridad*.

OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISAS / RESPALDO
Las posibilidades de la investigación periodística en dictadura.	<i>El Mercurio</i> pudo haber ejercido su poder e influencia para investigar y denunciar las violaciones de derechos humanos en dictadura.	<p>Era posible la investigación periodística, a pesar de que los medios no contaban con información gubernamental confiable.</p> <p>A pesar de la falta de libertad de prensa, se editó el boletín <i>Solidaridad</i>, que publicaba datos sobre detenidos y desaparecidos.</p> <p><i>El Mercurio</i> fue partidario del régimen militar, por ello no indagó sobre los crímenes y torturas.</p>	<p>Cita de A. Edwards: “era imposible la investigación periodística (...) no teníamos información seria sobre las acusaciones que circulaban como rumores imposibles de confirmar”.</p> <p>Testimonio de John Dinges e imágenes de archivo del boletín <i>Solidaridad</i> refutan a Edwards.</p> <p>Raquel Correa: “<i>El Mercurio</i> tenía un poder que no usó porque era partidario del régimen”.</p>



Fotograma 20.  
 Sintagma 34. Secuencia / 53' 31"  
 Imagen de archivo que muestra a Pinochet y Edwards, en un saludo protocolar.

### 3.3.- Roles actanciales

<p>SINTAGMAS 12, 13, 14, 15</p> <p>Si bien este objeto de búsqueda -la defensa de un Chile oligárquico- se observa a lo largo de todo el relato, es en los sintagmas indicados donde con mayor fuerza se pone en evidencia. El protagonista en todo momento es Agustín Edwards, quien a través de <i>El Mercurio</i> se enfrenta editorialmente al cambio social que comenzaba a generarse en el Chile de los años sesenta. Dos movimientos sociales emblemáticos del período -la reforma agraria y la reforma universitaria- marcarán la pauta en esa lucha anti-proletaria, anti-comunista y anti-democrática que en forma explícita llenará las páginas de este diario. Las secuencias incluyen imágenes de noticieros y testimonios de actores relevantes en aquel entonces, como el dirigente estudiantil Miguel Angel Solar, el ex director Arturo Fontaine y el sociólogo Manuel Antonio Garretón. Las citas audiovisuales bosquejan esa parte del pensamiento político de Edwards y que permite comprender su acción anti-Allende y la defensa del golpe de Estado en 1973.</p>			
OBJETO DE BÚSQUEDA	SUJETO DE BÚSQUEDA	ADYUVANTE	OPONENTE
Defensa de los valores tradicionales del orden social en Chile	La burguesía, la clase política y una influyente lectoría	El prestigio y credibilidad de <i>El Mercurio</i>	La democracia y los movimientos sociales

<p>SINTAGMAS 18, 19, 20</p> <p>Las secuencias muestran las gestiones personales de Agustín Edwards con el gobierno del presidente norteamericano Richard Nixon en un plan anti-Allende. El relato evidencia que sostuvo reuniones con Henry Kissinger, el Ministro de Justicia de ese país y el Jefe de la CIA, Richard Helms, allí discuten la posibilidad de impedir la llegada de Allende a La Moneda (había sido recientemente electo con una mayoría relativa) e incluso no descartan promover una intervención militar. El dueño del diario más prestigioso de Chile pide un ayuda financiera, la cual es concedida por el propio presidente Nixon, en dos pagos que suman 2 millones de dólares de esa época. Facilitan la construcción del relato algunas imágenes de archivo, de documentos desclasificados de la CIA, los testimonios de John Dinger, profesor de periodismo en la Universidad de Columbia, y de Arturo Fontaine ex director de <i>El Mercurio</i>, quien dice desconocer esa ayuda extranjera. Como elementos probatorios de la campaña de desprestigio contra el nuevo gobierno, se intercalan imágenes de titulares del periódico: “Crece alarma por desabastecimiento” y “Huelgas paralizan al país”.</p>			
OBJETO DE BÚSQUEDA	SUJETO DE BÚSQUEDA	ADYUVANTE	OPONENTE
Derrocar al gobierno de Salvador Allende	El chileno que cree en la libertad	Gobierno de Estados Unidos	Salvador Allende y su triunfo en las urnas  El modelo democrático

SINTAGMAS 23, 24, 25, 26, 31, 32

Las secuencias relatan aspectos inéditos del proceder de Agustín Edwards con el fin de contrarrestar el desprestigio internacional que comenzaba a afectar al gobierno militar de Augusto Pinochet. De ese modo, las operaciones de desinformación gestionadas desde los órganos de inteligencia y el aparato comunicacional del régimen son apoyadas por *El Mercurio*, periódico que nunca indagó sobre las acusaciones de tortura y crímenes políticos contra la dictadura. El denominado “listado de los 119” y el montaje que se orquestó para disfrazar la muerte de la dirigente comunista Marta Ugarte son ejemplos de cómo Edwards amparó a los militares y colaboró con estrategias destinadas a encubrir el crimen como política de Estado que caracterizó aquel período de la historia de Chile. El prestigio transversal de *El Mercurio* en la sociedad chilena constituye el principal respaldo del proceder del empresario periodístico, y así se hace notar en el relato.

OBJETO DE BÚSQUEDA	SUJETO DE BÚSQUEDA	ADYUVANTE	OPONENTE
Protección a la imagen del gobierno militar que derrocó a Allende	Opinión pública chilena y extranjera	Las limitaciones a la libertad de prensa  Las autoridades del régimen militar  Credibilidad e influencia de <i>El Mercurio</i>	La imagen de Chile en el exterior  Los opositores al régimen

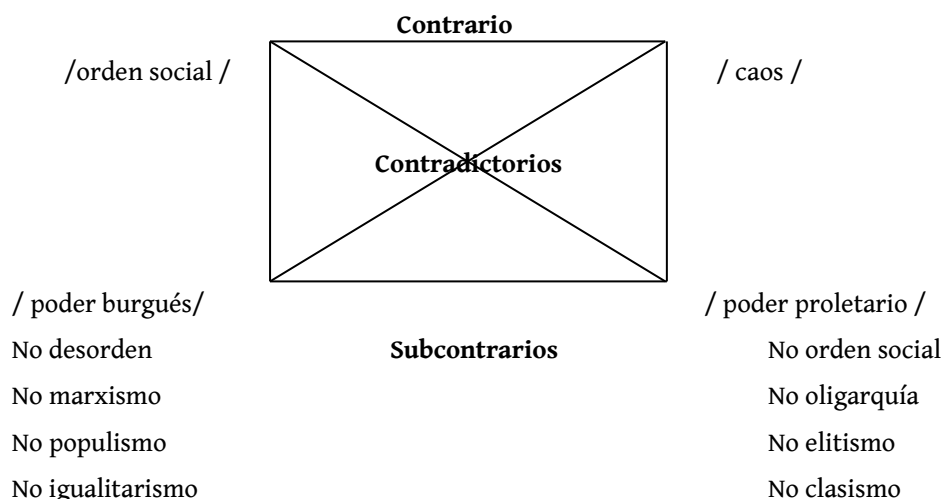
SINTAGMAS 41, 42, 43

Esta parte del relato muestra las consecuencias de la información privilegiada que *El Mercurio* obtenía de los organismos de inteligencia de la dictadura. Edwards fue sometido a proceso y declarado reo por el delito de calumnias e injurias con publicidad, tras la querrela presentada por los dos jóvenes cuyas fotografías fueron parte de un montaje preparado por la CNI, imágenes que el diario publicó en su portada. Las declaraciones del ex ministro Francisco Javier Cuadra sobre la petición de información exclusiva solicitada por el propio Edwards en alguna de sus reuniones explica el proceder del empresario y sus deseos de mantener a su diario en una situación privilegiada respecto a su competencia. Las buenas relaciones con el gobierno de Pinochet son claves que explican esas primicias informativas. En las secuencias indicadas, el filme expone los acontecimientos que originaron el montaje informativo que puso a Edwards en un juicio incómodo del que su empresa periodística nunca informó. En este caso, es el oponente del relato el que triunfa y termina afectando la posición de *El Mercurio* tras dejarse llevar por las ideas políticas de su propietario y no por la rigurosidad informativa. El episodio nos recuerda el lienzo que hizo tan conocido aquel grupo de estudiantes que se tomó la Universidad Católica en 1967: “Chilenos: El Mercurio miente”.

OBJETO DE BÚSQUEDA	SUJETO DE BÚSQUEDA	ADYUVANTE	OPONENTE
Obtención y uso de información privilegiada	Posición y rol de <i>El Mercurio</i>	El gobierno militar y sus órganos informativos	La escasa credibilidad de las fuentes

### 3.4.- Lógica de fuerzas en el relato (cuadrado semiótico de Greimas)

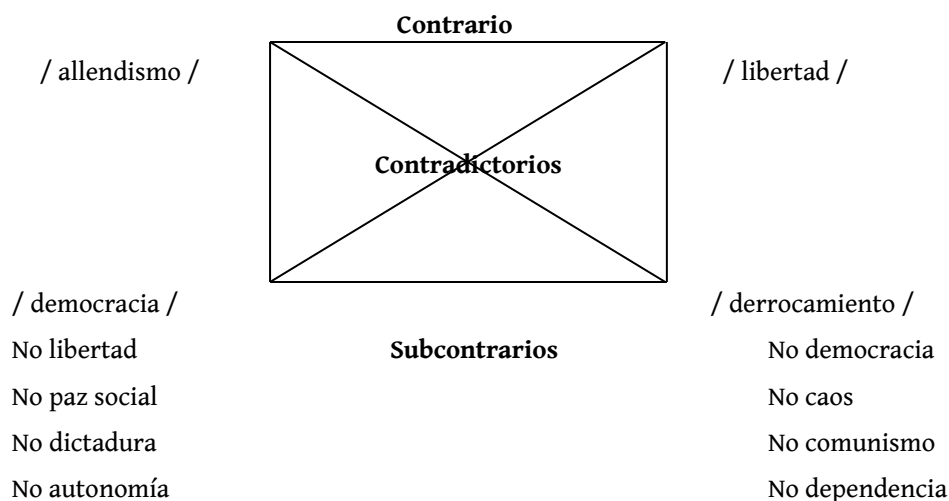
#### PRIMER EJE NARRATIVO



En este primer eje narrativo se observa una clara relación de contradicción y contrariedad entre cuatro campos semánticos. Por un lado, el orden social que busca ser garantizado por el diario de Agustín Edwards a través de su oposición a cualquier forma de poder popular, pues simboliza el caos. Éste representa la pérdida de privilegios con los que se asocia la influencia de las clases populares, motivo que supone una oposición al orden social oligárquico. Del mismo modo, ese orden es incompatible con cualquier forma de ascenso del proletariado, el que a su vez es contrario (u opuesto) al poder burgués que representa el sector social defendido por *El Mercurio*.

Por otra parte, la contradicción se observa entre los ejes diagonales en la figura (/orden social/ - /poder proletario/ y /caos/ - /poder burgués/). Por un lado, en el relato se plasma la idea de que para Edwards y un importante sector de chilenos el orden social no puede ser garantizado por alguna forma de poder popular, marxista o igualitario, pues eso significa terminar con las diferencias de clase que representa el modelo oligárquico tradicional y que es fuertemente atacado tanto por la reforma agraria como por el movimiento estudiantil de la Universidad Católica. Del mismo modo, esa contradicción se presenta al identificar la relación /caos/ y /poder burgués/, pues es este último el que ha garantizado -según la tesis política defendida por *El Mercurio*- la estabilidad y la gobernabilidad del Chile en las últimas décadas. Es ese elitismo de clase el que es cuestionado por los movimientos sociales que abogan por un mayor poder proletario, modelo que prorriza el igualitarismo social y el término del elitismo, la exclusión y los abusos provenientes de un Chile hecho a la medida de la clase burguesa y lectora del diario.

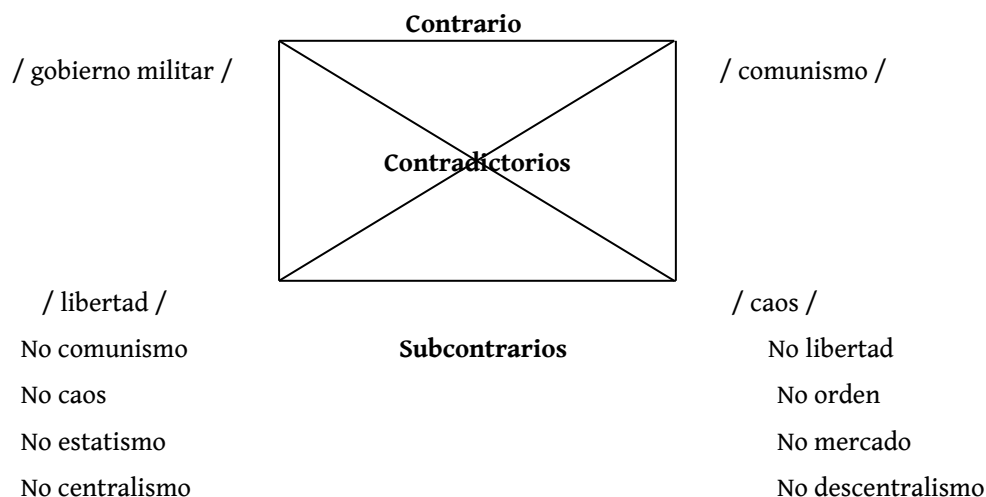
## SEGUNDO EJE NARRATIVO



La postura anti-Allende que tuvo *El Mercurio*, y que fue explícita en el tratamiento informativo hacia el candidato socialista durante la campaña presidencial de 1970, termina por concretarse tras el viaje de Agustín Edwards a Estado Unidos. El filme enfatiza el rol jugado por el empresario para desbancar al presidente marxista, incluso por la fuerza si era necesario. Lo interesante del relato es que la democracia es para Edwards no un modelo a respetar, sino es el anticomunismo a cualquier precio el que motiva todas sus acciones mientras Allende ejerce la Presidencia de la República. El proyecto de la Unidad Popular representaba para muchos chilenos una “nueva Cuba”, aunque el triunfo en las urnas fuera legítimo. Esa ausencia de /libertad/ que significaba el marxismo en esos años de Guerra Fría explica que no se descartara la vía armada para terminar con un gobierno que era sinónimo de caos, dependencia soviética y falta de autonomía. La ayuda económica entregada al diario por el gobierno de Richard Nixon va, precisamente, en esa dirección: desequilibrar la imagen del nuevo gobierno desde el periódico más influyente y prestigioso del país.

En ese sentido, son claras las relaciones de contradicción que se visualizan. Por un lado el eje /libertad/ y /democracia/ no son sinónimos para un sector social y político en Chile, lo cual explica que la figura /derrocamiento/ fuera incompatible lógicamente para lo que representaba el /allendismo/. Los campos semánticos /no autonomía/ y /no dictadura/, son, asimismo marcas de un gobierno que siempre tuvo a los fantasmas /no libertad/ y /no paz social/ como sus peores enemigos, razones que esgrimaron los militares para tomar el poder en 1973. No se debe olvidar que en esos años, el comunismo es asociado por el bloque mundial que encabeza EE. UU. a una forma de dictadura.

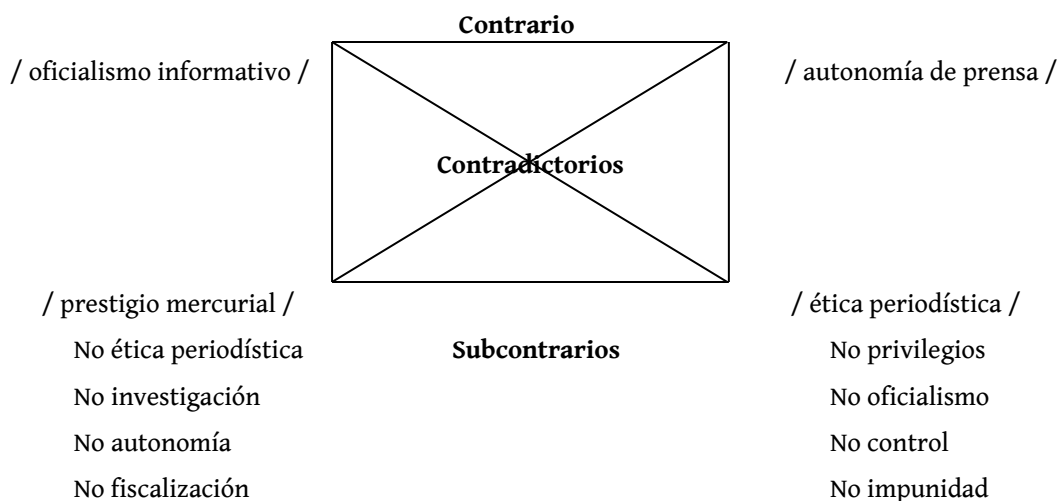
### TERCER EJE NARRATIVO



El tercer eje narrativo se centra en la clara oposición /gobierno militar/- /comunismo/, contrariedad que fundamenta la relación de todos los componentes semánticos asociados. El anticomunismo es lo que alimenta el apoyo de A. Edwards al golpe de Estado, y tras él, la colaboración comunicacional que propició durante todo el régimen desde su diario. Del mismo modo, los militares son asociados a la llegada de la libertad y al fin del estatismo y centralismo como modelos de organización económica. Estos sistemas políticos representan el caos o el desorden, una figura alejada del progreso y el desarrollo individual. La complementariedad es, entonces, explícita entre los ejes semánticos /gobierno militar/ - /libertad/ y /comunismo/ - /caos/. Esto se ve reforzado una vez que la dictadura de Pinochet reduce el papel del Estado, implanta el liberalismo económico -cuya filosofía proviene de la Universidad de Chicago en Estados Unidos- e impulsa políticas públicas que activan el desarrollo del capital y el emprendimiento privado.

La contradicción semántica explica, asimismo, el quiebre democrático en Chile como un mal menor. Mientras el comunismo es incompatible con la libertad y el régimen militar no puede ser menos caótico que el gobierno de Allende, todas las esperanzas de A. Edwards son puestas en el depuramiento político y social llevado a cabo por los militares, aunque esto haya significado atentar contra la vida de miles de chilenos. No se explica de otro modo, dice el filme, la complicidad que ejerció *El Mercurio* para mantener en silencio el lado más oscuro del pinochetismo.

#### CUARTO EJE NARRATIVO



El acceso a las fuentes informativas de gobierno y el uso privilegiado que *El Mercurio* hizo de éstas, se opone al rol autónomo que, en teoría, el periodismo deber respetar para una correcta fiscalización de los órganos del Estado. En el filme se muestra el trato directo que el diario de Agustín Edwards tiene con las diversas esferas del poder político, aun cuando esa actitud lo haya apartado de aquellas informaciones que requerían un mayor contraste e investigación periodística. La posición privilegiada de *El Mercurio* en la sociedad chilena y el apoyo que el diario otorgó desde un primer momento a los militares hicieron de su relación con el régimen de Pinochet algo que lo aparta del imaginario periodístico ideal, pero ausente en el Chile de esos años: un periodismo con un profundo deber ético, comprometido con la causa democrática y autónomo de poder político. Así, es igualmente opuesta la relación del eje semántico /prestigio mercurial/ - /ética periodística/, pues esta última contempla una serie de deberes profesionales que los reporteros y cronistas del diario no llevaron a cabo con diligencia.

La autonomía de prensa se ve afectada por el prestigio que viste a *El Mercurio* en esos años, transformándose en una relación contradictoria y excluyente. Algunos testimonios del filme indican que ese poder periodístico no fue ejercido con la fuerza necesaria, principalmente por la justificación que Edwards había hecho del golpe de estado tras una larga y efectiva campaña anti-Allende. Luego de estos acontecimientos, no es extraño que el diario fuera tratado con especial "afecto" por las nuevas autoridades, consolidándose un vínculo de apoyo mutuo que no es compatible con la deontología informativa: por un lado, *El Mercurio* no es crítico del régimen, y por otro, el gobierno entrega información exclusiva al diario más longevo de habla hispana.

#### **PASO 4: Análisis sociosemiótico**

La discursividad de la que, en forma explícita o implícita, *El diario de Agustín* da cuenta en su retórica audiovisual conforma un repertorio de temas, protocolos formales, campos epistémicos y dinámicas ideológicas que se sintetizan de la siguiente manera, según los componentes del dispositivo que se reconocen en el modelo propuesto:

4.1.- *Nomenclatura*: el registro formal que se observa en el filme delinea un discurso históricamente situado que se trasluce desde los propios personajes y un material de archivo que nos sitúa en un contexto donde las trincheras ideológicas son parte constitutiva del periodismo de los años setenta. La ausencia de una voz *en off* facilita ese seguimiento directo desde el espectador y orienta el contacto con las fuentes a partir de una serie de reconocimientos visuales que forman parte de la memoria del Chile contemporáneo: el movimiento estudiantil de 1967, el bombardeo aéreo al palacio presidencial de La Moneda y las marcas gráficas de *El Mercurio* cada vez que se prueba el tratamiento informativo que el diario tuvo respecto a hechos sensibles de la historia reciente. En ese sentido, la película aborda la responsabilidad de Agustín Edwards para mantener en silencio los crímenes de la dictadura, pero sin salirse de las nominaciones oficiales ni de los protocolos históricos. Su discurso no es agresivo ni deja entrever un revanchismo sin fundamentos. Cada uno de los capítulos que conforman en el filme se articulan desde un eje argumentativo que se expresa progresivamente, empleando documentos oficiales, testimonios exclusivos e insertos que no abusan de la imagen macabra ni el choque militante. La agresividad que se muestra proviene de la misma documentación (como el mítico discurso de Allende) o del propio diario (la alusión a los estudiantes reformistas como pekineses y comunistas). Podría decirse que desde la nomenclatura empleada, *El diario de Agustín* es un documental moderado en lo estrictamente formal, pero directo en los respaldos que presenta. Las referencias directas que hace a los montajes del diario y las gestiones de Edwards en el extranjero son consistentes pues, lejos de cualquier caricatura, declaran intenciones y describen la posición editorial del diario más emblemático de Chile. Es como si Agüero condenara a *El Mercurio* desde el mismo discurso mercurial y sin caer en el tentador juego de dejar hablar al periodismo clausurado por la dictadura. La historia personal y empresarial de A. Edwards cosechó enemigos, sin embargo, éstos no aparecen en el filme. Son las víctimas las que tienen un espacio para contar, por primera vez, lo ocurrido. El anclaje que la estructura narrativa hace en las acciones llevadas a cabo por una investigación universitaria -los tesisistas de la Escuela de Periodismo- coronan un camino que sólo busca terminar con una impunidad que se extendía por más de treinta años y que nadie había sido capaz de acusar. El pensamiento libertario, democrático, pluralista y justiciero de Agüero se plasma a lo largo del relato, sin que éste se corone en un obvio anti-pinochestismo, sino más bien en la defensa



de un limpio y ético ejercicio periodístico en el momento en que Chile más lo requería.

4.2.- *Doxa/ episteme*: el denominador común que orienta el relato es el de una sociedad herida, Chile: sus huellas, víctimas y victimarios. El filme activa la memoria de un país amnésico que se esconde tras la hipocresía de un olvido que, en el caso de *El Mercurio*, es impresentable. Las exigencias que se le hacen al diario de Agustín Edwards se basan en el sentido común y en una especie de deber ser: autonomía con el poder político y económico, compromiso con la verdad, ejercicio responsable de la información, manejo diverso y plural de las fuentes y otros estandartes deontológicos que elevan la posición de la prensa a niveles privilegiados. Bajo ese paradigma ético, la tesis de Agüero toma forma. Sin él, el filme sería sólo una película política más. El discurso que se defiende se sustenta en un orden social democrático y transparente en el que las acciones y omisiones de *El Mercurio* en dictadura calan a fondo y estremecen. Como un espejo en el que Chile se mira a sí mismo, desfilan la burguesía versus el poder proletario, la dictadura versus la libertad, la democracia versus el control, entre otras dicotomías reconocibles. Como evidencia el análisis textual, esos ejes, sin embargo, son alterados desde la óptica mercurial. Así, la lucha llevada a cabo por Edwards se nutre de la imagen de un Allende democrático que se erige como la principal amenaza de la paz social y la libertad individual. El filme activa viejos esquemas mentales y los pone a disposición del espectador. Éste los reconoce y sólo cuando los ordena, observa el juicio pendiente. Los montajes informativos y sus víctimas o la incomodidad de los rostros del diario ante el cuestionamiento ético son recursos que el filme utiliza para que prevalezcan los lugares comunes y los saberes ordinarios sobre la complejidad de un examen forense o los procedimientos jurídicos. Similar efecto espectral produce la sintonía con que el joven equipo de investigadores pide cuentas a quien por muchos años nunca tuvo siquiera la necesidad de defenderse.

4.3.- *Fetiches/ tabúes*: ambos ámbitos del saber intocable son tratadas en el filme. Por un lado, el fetichismo que constituye la figura de un Salvador Allende mitificado y víctima del poder oligárquico, y por otro, el mayor tabú de los últimos años en Chile: la responsabilidad de *El Mercurio* como colaborador de la dictadura. La pasividad del diario no debe constituir una sorpresa, sin embargo, con las pruebas que el filme pone “sobre la mesa” no es extraño preguntarse cómo fue posible que nunca antes nadie reclamara justicia ni exigiera un *mea culpa* al diario más influyente del país. En ese sentido, la película de Agüero “camina sobre una canasta de huevos”, pues era lo último que faltaba retratar desde el retorno a la democracia. Pero dado el poder de la prensa, ligada en su mayoría a un conservadurismo político, ese ajuste de cuentas no era fácil. Todos habían sido ajusticiados (en los tribunales o simbólicamente por la opinión pública), desde Pinochet hasta los agentes de los servicios de inteligencia. Sólo faltaba A. Edwards. Con el empresario en el banquillo, el filme deja al

descubierto uno de los secretos a voces mejor guardados por la elite política y económica en Chile. En ese sentido, el discurso de la cinta es transgresor pero lejos de cualquier fundamentalismo ético: hiere la credibilidad de su diario, pero en ningún momento le exige neutralidad editorial. En esa línea, son relevadoras y acusatorias, al mismo tiempo, las pruebas sobre las gestiones de Edwards en Estados Unidos que buscaban impedir el juramento de Allende y la escasamente publicitada orden de detención en su contra por el delito de injurias y calumnias. Más allá de esas acciones que, en un momento histórico parecían legítimas y desesperadas, el relato sorprende con su cuestionamiento: desenmascara una perspectiva ideológica que privilegia el fin sobre los medios, aunque ello signifique sacrificar la verdad y la honestidad informativa de un diario que durante décadas fue sinónimo de rigurosidad y ejemplo del buen periodismo. Es por ello que el filme representa el fin de un tabú con todas sus letras. Una parte de la sociedad que esperaba este juicio pendiente es la que se expresa discursivamente y que no predica con el olvido como fórmula para apaciguar las divisiones provocadas por el pasado histórico. La tesis del olvido fue durante años dominante en un sector de Chile que veía con pesimismo la reconciliación impuesta por la venganza y el cobro de cuentas no saldadas. La transición chilena hizo uso de esta tesis para evitar enfrentamientos innecesarios. Hoy día, a más de treinta años de lo sucedido, el discurso del filme invoca una sentencia acusatoria que busca respuestas y no castigos, aquella que el periodismo chileno desde sus páginas no había sido capaz de reconocer.

4.4.- *Egocentrismo*: el centro discursivo desde el cual se narra y argumenta es aquel que reconoce la ética periodística, la justicia social, la democracia y la libertad de expresión como valores máximos de la convivencia social y la gobernabilidad. La construcción argumentativa del filme se nutre de las actuaciones y posturas que fueron ejercidas por *El Mercurio* para defender los intereses de clase que representa. Los vínculos del diario con la sociedad oligárquica chilena y con sus sectores más conservadores, la salida antidemocrática que Edwards sustentó frente a la crisis política que Chile vivía en la década del setenta y su apoyo explícito al golpe de Estado de 1973, muestran un discurso filmico que condena abiertamente los episodios de complot y montaje informativo que fueron articulados para derrocar al gobierno de Allende. Con la misma convicción acusatoria, la película no titubea al presentar a un diario que no quiso ejercer su poder e influencia para investigar y denunciar las violaciones de derechos humanos en dictadura, entre otras razones, porque desde el primer momento apoyó al régimen. El necesario divorcio entre el periodismo y el poder político es lo que la película se encarga de reforzar, más aun cuando ese poder se ejerce sin contrapeso y sin disidencia oficial. Agüero nos dice que ese escenario agrava la pasividad con que actuó el principal medio gráfico del país. “*El Mercurio* le debe una explicación a Chile” es el discurso que se lee desde los primeros minutos del filme. La impunidad como eje narrativo es lo que encausa cada uno de los argumentos identificados en el

análisis textual, arrogándose el derecho de hablar en nombre de quienes no han podido acusar públicamente a Agustín Edwards. El enunciador -como el esperado justiciero- hace uso de una selectividad que podría no ser necesariamente representativa, pues otros personajes de la prensa son tan culpables como el silencio mercurial. En ese sentido, el filme se deja llevar por lo que representa *El Mercurio* y todos los diarios del grupo empresarial, naturalizando algunos rasgos periodísticos que ni en las democracias europeas han sido tan contundentes ni libertarios.

4.5.- *Pathos dominante*: la psicología profunda del filme evidencia la tristeza de un Chile pretérito en el que no funcionaron sus instituciones y donde quien debía fiscalizar al poder político legitimó descarnadamente la falta de libertades y el crimen como política de Estado. Los testimonios escogidos y las imágenes de archivo definen lo que el propio director calificó como un filme difícil de hacer, incómodo y doloroso, pero necesario. Se dibuja el personaje principal -Agustín Edwards- desde su rol privilegiado. En esa posición, el filme potencia el perfil de un hombre siniestro, oscuro, antidemocrático y golpista, que no escatimó esfuerzos para evitar que su modelo de país no lo destruyeran Allende y sus partidarios. El medio de comunicación que dirige se convierte, así, en el instrumento que Edwards usa para cumplir sus propósitos: torpedea el camino democrático que puso al socialismo en el poder y custodia hasta el final la imagen de los militares. La mentira y el complot como prácticas marcuriales le dejan al espectador un sabor amargo y evidencian que el régimen de Pinochet se hizo posible gracias a un Chile que lo dejó actuar o que miró para otro lado. Al mismo tiempo, la película retrata con elocuencia la tensión de un período que agrietó las relaciones y contaminó la práctica democrática con posturas irreconciliables. Los campos semánticos que se identifican en el relato dan cuenta de esas dicotomías: /gobierno militar/ - /comunismo/; /allendismo/ - /caos/; /burguesía/ - /proletariado/; /oligarquía/ - /marxismo/ o /elitismo/ - /populismo/. Cada una de ellas reproducen el desencuentro y la agitación social que contextualizan la acción de un periodismo que en la actualidad es motivo de vergüenza y desencanto. Como una lección para las nuevas generaciones de comunicadores, el filme se erige discursivamente como un antimodelo de práctica periodística y que espera nunca más ser replicada: los medios impresos como campos de batalla y partidarios de una u otra vía. Es lo que hace del documental de Agüero una película contemporánea. La reflexión final, con algo de pesimismo, aborda implícitamente algunas de las funciones sociales que el periodista debiese cumplir, pero poniendo en duda la honestidad con que el Chile actual las ha acogido.

4.6.- *Sistema topológico*: en el filme, el universo discursivo se ordena en campos y regiones epistémicas fácilmente reconocibles. Desde esas regiones, el enunciador le otorga protagonismo a unas prácticas que califican como justas o democráticas, por un lado, y en abusivas y criminales, por otra. La ética

periodística, la teoría política y el derecho penal se yuxtaponen para describir la acción y omisión de *El Mercurio* y su propietario en el período más convulsionado de la historia reciente de Chile. Desde allí, la mentira, el elitismo de clase, el poder en las sombras o el uso de información privilegiada conforman el perfil de un diario, cuyas prácticas se enfrentan todavía a un juicio pendiente. La ausencia de una responsabilidad moral, la pérdida de su independencia y el *lobby* habitual que el diario mantiene con la dictadura son duras pruebas contra Edwards y su intacta posición de privilegio. La película atraviesa cada uno de esos campos y se nutre de sus paradigmas. Desde allí refuerza los ejes argumentales /libertad/- /control/ o /democracia/- /dictadura/, en un claro intento por comprender los principios que impulsaron al diario a mantenerse fiel a la doctrina ideológica del régimen militar y pasivo frente al abuso de los organismos de inteligencia. Cada una de estas regiones epistémicas se explican por sí mismas y no requieren traducción enunciativa, facilitando un discurso anti-Edwards que termina por convencer a lectores y no lectores de *El Mercurio*, alguna vez incrédulos o poco entusiastas con el pasado de su país.

En una reducción ideológica los ejes se expresan en las siguientes oposiciones binarias:

/democracia/ - /dictadura/  
/independencia periodística/ - /partidismo político/  
/oligarquía/ - /marxismo/  
/comunismo/ - /libertad/  
/conservadurismo/ - /progresismo/  
/responsabilidad penal/ - /impunidad penal/  
/verdad/ - /falsedad/  
/orden/ - /caos/  
/clasismo/ - /igualitarismo/  
/poder burgués/ - /poder popular/

## **PASO 5: Comentarios**

En la retórica audiovisual de Ignacio Agüero, la vida política de Agustín Edwards se desdobra en 80 minutos. El documental la hace vacilar. Si bien, el realizador hace que la realidad del dueño de *El Mercurio* “pose” frente a la cámara, ésta se hace posible a través de un cuidadoso guión que incorpora numerosos recursos intertextuales (impresos, entrevistas, citas, recreación imaginaria de relatos orales), personajes y -en término deleuzeanos- una sucesión continua de imágenes-movimiento. Una pose que pasa desapercibida. Con maestría, el referente de *El diario de Agustín* se sugiere, no se narra. Y lo hace a través de una estructura didáctica compuesta por seis capítulos y un epílogo, un narrador imaginario con una intención formativa, develadora y

denunciadora; y una transparente valoración discursiva, que juzga el actuar del diario más respetado por la élite política y religiosa de Chile.

Así como en cualquier otro documental, la retórica de Agüero se traduce en un simple y básico punto de partida. Este punto de partida ayuda a reducir el caos. En teoría, todo documentalista ve en la realidad ciertos acontecimientos y muchas historias para contar. Pero para dar con ese esquivo y sugerente acontecimiento debe encontrar su “átomo dramático”, el cual debe estar contenido en una especie de marco argumental. *El diario de Agustín* presenta su átomo dramático desde el inicio. Es Edwards el rostro y la voz de la película, es el gran personaje. Su presencia (convertida en ausencia, ya que jamás da una entrevista al equipo realizador) marca el ritmo del relato. Agüero diferencia la idea narrable de un enunciado temático. En este filme, el dispositivo se trasluce con los conceptos de impunidad, mito, misterio y no esclarecimiento. Es *El Mercurio* el que se muestra como el tabú de la clase política. Ciertamente es el llamado a la conciencia para perder ese “respeto honorario” que se le tiene al periódico. El grito que se oye es “¡atrévase con *El Mercurio*, que se puede!”.

La alianza con la Universidad de Chile no pudo ser más fructífera para los propósitos de la retórica en el filme. Asumiendo que es el discurso de la justicia el verdadero guión del documental, el sistema que permite poner en relación los temas que va a tratar y la forma en que éstos van a ser rodados requiere de una rigurosa investigación previa. Se trata de una aproximación a la realidad que se nutre de una manifestación intuitiva, creativa y personal del realizador. Se hacen las entrevistas previas, se visita los lugares de filmación y se elabora el guión imaginario, en la nomenclatura de Patricio Guzmán. Es decir, se superan las limitaciones generadas por la propia temática del filme, apostando a priori por el cierre de puertas durante todo el proceso investigativo. Ello, sin embargo, no constituyó un obstáculo, pues a través de creativas formas de contextualización y descripción de entrevistas no filmadas o diálogos interrumpidos, se conforman las respectivas escenas como prolongaciones del ojo del director. El análisis sintagmático da prueba de ello. La aparente simpleza en la audiovisualidad del mensaje cinematográfico se ve superada por la particularidad de sus expresiones y recursos significantes. El estudio de las estructuras significantes autónomas (no mínimas) presentes en el discurso que defiende Agüero se ajustan a ese lenguaje. En este sentido, la película de Agüero no da pie a la improvisación. Y es que la flexibilidad a la hora de intercalar de textos o diálogos demuestra las dificultades del itinerario que se propuso Agüero y su equipo. El viajero programa el itinerario, define sus visitas y organiza su equipaje, pero hay un número considerable de elementos que no puede anticipar. Un viaje es impredecible. El documental también, pero *El diario de Agustín* muestra el control de la historia. Uno de esos recursos son los personajes elegidos, verdaderos portavoces de la idea del realizador. Muchas veces resultan ser mejores que la idea, eclipsando el dispositivo inicial. En este caso, logran

reemplazar la ausencia actual del protagonista, convirtiéndose con creces en agentes narrativos del director. A través de ellos, la película habla por sí sola.

La dialéctica con el espectador es un elemento que el realizador considera, en clara sintonía con lo que Eco postula a propósito del texto literario, el autor y el lector modelo. Ese diálogo entre obra y espectador no sólo se debe garantizar, sino que es condición para el éxito de una obra audiovisual como este género. En ese sentido, los recursos retóricos empleados, tales como los objetos sin movimiento, el silencio o las inserciones de prensa, permiten que el espectador asuma un diálogo con el filme, pero desde una particular conexión con la realidad que asoma como desolada y lejana de *El Mercurio* de hoy. Es un singular viaje al crudo y condenatorio pasado. Es aquí el principal valor de la película. La historia desconocida de Agustín Edwards tiene su punto de conexión con el espectador. La retórica de Agüero se basa en el principio de transformación otorgado al cine, pero no sólo asignado al plano del relato o los personajes, sino también al espectador, quien tampoco es el mismo cuando acaba la función. Pareciera que aquél tiene un lugar asegurado en la película. Es socio imaginario del relato, que se traslada de un lugar a otro a lo largo del filme. En esta especie de “sociedad”, el director debe saber “donde ubicar al espectador”. El interés de la película depende del logro de dicho acuerdo tácito. Los argumentos se articulan alrededor de una narración omnisciente para llegar a conclusiones respecto al papel de la historia con el caso de Agustín Edwards y su vinculación con el régimen militar, a las que el propio espectador debe llegar. Éste puede poner en cuestionamiento su propio estatus, convenciones y valores sobre la tesis sugerida.

Pero, ¿cómo se logra satisfacer el interés del espectador cuando no se logran las imágenes de los responsables del estilo mercurial del Chile actual? Agüero escoge bien las ilustraciones y locaciones que, si bien son insertos, actúan como conectores suficientes de un relato que navega tras la dirección del montaje, y tras él, la oportunidad, la prudencia y el buen gusto. Destaca por sus recursos clásicos de montaje y composición, y por la espontaneidad en el tratamiento de lo que se relata: el universo coherente de Agustín Edwards con sus políticas editoriales con el contexto del Chile sobre el que se debe informar. El relato no es fragmentado ni contradictorio, ya que se construye con éxito al incorporar el proceso de producción de la labor investigativa de un equipo de tesis universitarios. Ese recurso legitima una mirada personal que involucra a los realizadores de la película. Asoma, así, la política de transparencia como un recurso retórico del realizador. De hecho, ya en los primeros minutos, el espectador participa del rol cuestionador en este juicio público, poniendo en duda las buenas intenciones de la familia periodística mercurial. Estos elementos lo convierten en un documental interactivo, dentro de la nomenclatura que propone Bill Nichols (1997). En esta categoría, las películas involucran al realizador o su equipo como sujetos que intervienen en el relato. El director deja

de ser sólo un ojo cinematográfico, facilitando la posición del espectador como testigo histórico de acontecimientos re-articulados. Al mismo tiempo, el documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal, las que se convierten en parte esencial de la argumentación de la película. El diálogo entre los personajes pone en acción los actores sociales reclutados, más allá de los puntos de vista individuales que se recogen. Se trata de afirmaciones fragmentarias unidas por un montaje que garantiza una única autoridad textual.

Como cualquier filme testimonial de investigación, la presentación de los testimonios de las víctimas de la represión – en las que *El Mercurio* fue silenciador y encubridor– o sus familiares, es central en el relato del filme. Las pequeñas historias de vida que se obtienen de los interrogatorios del equipo realizador van configurando un tejido imaginario y conversacional que reconstruye ese oculto pasado informativo. El énfasis en la diversidad de los testimonios y personalidades genera relieves destacados, pero que siguen un estable hilo conductor. Por ejemplo, la indiferencia y pasividad del relato de Alvaro Puga, asesor político de Pinochet, contrastan con el coraje y emotividad de la entrevista a uno de los dos estudiantes detenidos y torturados por la agentes de la dictadura (CNI), luego que *El Mercurio* lo identificara como uno de los agitadores en los desórdenes del Parque O`Higgins el año 1987. “Matar comunistas en una época determinada era una necesidad biológica, prácticamente, de los militares”, es una de las frases más emblemáticas de Puga. Así, es el retrato de Edwards el que se observa tras el proceso de develación alcanzado por la táctica narrativa del director, a partir de otros personajes que sí exigen ser escuchados. A partir de esos testimonios cargados de verosimilitud, se reconstruye la personalidad de uno de los empresarios más influyentes de Chile.

## CAPÍTULO 14

### Resultados

*“Lo que no se dice, no se escribe, no se expresa,  
tiene ciertamente tanta o más importancia  
que lo que se dice, se escribe y manifiesta”  
(Guy Thuillier, 1977)*

Al iniciar esta tesis apostamos por la premisa de que era posible definir un específico dispositivo en el cine documental político y describir la forma en que este mecanismo orienta y controla el discurso expresado en diversos recursos de audiovisualidad. Nos guió el reconocimiento previo de que el cine documental político es un género cinematográfico articulado alrededor de formas narrativas, expresivas, estilísticas y argumentativas particulares. En este capítulo, dicho recorrido teórico y metodológico tiene un punto cúlmine de reflexión. A partir de los datos obtenidos en el análisis fílmico-semiótico, la evidencia discursiva que fue plasmada en cada una de las preguntas de investigación puede ser corroborada. El modelo aplicado nos permite identificar las estructuras elementales de la significación que, desde el nivel profundo, organizan el dispositivo del género cinematográfico estudiado. Es a través de esa estructura profunda que se acota la noción misma de dispositivo, se describe la discursividad social que organiza los principales recursos de expresión del realismo documental y se reconocen los procesos de veridicción como parte de una estrategia enunciativa del género.

Para interpretar las estructuras del discurso que fueron desveladas por el análisis, hemos operado bajo una reducción metodológica. Lo hacemos anclados en dos modelos que simplifican esos resultados. Por un lado, el *cuadrado semiótico* de A. J. Greimas da cuenta de aquellos conjuntos de semas identificados como dominantes en ambos filmes, estableciendo aquellas estructuras que “gobiernan” el sentido del texto. A partir de un conjunto de oposiciones semánticas, la dinámica del dispositivo puede comprenderse como un régimen binario de ejes valorativos y veridictionales que el documental político emplea para defender una tesis política. Por otro lado, el *metacódigo relevancia/opacidad* de Juan Luis Pintos permite presentar esquemáticamente los campos semánticos



de los filmes analizados, identificando sus relevancias discursivas (lo que el dispositivo muestra) y opacidades (lo que el dispositivo oculta o disfraza). En concreto, se definieron los campos semánticos a partir de dos sub-análisis: la regularidad de las temáticas del género (las invariantes) o sistematicidad observada por las “huellas”, y las diferencias regulares –convertidas en semejanzas– observadas en ambas películas. Se trata de singularidades diferenciadoras, pero que observadas en perspectiva semiótica permitió definir semejanzas enunciativas, tales como las convenciones de género, tipos de intertextualidad o los sujetos discursivos empleados.

#### **14.1.- El sentido de los filmes según el esquema greimasiano**

##### *a) Opus Dei, una cruzada silenciosa*

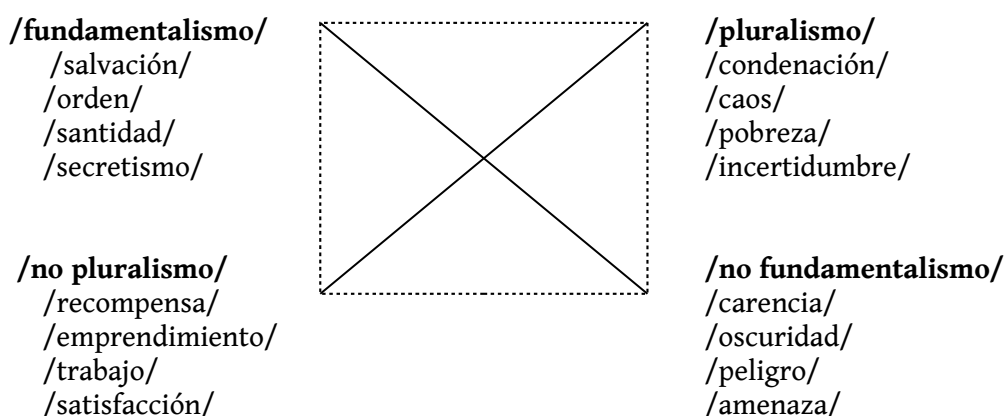
El realismo que da sentido al filme se obtiene a través del análisis indicial –tras la elección de algunos segmentos representativos– y muestra la variedad de las estrategias de indexicalidad del filme. El continuo visual de *Opus Dei, una cruzada silenciosa* se sustenta en un montaje que combina diversos tipos de encuadre y ángulos de toma, apuntando a un realismo que se logra a través del movimiento de la cámara, el uso de imágenes de archivo (aunque breve), la psicología de los personajes (simples y conocidos), los lugares filmados, los testimonios (sin profundidad teológica) y la familiaridad de las escenas. Todos estos recursos ilustran la relación entre cine y realidad que buscan acercar la posición del espectador. En ese sentido, el filme se ajusta a una necesidad de síntesis, dejando fuera (excluyendo) otros elementos que podrían haber sido parte del código cinematográfico, como una mayor documentación histórica para probar la conexión con Pinochet o el uso de imágenes del Opus Dei en España, donde es más fácil encontrar detractores dispuestos a sincerarse frente a la cámara. Sin embargo, los realizadores apostaron por un relato en sintonía con el espectador chileno. Locaciones como la ciudad del Vaticano –llena de seguidores del santo–, la plaza de Armas de Santiago, el río Mapocho o algunos barrios residenciales de la capital son el escenario escogido y apuntan a que la audiencia comprenda los ritos de una organización que trabaja en cada rincón del Chile profundo y no sólo se esconde tras el poder político o económico. La presencia de “la obra” en la universidad, en las poblaciones o en el trabajo que desempeñan las asesoras del hogar persisten en ese propósito realista y cercano. La imagen del lavaseco, un negocio que no supone ganancias cuantiosas, es la prueba más nítida de aquello.

Estos recursos indiciales permiten la puesta en escena de lo que se denomina el eje central del relato, y que se sostiene en la acusación del fundamentalismo religioso como una de las causas de la desigualdad social en Chile. Así, la ausencia de pluralismo en un importante sector social, político y económico chileno impide la movilidad de clase y al acceso al poder de sectores

que no “comulgan” con las creencias del movimiento. Podemos, pues, agrupar los semas dominantes el torno al siguiente eje sémico:

/fundamentalismo/ ----- /pluralismo/

El eje constituye dos amplios campos de significación. En un campo se encuentran todos aquellos semas que, por analogía o por contigüidad, se vinculan con el sema /fundamentalismo/; en el otro, los que, con los mismos criterios, se vinculan con el sema /pluralismo/.



*b) El diario de Agustín:*

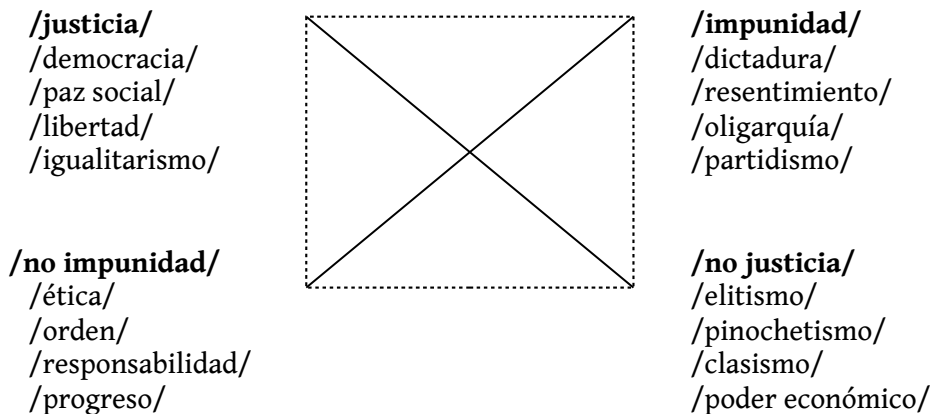
El realismo en este filme se logra tras incorporar como parte medular de su estructura narrativa al equipo de investigación de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. El espacio en el que sus personajes se mueven otorgan al espectador esa percepción de estar allí, como parte de la búsqueda que hacen tanto los estudiantes como la profesora del seminario. Los saltos espaciales son irrelevantes para la credibilidad de la historia y son más bien elementos probatorios que refuerzan el valor de la investigación sobre *El Mercurio*. La presencia, además, de la productora de Ignacio Agüero frente a las cámaras -con micrófonos y cámaras a la vista- en los momentos de mayor tensión del filme hacen del interrogatorio a ex empleados periodísticos de Agustín Edwards un material de gran riqueza indicial. Pone al espectador tras bambalinas y lo incentiva a ser parte de un juicio parcial. La visualidad enfatiza los silencios y no evade el veto al que es sometido el equipo de investigación. El sonido es directo y actúa como el cómplice de la estrategia argumentativa. Los planos, entonces, son el reflejo de una aventura investigativa, denotando el secretismo con el que juega el diario a lo largo del filme. Las citas, ilustraciones, grabaciones y material

de archivo otorgan al relato una pincelada de solemnidad en medio del dolor de los testimonios. El montaje potencia esa sensibilidad, pero sin dejar de lado los principios axiológicos que dan coherencia a la tesis que defiende.

En este filme, el eje central del relato está constituido por la búsqueda de justicia a partir de las acciones y omisiones llevadas a cabo por el diario *El Mercurio* para justificar la dictadura militar de Pinochet y defender los crímenes de estado cometidos en aquel régimen. Los semas dominantes del relato quedan agrupados de este modo:

/justicia/ ----- /impunidad/

En este eje sémico se observa que es en torno a la impunidad que el discurso del filme organiza todos sus recursos audiovisuales, constituyéndose un dispositivo que habla desde la memoria para evitar el olvido. El resto de semas identificados en el análisis pueden visualizarse de este modo en el cuadrado semiótico:

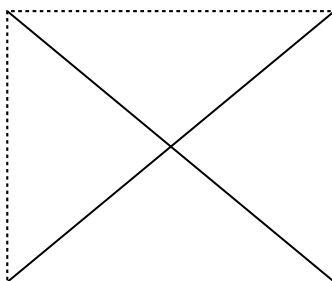


La dinámica de la estructura profunda consiste en hacer pasar a los actantes del relato del espacio semántico conformado por un eje visible al espacio semántico configurado por aquellos semas que están en la opacidad del discurso social. Es el dispositivo el encargado de neutralizar algunos rasgos semánticos y transformarlos en valores positivos que favorecen la tesis política de cada filme. Así, los valores vinculados a */fundamentalismo/* e */impunidad/* pertenecen a una deixis negativa. En tanto a una deixis positiva en las tesis de los filmes estudiados se asocian los semas */pluralismo/* y */justicia/*. Es el propio relato el que conduce a los personajes y sus acciones desde un punto común hacia las dos deixis, acentuándose una visión maniquea del mundo, que se ofrece e impone desde los recursos argumentativos que se evidenciaron en el análisis.

En ambos casos, entonces, el dispositivo se observa promoviendo un orden social a partir de oposiciones binarias con un alto valor axiológico:

DEIXIS POSITIVA

/democracia/  
 /orden/  
 /satisfacción/  
 /igualitarismo/  
 /recompensa/  
 /emprendimiento/  
 /libertad/  
 /paz social/  
 /libertad/  
 /igualitarismo/



DEIXIS NEGATIVA

/dictadura/  
 /caos/  
 /descontento/  
 /clasismo/  
 /carencia/  
 /pobreza/  
 /partidismo/  
 /resentimiento/  
 /oligarquía/  
 /elitismo/

En la deixis positiva aparecen los valores vinculados a la paz social y el igualitarismo. En la deixis negativa, los valores vinculados a la falta de igualdad y al poder político y económico. Más allá de los campos semánticos identificados en ambos filmes, la dinámica del dispositivo debe comprenderse como un régimen de oposiciones en donde, para defender una tesis política, se contamina la tesis adversa.

En consecuencia, y tal como consta en el análisis, los hechos narrados constituyen un conjunto de micro-universos semánticos, en los que se potencian determinados roles temáticos y valores. Así, los filmes acudieron a instancias de nominación en las que los “fundamentalistas”, “derechistas”, “pinochetistas”, “víctimarios”, “empresarios” o “neoliberales” forman parte de un mismo campo semántico. Es evidente que dichas categorías nominales encierran una negatividad común en la vigencia de la discursividad. Los sistemas de oposición son, en este caso, otro factor en la eficacia del hacer persuasivo del dispositivo. La estructura narrativa del documental político produce sistemáticamente la disyunción de objetos narrativos con los objetos-valor de carácter positivo y su conjunción con los objetos-valor de naturaleza negativa. El efecto persuasivo consiste precisamente en eso: en potenciar la diferencia semántica de valores que una comunidad considera como positivos y en atribuirles objetos que son calificados como negativos y convertidos en una amenaza, desde la perspectiva del realizador.

Esta estrategia es más evidente en el espacio de la veridicción. El análisis enunciativo dio cuenta de una serie de recursos y modalidades, ya sea expresando deseo o un juicio valorativo explícito a través de una aserción o interrogación dirigida al espectador. En ambas películas, se incorpora el siguiente

mensaje al espectador: “No se deje engañar, la verdad es esta...”, lo cual exige, como elemento integrante del dispositivo discursivo, la participación del destinatario en la forma implícita de “usted”. Como se ha planteado, el destinatario es un elemento de la enunciación, como lo es igualmente el destinador. Por lo general, en un relato clásico, ambos elementos se sitúan fuera del enunciado, y sólo dejan en él huellas de su presencia. En ambos filmes, sin embargo, las huellas son notorias y marcan la estructura del sentido que organiza el dispositivo.

El destinador presupone que el destinatario se encuentra en la deixis del engaño, mientras que él se ubica en el espacio de la verdad. Los hechos que conoce el destinatario parecen lo que no son; en cambio, el destinador tiene el saber acerca de los hechos y su función consiste precisamente en hacer saber a los destinatarios la verdad sobre los mismos. La estructura del dispositivo fílmico supone, asimismo, la acción de otros recursos enunciativos y argumentativos que ofrecen al destinatario una imagen particular de los hechos narrados que se alejan de cualquier intención de neutralidad, tal como se evidenció en el análisis: nomenclatura empleada, uso de premisas y principios universales, elección de verbos modales y sujetos discursivos, entre otros.

En ambas cintas, el emisor propone/impone al espectador un programa narrativo que consiste en hacerlo pasar del engaño en que se encuentra a la verdad que se le ofrece. Para lograr esa transformación, el emisor formula su discurso. Por un lado, uno que dice “Así fue el plan antidemocrático que lideró Agustín Edwards”; y por otro, “Así es el poder secreto que existe detrás del Opus Dei”. Al hacerlo, los realizadores hacen uso de uno de los rasgos más sorprendentes que muestra el dispositivo del cine documental político: instaure al espectador como actante de una situación paradigmática, es el Sujeto que pasa de un estado *engañoso* a un estado *verdadero*.

El emisor, en cuanto sujeto operador de esta transformación, aparece revestido de la competencia necesaria para actuar. Por su parte, el espectador está capacitado para adherir o rechazar la verdadera realidad que desvela el realizador. El querer orientado a la transformación del emisor surge de una visión política que es parte de discurso social, en cualquiera de sus manifestaciones, dominante o alternativa. Este querer aparece revestido de un deber (de justicia, reivindicación, reconocimiento, agradecimiento, cuestionamiento, etc.) que impulsa a promover la transformación al espectador. El saber que informa esta transformación es un saber-comunicar; es decir, un saber-hacer-películas-de no ficción. En tanto, la competencia del espectador se entiende que es innata a su rol de destinatario y parte constitutiva de la enunciación.

Para la semiótica greimasiana la persuasión consiste en un *hacer-hacer*. En

el documental político, sin embargo, el hacer persuasivo no se dirige directamente a la modificación del comportamiento del emisor, sino que pretende modificar su *saber-hacer-sobre-los-hechos*; es decir, se trata de un *hacer-saber*. En ambos filmes, el hacer persuasivo se observa en la construcción de los hechos acontecidos. La película de Ignacio Agüero reconstruye el pasado periodístico de *El Mercurio* en dictadura. La película de Said y De Certeau, por su parte, da cuenta de los hechos y acciones del mundo del Opus Dei en Chile, a través del seguimiento que hace a algunos de sus miembros y ex miembros. Tal como se ha bosquejado en el apartado teórico de esta tesis, para una parte de la teoría del conocimiento, los hechos del mundo real se suceden de forma aleatoria, de acuerdo a ciertas determinaciones objetivas, pero que son imposibles de transmitir con exactitud. Estos hechos se reflejan en la conciencia de los individuos, pero de una manera que no es ni inmediata ni directa. En el género documental, el dispositivo se encarga de ordenar y orientar esos hechos, actuando como un mecanismo objetivador que se beneficia de los parámetros perceptivos del espectador. Los hechos que aparecen representados en el discurso político de las cintas analizadas dan cuenta del reflejo de una conciencia histórica y política particulares. Es, por tanto, utópico e ilusorio pretender que los hechos contruidos por el dispositivo fílmico son el equivalente a los hechos del acontecer histórico o contemporáneo. El discurso -a través del texto fílmico- contruye sus propios acontecimientos, de tal forma que un hecho narrado es en este género siempre un hecho construido, cuya existencia solamente es posible por la estructura semiótica que le impone el dispositivo.

Los textos fílmicos nos revelan esta característica. Pero nos revelan otra cosa: que el emisor -en ambas películas- trata de convencernos de lo contrario, es decir, de que los hechos narrados son los hechos verdaderos (los que han existido en la realidad histórica-social), y en oposición a lo que oficialmente se ha dicho de ellos. El principal elemento de veridicción empleado es el de ordenamiento. El dispositivo actúa ordenando los hechos acontecidos a los que hace referencia. Esta producción organizadora es una operación de producción de sentido; es decir, los acontecimientos narrados adquieren su sentido concreto por la ordenación a que han sido sometidos. Se trata de uno de los efectos de la enunciación. Dicha ordenación supone otra operación previa igualmente significativa: la selección de los hechos. Luego, el tratamiento discursivo.

La instancia de la enunciación se hace presente, además, en otras marcas discursivas igualmente patentes, pues en un filme documental los hechos hablan solos. Como la sustantivación del enunciado es la forma más eficaz de independización figurativa, los hechos se cosifican en el filme político, ocultando cualquier mecanismo de manipulación. El enunciador se oculta detrás de los hechos, a fin de aumentar el efecto de objetividad del relato, más allá del estilo utilizado y el vanguardismo retórico al que adhiere. La enunciación es el

ordenamiento que, más allá de las marcas personales del realizador, protegen al filme y lo convierte en un documento histórico sobre hechos acontecidos. En consecuencia, el dispositivo garantiza que sean los hechos los que aparezcan como objetos que se mueven por sí mismos en un escenario social determinado: entran y salen de la pantalla organizados según estilos y visiones, pero que no impiden su efecto de veridicción.

Si bien esta tesis no contempla un análisis de la recepción de los filmes estudiados, nos parece apropiado tomar algunas observaciones y hacerlas extensibles al hacer interpretativo, dado que no hay hacer persuasivo que no tome en cuenta al destinatario. Es decir, se puede descubrir el hacer interpretativo promovido por el mismo texto. Así, los dos tipos de calificación del discurso fílmico-político revisadas (una de carácter evaluativo o moral y otra de carácter veridiccional) son sancionadas por el espectador. Por un lado, la calificación moral es producida mediante adjetivos, expresiones modales y recursos probatorios que dirigen la captación de los hechos por parte del receptor. El efecto de sentido producido por expresiones valorativas que registró el modelo de análisis consiste en rodear a los hechos y personajes de una atmósfera cargada de negatividad moral y social que impiden el acceso directo a los mismos. El hacer interpretativo del receptor debe atravesar una densidad semántica que, en los casos estudiados, son de una alta complejidad por tratarse de realidades socio-políticas -el Opus Dei en Chile y las acciones de *El Mercurio* en dictadura- por muchos años no abordadas por los medios de comunicación y convertidas en temas tabú. De esta forma, las opciones interpretativas del espectador se ven limitadas y gobernadas por los condicionamientos impuestos por el propio dispositivo del filme.

Por su parte, la sanción veridiccional se produce por medio de diversos recursos enunciativos. En el caso de *El diario de Agustín*, no sólo se asegura que hubo un plan orquestado por Edwards destinado a derrocar a Allende y facilitar la llegada de los militares al gobierno, sino que se trató de un plan subversivo, ilegal e ilegítimo. Respecto a *Opus Dei, una cruzada silenciosa*, el filme agrupa los hechos de una forma que facilita el acceso a una los aspectos ocultos de una verdad que la obra dice detentar que se asocia más bien a una organización con redes y contactos en la política, educación y economía que superan la mera devoción cristiana. El estatuto de verdadero en ambos filmes se concede a los testimonios y datos que se entregan (recursos probatorios en la tesis política que se sustenta); por su parte, la falsedad se explicita, quedando sancionada su condición semiótica de veridicción. Es el caso de algunas verdades que se muestran como falsas: “*El Mercurio* hizo periodismo de investigación a partir de los datos que se tenían” o “los miembros del Opus Dei pueden abandonar la organización libremente”. Estos semas de falsedad, claramente establecidos por el emisor, son presentados al espectador para que éste los interprete desde el ángulo establecido por el dispositivo.

A través del dispositivo, el espectador se ve obligado a someter a juicio, más allá de su propia postura, el contenido de los hechos que se relatan. Sanciona la verdad y la falsedad de los acontecimientos políticos de acuerdo a la estructura que le impone el enunciador textual. Este juicio de los enunciados reproduce los esquemas de veridicción del emisor en virtud del saber que éste ha inducido en aquél. Es decir, el juicio perceptivo es una operación de veridicción que consiste en interpretar los signos de persuasión producidos por el documentalista. Necesariamente la veridicción del destinatario recae sobre los hechos contruidos por el realizador. No está en duda la autonomía interpretativa del espectador, pues lo que afirmamos es que éste asume una postura considerando siempre el estatuto de verdad que se le presenta, ya sea para aceptar la tesis propuesta (de verdad o falsedad) o para desecharla. El dispositivo fuerza al destinatario a preguntarse sobre el engaño puesto en discurso. En estas condiciones, el hacer interpretativo del espectador resulta una operación ilusoria puesto que está ya proporcionada por la instancia de la enunciación, poniendo de manifiesto el alto nivel persuasivo del filme político, y que desde el documental se oculta bajo la aparente naturalidad de los hechos que construye. Es debido al dispositivo que la intención de objetividad de este género descansa a salvo de la descreditación que supone la evidencia de su estructura valorativa, retórica y subjetiva.

#### **14.2.- La relevancia/opacidad según el modelo de J. L. Pintos**

En esta etapa, la presentación de los resultados del análisis fílmico sigue los lineamientos esquemáticos del modelo propuesto por el sociólogo Juan Luis Pintos para develar la opacidad discursiva: el denominado *metacódigo relevancia/opacidad*. El investigador advierte que la ubicación espacial de los fenómenos sociales encierra ciertas complejidades. En primer lugar, concibe a los fenómenos sociales como momentos temporales continuos, y en segundo lugar, asume que todo hecho social descansa en niveles continuos de institucionalización. Así, el valor espacial no se grafica a través de estándares geográficos, por la imposibilidad que dicha variable arroje resultados cualificables.

Utilizando un esquematismo de coordenadas, los campos semánticos identificados en ambos filmes fueron ubicados en los ejes espacio (vertical) y tiempo (horizontal). Dicha matriz de análisis descansa sobre dos parámetros de observación: la duración, es decir, la permanencia y formas cronológicas en que se manifiestan los hechos políticos en el cine documental político; y la institucionalización, expresada en las variables paradigma o cambio, según el grado continuo de reconocimiento en el sistema social. Al aplicar este modelo, el cruce y relación de dichos parámetros permiten representar los dispositivos y sus respectivas naturalizaciones, es decir, como saber que no se discute y por



tanto evidente en el discurso (relevancias). En tanto, aquello que se oculta o tiene lugar en la periferia discursiva se expresa en opacidad, y refleja lo excluido o lo no dicho por el dispositivo.

### Relevancias y opacidades graficadas en el modelo

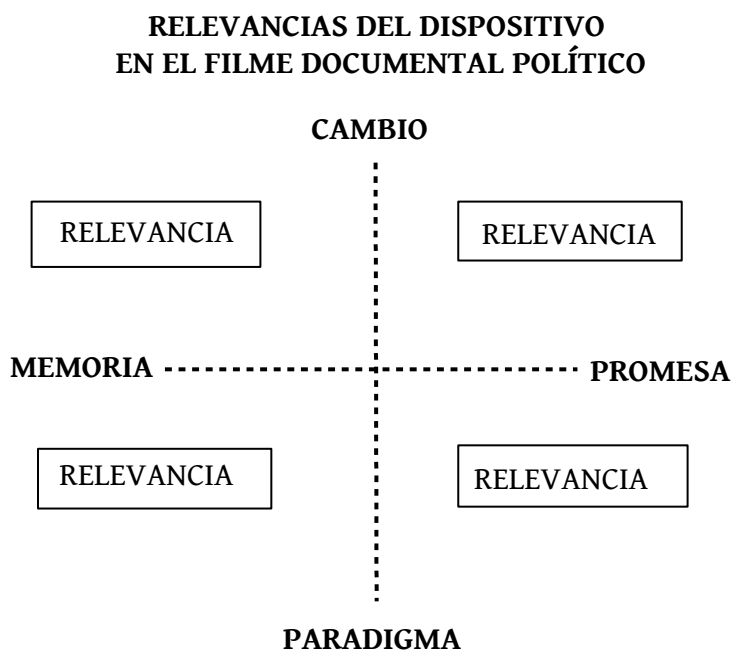


El esquema grafica estas relaciones semánticas. De esa manera, el análisis semiótico presentado define aquellos aspectos del objeto estudiado que son visibles ante los ojos del espectador y aquellos que son ocultados por los paradigmas dominantes, es decir, las opacidades. Dichas opacidades son deducidas por este estudio a partir de lo no considerado en primera instancia. Siguiendo el modelo, y tras evidenciar lo entregado por el análisis fílmico-semiótico, las prácticas discursivas -en forma de relevancias y opacidades- se observan tomando en cuenta, por un lado, las regularidades temáticas del género cinematográfico estudiado, expresadas en criterios de pertinencia política, convenciones, intertextualidad, sujetos discursivos y otros elementos identificados; y por otro, sus diferencias regulares, expresadas en singularidades enunciativas y patrones específicos de la tesis política que defiende. En una primera aproximación al esquema, situamos los ejes aplicables al cien documental político de la siguiente manera:

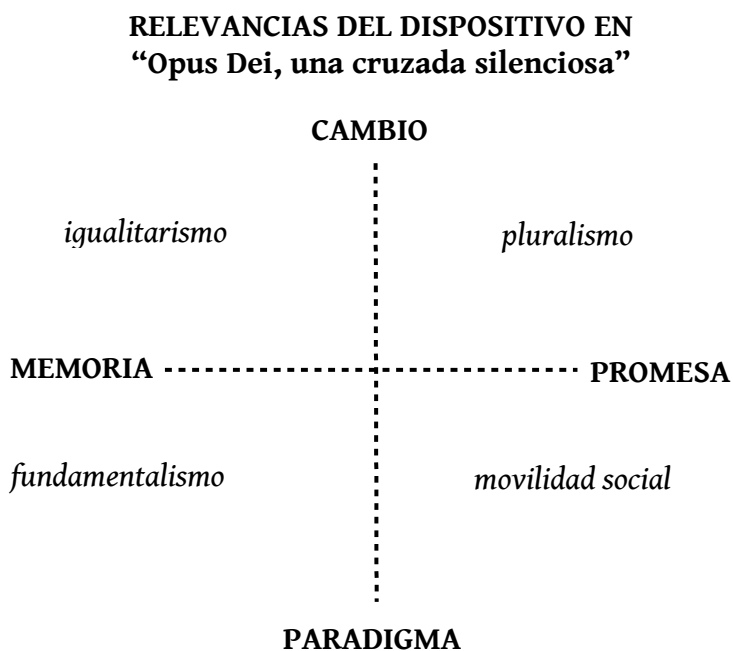
a) *Eje vertical*: representa el nivel de institucionalización de la tesis política que se defiende. Los extremos del eje reflejan, por un lado, el cambio o la disidencia a lo establecido; y por otro, la defensa de un orden social vigente convertido en paradigma, con un alto nivel de legitimación discursiva.

b) *Eje horizontal*: representa el eje temporal del discurso defendido en el género. Los extremos reflejan, por un lado, el pasado histórico o la memoria colectiva de la comunidad relatada, y por otro, el futuro de una sociedad que se

presenta como promesa en la tesis política que es propia este género cinematográfico. Su ubicación en el esquema espacio-temporal se expresa como sigue:



El diagrama busca representar las relaciones discursivas que se articulan en y desde el filme analizado, tras la identificación de los respectivos campos semánticos. El resultado del análisis fílmico se expresa de la siguiente manera:



De la lectura se observan cuatro relevancias: igualitarismo, pluralismo, fundamentalismo y movilidad social.

El *igualitarismo* se expresa en el filme *Opus Dei, una cruzada silenciosa* como una pretensión social muy antigua, pero con un bajo nivel de legitimación institucional, como si se trata más de una utopía que de una realidad. La película deja claro en todo momento que la Obra no basa su doctrina en ese rasgo histórico-popular. Es más, el filme lo convierte como la carencia de la organización católica y por lo tanto, como su más emblemático objeto de crítica.

El *fundamentalismo* es el rasgo con el que el filme cuestiona la política educativa, económica y social del Opus Dei. Se ubica como parte de la historia de la organización y como su rasgo más conocido por sus no-miembros. Asimismo, es reconocido en su alto nivel de institucionalización por un discurso social que deja abierta la puerta para adoctrinamientos exclusivos y excluyentes representados por el actuar de la Obra.

La contraparte del fundamentalismo es el *pluralismo* que el filme en todo momento defiende, principalmente en el acceso al poder político, a los círculos empresariales selectivos, a una educación de calidad y, en general, respecto al cumplimiento de las normas que reconoce un estado republicano y democrático como Chile. En el esquema, se ubica como promesa y con un bajo nivel de institucionalización en el discurso social de un Chile clasista y arbitrario.

La *movilidad social* se expresa como una promesa en el discurso político del filme. Al evidenciar la dinámica de algunos círculos empresariales y educativos vinculados al Opus Dei, se deja constancia que esas prácticas afectan el cumplimiento de la igualdad de oportunidades. Quienes son ajenos a la doctrina que profesa el movimiento quedan fuera de los lugares de poder o privilegio, o reducen sus posibilidades de mejorar profesionalmente. Frente a dicha realidad constatada, el filme presenta la movilidad como una esperanza arraigada culturalmente y como una promesa con elevados niveles de institucionalización en la realidad chilena.

A las relevancias observadas en el análisis le suceden las opacidades. Porque las opacidades no son cosas distintas de las relevancias sino que se construyen en la operación de hacer algo relevante a partir de lo que se oculta en el dispositivo. De esta manera se plantea una respuesta posible a la sospecha que ronda desde el desvelamiento de lo ocultado. En el filme *Opus Dei, una cruzada silenciosa* se pone en evidencia, por un lado, un marcado *secularismo* que se aleja de cualquier forma de fanatismo religioso (y extensible al político). En este mundo secular que defiende el filme, la salvación y la vida eterna no son opciones viables, pues se alejan de los cánones de lo aceptable y se oponen al

orden social que se considera utópico. Es decir, la diversidad religiosa tiene límites en la tesis del filme, hasta que comienza a influenciar las decisiones de las altas esferas de un pueblo. Lo religioso se presenta como un retroceso para la institucionalidad democrática y constituye una provocación. Por otro lado, el filme habla desde un modelo de desarrollo económico proclive al cooperativismo como negación del liberalismo empresarial. La ausencia de regulación y la falta de transparencia en lo más selecto del empresariado constituyen una opción valorada desde la falta de ética y asociada a la histórica represión de la elite sobre el pueblo. Este *modelo de desarrollo cooperativista* se constituye en la segunda opacidad desvelada y se desprende el eje semántico que surge entre la defensa del pluralismo y la movilidad social que el filme pregona. La puesta en discurso de ambas opacidades se alimenta de lo que se pone en cuestionamiento. En ningún momento se argumenta sobre las bondades del mundo alternativo que se defiende. El desengaño es la estrategia empleada.

En tanto, las relevancias y opacidades observadas en el filme *El diario de Agustín* se expresa de la siguiente manera:



De la lectura se observan cuatro relevancias: impunidad, justicia, falsedad y verdad. Su relación y fundamentos para ser incluidos en el esquema son los siguientes:

La *impunidad* que representa el actuar de *El Mercurio* -por acción u omisión- en los años más convulsionados de la política chilena reciente constituyen en el filme un campo semántico que se ubica como parte de un

pasado histórico con un bajo nivel de institucionalidad. Es decir, la responsabilidad penal y moral de Agustín Edwards como director general y propietario del diario no constituyen un tema abordado ni es relevante para el clima de paz social en Chile. La línea argumental de la película advierte en cada momento que se trata de un tema tabú y sensible para una oligarquía que dirige los destinos de un país desde los ámbitos del poder político, financiero, educacional y mediático.

El bajo nivel de importancia discursiva que tiene la impunidad para gran parte del poder en Chile contrasta con la relevancia que se le asigna a la falsedad periodística. El filme propone tácitamente ese contraste. Es como si dijera “El Mercurio mintió y por eso debe ser castigado”. El discurso político del filme condena abiertamente los episodios de complot y espionaje informativo que fueron articulados para derrocar al gobierno democrático de Allende, un poder que el diario siguió ejerciendo para defender la dictadura. Esa extrema pasividad es la que la cinta de Ignacio Agüero potencian como elemento argumental. Es decir, si la impunidad no es cuestionada, al menos sí lo es la presencia de una prensa que no hizo su trabajo, tergiversando intencionalmente la verdad de los hechos. Por este motivo la *falsedad* se convierte en la segunda relevancia que propone el dispositivo del filme.

Las otras dos relevancias se ubican en el esquema como polos opuestos que nutren el discurso político desde el cual se narra y argumenta. El filme activa la memoria amnésica de un país que aprendió a olvidar. Eso explica la ausencia de un mea culpa del propio diario o las dificultades para que este tema no saliera nunca a la luz en una investigación periodística. Para ello recurre a dos campos semánticos que constituyen una promesa: la *justicia*, con un nivel de fuerza paradigmática menor que el sentido de *verdad*. Es decir, el asentamiento discursivo de la impunidad es tan fuerte que se deja a la justicia como una promesa con menos posibilidades que los efectos del despliegue de la verdad que el filme desvela. El espectador toma conciencia del juicio pendiente, y éste se ve reforzado ante la evidencia del engaño. El eje de oposiciones /falsedad/ - /verdad/ es mucho más efectista en el filme que la denuncia de impunidad, pues ésta última se sostiene en la falsedad y la desinformación. Del mismo modo, la justicia llega como un recurso simbólico ante la denuncia de hechos nunca antes aclarados. Tal como surge del análisis filmico, la tesis del olvido fue durante años dominante en un sector de Chile que veía con pesimismo una reconciliación impuesta por la venganza. Por esta razón, el filme busca en todo momento una sentencia acusatoria que busca respuestas: la verdad por sobre el castigo.

Las opacidades por su parte se explican al vincular los ejes /impunidad/ - /falsedad/, por un lado, y /justicia/ - /verdad/, por otro. En el primero de ellos, aparece oculta la figura de una ética periodística que el discurso del filme la presenta como democrática y respetuosa del poder popular. Sin embargo, lo que

se defiende es un periodismo no neutral. La neutralidad no está puesta en duda en el filme, sino el bando al cual un tipo de prensa adhirió. La historia de *El Mercurio* ligado a la oligarquía chilena y su posterior defensa tácita al gobierno militar representan la crítica de un discurso político que no cuestiona la falta de profesionalismo del denominado periodismo de izquierda. En otras palabras, el filme dice que el diario de Agustín Edwards se equivocó de bando. Ese fue su pecado.

En tanto, en el eje /verdad/ - /justicia/, el filme da cuenta de otra opacidad. En la crítica a *El Mercurio* sobre su falta de diligencia y responsabilidad desinformativa se está culpando a todo el sistema de medios de Chile, pero que en el filme aparece muy acotado durante la dictadura. Las investigaciones hechas en torno al rol de la prensa en el régimen militar matizan mucho la responsabilidad de *El Mercurio* que se muestra en el documental. Pero eso no lo libera de culpa. En la película de Ignacio Agüero aparece un diario hegemónico que aparece aislado del sistema informativo, pues se deja de lado un conjunto de medios como la radio o la televisión que tuvieron la misma actuación que el diario de Edwards, y que influyeron mucho más en la construcción de un clima político protegido. Por este motivo, se trata de una película cuya denuncia tiene un cariz ético que sobrepasa el rol de Agustín Edwards. Detrás de él se esconde un periodismo que todavía no explica su papel en el sistema desinformativo del que fue parte voluntariamente. Muchos de esos editores y periodistas no mercuriales siguen ejerciendo funciones en cargos de responsabilidad. Lo emblemático del personaje en cuestión es, probablemente, la mejor manera que tiene un discurso político para simplificar su mensaje.

Con estas consideraciones se constata la existencia de un punto ciego en el dispositivo, pues es este mecanismo el que ordena y orienta la relación entre realidad y espectador determinando cuál es la realidad referenciada, cómo y desde donde observa, cómo selecciona lo que percibe el espectador y cómo hay que percibir lo no seleccionado. Esos procedimientos ordenadores que el dispositivo emplea para “mostrar” la realidad en el documental político no sólo están conformados por relevancias semánticas sino también por lo que el dispositivo oculta o disfraza (las opacidades discursivas). Queda así claramente establecida como distinción la diferencia generada por el dispositivo del género -al igual que el lente de una máquina fotográfica- entre “dentro de campo” y “fuera de campo”: la realidad no se ubica en el primero sino que se constituye por la relación compleja de ambos. Cada una de los discursos políticos que se plasman en los filmes analizados tienen un punto ciego que le impiden ver al espectador un fragmento de lo narrado y argumentado, pero que también forma parte de la realidad referenciada. La evidencia del análisis nos confirma que la priorización de unas relevancias -ignorando las opacidades- pretenden ser la única descripción de la realidad.

El reconocimiento de lo dicho o no dicho en un texto nos explica otra cosa. Las huellas del discurso social que se observan en los filmes analizados dan cuenta de uno de los rasgos de cualquier pieza filmica, según lo planteado por la semiótica lotmaniana. El texto es absolutamente plural, ya que está compuesto por un gran número de significantes y no por una sólo estructura de significados. No tiene comienzo ni fin, expresa diversidad de voces y sensibilidades, pues registra en su expresión la cultura de la que forma parte. La memoria de la que habla Lotman se observa en el texto fílmico desde el desorden y la inclusión que proviene de la intertextualidad. Los reconocimientos epistémicos observados y los lugares comunes de la doxa no hacen sino plasmar parte de lo oficial y no oficial de la discursividad social. El sentido que le da forma y lo hace comprensible para el espectador se debe a que no puede ser desligado completamente de su totalidad: los acontecimientos históricos relatados, los personajes, los espacios urbanos y las formas de cotidianidad de un país que se reconoce en un género cinematográfico cuya pluralidad textual lo constituye y lo define. En dicha operación de reconocimiento, el sujeto espectador se acerca a un texto fílmico que ya es una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos que lo hablan desde siempre, sin saber cómo ni porqué. En virtud de estos múltiples códigos que habitan en la psique del sujeto, el texto se presenta ante él como algo ya visto o vivido. Las marcas de realismo propias del documental no hacen sino aumentar esa carga biográfica interpretativa. Los referentes comunes son empleados por el dispositivo como datos de una ideología que está presente en el receptor, siendo activadas de manera estratégica y conclusiva. Así, el dispositivo se convierte en una especie de *voz en off* que acompaña lateralmente al texto fílmico, constituida por un conjunto de códigos de la cultura, los que son ordenados por el propio dispositivo.

Desde la perspectiva sociosemiótica, este proceso no tiene nada de misterioso, pues está determinado por las condiciones de producción y recepción de la formación discursiva. Para Angenot, el discurso social es el que impone lo que puede o debe decirse en un momento dado y el que hace olvidar lo que no puede o no debe decirse. En este sentido, ambos filmes mantienen intacta las influencias de una discursividad incluyente y omnipresente. Las variantes responden a las propias visiones de mundo que se organizan dentro del discurso social, sin que representen otra cosa que lo que se sabe o se comenta en un estado de sociedad.

## ***Conclusiones***

Posiblemente, a esta altura de la investigación, el lector solicite una definición del dispositivo en el cine documental político o, en su defecto, un esbozo del término que nos permita comprender con más certezas dicho género cinematográfico. Tamaña exigencia, además, se ve reforzada por el recorrido tanto teórico como metodológico que se ha plasmado en estas páginas, pero principalmente porque aquella solicitud coincide con el propósito que nos impulsó a investigar. Tal desafío autoimpuesto corre el riesgo de simplificar los alcances de un hallazgo semiótico, por lo que no deja de ser desafiante y contradictorio. Desafiante, porque la construcción de sentido es una tarea en la que confluyen múltiples actores y procesos de significación, y donde el denominado cine político es un mero partícipe. Contradictorio, porque mientras más se conoce el proceso de construcción y consolidación de lo ideológico, más se advierte que el discurso científico que lo visibiliza tampoco escapa a las leyes de su propia determinación socio-histórica.

Por este motivo, las conclusiones de esta tesis pretenden dejar abierta puertas y sugerir próximos caminos. Las respuestas a nuestras preguntas de investigación no ofrecen un único acercamiento al objeto de estudio, pues existen otras posibilidades de aproximación teórica que deben ser exploradas para enriquecer la reflexión sobre el mismo.

El principal hallazgo es que hemos acotado la noción de dispositivo. El recorrido teórico constató de que se trata de un término ambiguo y poco investigado. Más aún cuando éste se vincula con el cine documental político. Además, porque cada dispositivo, desde su propia especificidad define nuevas formas de control y orientación. Lo más relevante del término es que siempre sostiene un régimen de verdad o un sistema cognitivo. En el cine, el dispositivo -al igual que la red discursiva estudiada por Michel Foucault- opera como un principio de organización que no se reduce sólo al aparato técnico sino al complejo mecanismo donde se determinan las relaciones entre el espectador, las



imágenes-audio y el mundo real. En el cine documental político, sin embargo, se observan ciertas particularidades. La principal de ellas es que el dispositivo se enfrenta a un realismo cinematográfico que se aleja de cualquier ilusionismo mimético: el filme documental es inseparable de su referente, del acto que lo funda.

Lo anterior explica que el mecanismo que utiliza el cine documental para presentar la realidad anule el efecto de sospecha y se potencie el de realismo. El documental abre la ventana hacia una verdad que se narra y que no requiere pruebas para manifestarse. El propio género es el que las propone. Los recursos estilísticos que emplea lo alejan de cualquier sospecha de mentira, rasgo que lo confirma como un dispositivo cuyo régimen de control y orientación descansa en el naturalismo que logran sus imágenes-audio en la conciencia del espectador. Esto ha significado, en la práctica, dilatar la formulación de una metodología que operacionalice la idea del dispositivo vinculada a la artificialidad de lenguajes como el género documental. El problema radica en la constitución de una traductibilidad de la imagen visual. Ésta sigue siendo para muchos analistas, transparente.

Otra particularidad detectada es que la noción de dispositivo aplicada al cine documental político lo vincula necesariamente a la defensa de un sistema ideológico. En sentido amplio, todo filme es político debido a su propio realismo o a la imagen de lo real que promueve en el espectador. La ideología remite siempre a la realidad, razón por la que cualquier forma de relato cinematográfico -ficción o no- es portador de ideología. En sentido estricto, el filme es político cuando se identifica en forma explícita con un proyecto político que defiende en su estructura y recursos estilísticos. Es un cine que ha dejado de ser neutro y que acompaña al momento histórico al que pertenece. En este sentido, el documental político provoca una lectura política que desenmascara un sistema ideológico, pero siempre al servicio de una política o visión de mundo -oficial o disidente- simulada bajo la apariencia de lo natural o del certero reflejo de su contemporaneidad. En otras palabras, el listado de temas opinables y plausibles del documental político configuran el estado de sociedad desde el cual cada filme narra y argumenta. Se puede decir que el filme político atraviesa cada uno de esos campos y se nutre de sus paradigmas para defender una tesis.

Estos elementos se reflejan en los resultados del análisis semiótico. La elección de los filmes documentales *Opus Dei, una cruzada silenciosa* y *El diario de Agustín* fue pieza clave para dar respuesta a nuestras preguntas de investigación. Como buen ejemplo de películas políticas, ambos filmes presentaron desde un inicio un claro discurso político cuyo principal rasgo compartido es el de enjuiciar a las redes de un poder fáctico en los rincones del Chile profundo: por un lado, aquel que comulga con las creencias de un movimiento católico de gran presencia en el mundo educacional y financiero; y por otro, esa parte de Chile

que se mueve aún tras la sombra de un pasado dictatorial que fue posible por la complicidad de la prensa gráfica más influyente. Al tratarse de un estudio semiótico que pretende mostrar el modo en que opera un dispositivo, su elección no buscó en ningún momento representatividad estadística, sino el sentido de la complejidad del objeto observado.

En esa línea, los resultados del análisis presentaron las orientaciones discursivas y las formas de expresión que son propias del cine documental político y los mecanismos que el dispositivo emplea para dar con su cometido. Tras el análisis queda en evidencia el malestar sobre un adversario y la importancia dada a la figura del espectador. Éste, como parte del mismo texto filmico, se transforma en el enunciatario con el que el realizador abre un diálogo posible, eficaz y alejado de utopías. Las propuestas estilísticas de los directores Marcela Said e Ignacio Agüero testimonian los modos en que opera el dispositivo, sin que éste pueda evadir la contingencia o el pasado reciente y, por lo tanto, parte de una discursividad presente y contemporánea donde el espectador siente la necesidad de no ser neutral. Las estrategias de indexicalidad observadas combinan la posibilidad del recurso de síntesis, repercutiendo favorablemente en el efecto de realismo del género. En ambos filmes hay un relato en sintonía con el espectador, con abundancia de testimonios y lugares comunes que abren un espacio para el adversario político, pero desde la cotidianidad. Lo relevante no es ese marcado naturalismo, sino la existencia de una tesis adversa que hace posible -por tensión dialógica- la línea argumental que orienta el dispositivo. Es a través de múltiples recursos argumentales y estilísticos que la tesis política de los filmes se manifiesta: cuando el enunciador habla a través de los personajes o interrogaciones indirectas al enunciatario o cuando se incita a éste a tomar una actitud desde el plano emotivo operado por un dialogismo que lo vincula a la doxa y lo aleja de grandes estadísticas probatorias.

Es evidente -como lo expone la teoría y algunos estudios sobre el documental de vanguardia- que hay una serie de otros recursos que el género emplea para dar forma a esa postura política. Lo que queremos reforzar es la idea de que siempre habrá una estrategia enunciativa, más allá del material que el dispositivo escoja para construirla.

Por su parte, la identificación de los roles actanciales permitió, desde el análisis secuencial, simplificar la estructura de un relato complejo y multidiscursivo en ejes narrativos que manifiestan lo que es propio del cine político: las relaciones de contradicción y contrariedad de campos semánticos transversales. Dichas oposiciones confluyeron en básicos ejes de tensión que muestran a un dispositivo que promueve un modelo de sociedad -político, económico, legal o moral- a partir de binomios con un alto valor axiológico y que indirectamente sugieren actuar o tomar partido. Sin dichas relaciones de

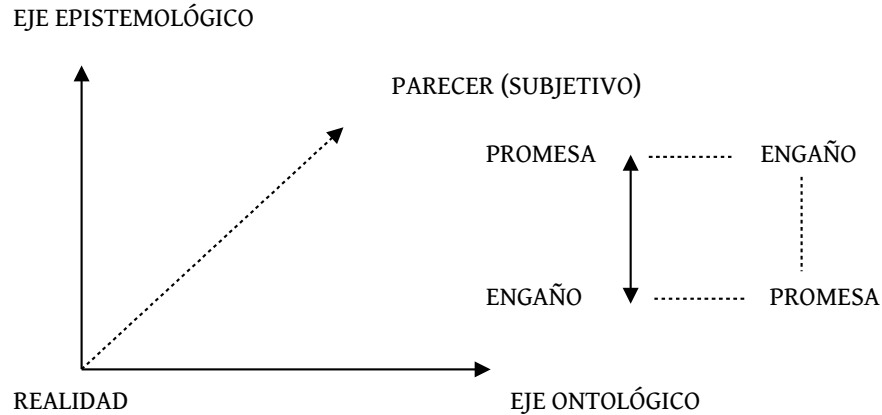
oposición, las relevancias y opacidades del discurso político no pueden ser desveladas y el punto ciego del dispositivo no puede ser identificado. Por efecto rebote, el espacio de veridicción sólo se entiende si el engaño se presenta como huella de discurso contrario. Se demuestra que la verdad que el documentalista ofrece no se basa en la realidad, sino en el crédito que la figura espectral da a su tesis política. Así, el dispositivo enfatiza no la materialidad de los hechos u objetos que presenta, sino los valores que esos objetos encarnan.

Las categorías sociosemióticas, por otro lado, ordenan ese cruce de dinámicas de discurso y formas de sentido del que el dispositivo hace uso de manera automática. Los lugares comunes detectados en los filmes permiten afirmar que el dispositivo en el cine documental político presenta, identifica, valoriza y legitima realidad. Y lo hace desde la construcción de sentido. Esos lugares no son los argumentos en sí, sino los mecanismos que emplea para ponerlos en el juego del relato. Desde ahí, el dispositivo se muestra como parte de apreciaciones generales, estados de ánimo, paradigmas, ámbitos del saber o recursos lingüísticos y extra lingüísticos empleados. Esas categorías hicieron legible la enunciabilidad de los filmes analizados, sellando la prueba que define al dispositivo como algo más que un agenciamiento técnico.

Los resultados del análisis fílmico-semiótico constataron, en términos generales, que el documental describe una arquitectura de la realidad, haciendo visibles ciertas partes y dejando otras en penumbra y lo hace a través de la producción de un régimen de enunciación concreto. Estas líneas determinan el espacio de lo enunciable, aquello que puede ser dicho o no en el campo del discurso social, pero anclado en un espacio-tiempo fácilmente reconocible que hace partícipe al espectador. Como rasgo diferenciador de la idea de promesa, el filme documental político describe las condiciones en las que se construye el sujeto/objeto de conocimiento, participando del proceso de individuación de grupos o personas en un régimen de verdad determinado. Éste forma parte constitutiva de lo que se afirma como verídico o falso en el relato audiovisual.

A partir de estos considerandos, en el cine documental político el *dispositivo* se define como **aquel mecanismo de construcción de sentido que ordena, orienta y controla el conjunto de recursos audiovisuales, enunciativos, estéticos, narrativos y argumentativos que hacen posible la relación entre el espectador y la realidad referenciada, actuando como un punto ciego que garantiza el efecto de realismo a través de un proceso de veridicción que descansa en sistemas de oposición semántica y en una promesa.**

En un eje de coordenadas, el dispositivo en el cine documental político se grafica de este modo:



El esquema muestra la ruptura de la idea de que el sujeto y la sociedad son dos entidades separadas. El dispositivo es una referencia a través de la cual se pueden examinar los procesos de subjetivación que determinan la vida de las personas. El documental político se estructura sobre la base de dos ejes: el epistemológico y el ontológico, y una tercera variable complementaria (engaño-promesa):

a) *Eje epistemológico (vertical)* representa el proceso que emplea el documental para hacer hincapié sobre los diferentes ámbitos de la realidad desde la episteme que define lo social. Se reconoce un dispositivo que da forma al individuo, le orienta, le inculca un determinado saber y le atribuye un cierto poder. Del mismo modo, se observa el grado de institucionalización de la tesis política que se defiende. Los extremos del eje reflejan, por un lado, el cambio o la disidencia a lo establecido; y por otro, la defensa de un orden social vigente convertido en paradigma, con un alto nivel de legitimación discursiva (la realidad). El dispositivo da cuenta de algunos campos o regiones epistémicas, es decir, se observan esos “ámbitos del saber” en la medida que asumen protagonismos y acciones en el relato a través de testimonios, imágenes de archivo, registros directos o informantes clave. La yuxtaposición de esos campos es permanente en la estructura narrativa, con énfasis diversos.

b) *Eje ontológico (horizontal)* representa a aquellos dispositivos psicológicos, morales, reflexivos que el individuo se da a sí mismo para formarse, conocerse, orientarse y limitarse según modelos de conducta. Las prohibiciones y los fanatismos son parte de ese nutrido abanico de elementos discursivos destinados a disuadir y convencer sobre hechos actuales o del pasado que tienen contemporaneidad. Así, este género

cinematográfico sigue un trayecto lineal que se origina en el referente (la realidad) y se proyecta hacia una subjetivación creativa que alimenta la figura espectral como el esquema primordial de pensamiento, y cuya dirección es la construcción de un parecer que se aleja de la realidad.

c) Se observa un *tercer eje (engaño-promesa)*, complementario a las coordenadas, que expresa la propuesta del discurso político que invita al espectador a pasar del espacio del engaño al espacio de la verdad. De esta forma, según los propósitos del realizador, el destinatario ha sido rescatado del ámbito del engaño a través de un doble recurso: por una parte, poniendo en duda o confirmando el pasado histórico o la memoria colectiva de la comunidad relatada, y por otra parte, promoviendo el futuro de una sociedad que se presenta como promesa en la tesis política que es propia este género cinematográfico. La ubicación de la relación promesa-engaño en el esquema es variable, debido a que se puede fundamentar tanto en el eje ontológico como epistemológico.

El modelo representa un contraste con el punto de vista de que los elementos de la realidad social son inmanentes en este género cinematográfico, constituyéndose, así, en una fuente de creatividad audiovisual. Aunque la singularidad del cineasta emerge de ambas dimensiones -ontológica y epistemológica-, las capacidades específicas del proceso creativo se dan siempre como parte de un contexto social y bajo diversas circunstancias político-históricas.

Junto a la definición y esquema explicativo propuestos, y respondiendo a las preguntas de investigación formuladas inicialmente, se obtienen los siguientes rasgos diferenciadores de nuestro objeto de estudio. Así, el dispositivo en el documental político se caracteriza por:

1.- *Su discursividad social*: ésta constituye el conjunto de reglas de combinación que hacen posible el propio dispositivo. A partir de una historicidad relativizada, de principios éticos, de campos semánticos y de un sistema topológico identificable, se organizan las imágenes-audio del documental político, convirtiéndose en un espacio donde los convencionalismos, las fuerzas en pugna y el discurso social se expresan con nitidez y creatividad. En el documental político confluye todo ese complejo y descentrado conjunto de saberes, prácticas, medios e instituciones cuyo objetivo es gestionar, controlar y orientar los comportamientos, gestos y pensamientos del sujeto, en un sentido de aparente utilidad y conservación.

2.- *Se funda en la idea de promesa*: el dispositivo organiza un modelo de orden social, económico, jurídico y/o moral que defiende y promueve. Desde un conjunto de estrategias narrativas y argumentativas que se instalan en el mundo

contemporáneo o en un pasado con efectos en el presente, el documental político da forma a la sociedad imaginaria que sostiene su tesis política. Ésta se estructura en el plano de lo posible y, por lo tanto, no está forzada a adherir proyectos ideológicos quiméricos y utópicos. El resultado es un conjunto de formaciones discursivas que tienen diferentes grados de eficacia según el eje argumentativo escogido. Esos recursos son de cuatro tipos:

2.1.- *Recursos probatorios*: a través de una combinatoria de categorías, de marcas de actos de enunciación y de los tipos de relaciones entre enunciados visuales y sonoros el dispositivo refuerza el proyecto político al que adscribe el realizador. El enunciador -través de una estrategia enunciativa que se caracteriza por su fuerza perlocutiva- invita directa o indirectamente al enunciatario a tomar una actitud, asumir una postura discursiva o a generar una opinión sobre un tema controversial. Lo hace desde el plano racional o emotivo empleando testimonios o imágenes probatorias, pero en cualquier caso esa apelación -con mayor o menor énfasis- es la que se busca generar por medio de interrogaciones, aserciones o exclamaciones.

2.2.- *Recursos de construcción de subjetividad*: en un filme documental político, el dispositivo es un productor de subjetividad que pone a disposición del espectador un orden de ideas y creencias a través de un conjunto de recursos argumentativos. A través de éstos delinea sentencias acusatorias o absoluciones, dudas legítimas y razonables sobre un modelo, personaje o hecho histórico, identifica puntos de encuentro y desencuentro ideológico entre los actores que participan en su relato, los proyecta fuera de la pantalla en una estrategia de reforzamiento psíquico hacia el espectador y blinda de cuestionamientos a un anti-discurso que se dirige hacia el adversario o el enemigo político.

2.3.- *Recursos de doble recepción*: el dispositivo organiza el discurso político del filme alrededor de un colectivo de identificación (liberales o conservadores, progresistas o ecologistas, etc.) sometiéndose inevitablemente a la creencia de una contraparte o a los adversarios de la tesis que defiende. Esto repercute en que la neutralidad del espectador de un documental político no es posible, pues éste adhiere -conscientemente o no- a alguna de las tesis en conflicto (tesis adversa o tesis propuesta). Esto se explica porque tanto enunciador como enunciatario son parte del enunciado. La tesis del filme se dirige a alguien desde alguien, y esas huellas marcan la estructura del sentido del texto fílmico.

2.4.- *Recursos de oposición semántica*: desde donde defiende una tesis política para contaminar la tesis adversa (o de su adversario político). Se trata de un recurso que actúa como un factor de eficacia del hacer persuasivo del

dispositivo: la disposición en el filme de objetos-valor de carácter positivo y negativo, tales como bien-mal, riqueza-pobreza, derecha-izquierda, dictadura-democracia, capitalismo-socialismo, libertad-represión, elite-masa, entre otros. Si bien los términos /positivo/ y /negativo/ son sólo denominaciones metalingüísticas y no debieran entrañar ningún juicio de valor, en la práctica y en el mundo de los relatos no tarda en instalarse la confusión en virtud de un proceso de moralización dualista y rígido a través del cual dicha oposición es investida de contenidos buenos y malos a de héroes y traidores.

3.- *Es un mecanismo de construcción de sentido:* al igual que todo proceso de visibilidad selectiva, el dispositivo construye sentido desde el momento en que organiza una serie de hechos acontecidos, sugiere o explicita expresiones valorativas, emite juicios a través del tratamiento discursivo o de testimonios escogidos, legitima proyectos políticos o figuras históricas y muestra opciones para seguir o escoger. Se trata de un rasgo que no es marginal, pues repercute en la posición del espectador en la realidad social y en sus condiciones de participación. El filme documental, al deslumbrar con su indexicalidad, alimenta una transparencia visual y un efecto espejismo que lo distancian aún más del cine ficcional. Como todo mecanismo de construcción, consta de una serie de elementos que invisibilizan ese proceso ante los ojos de un observador no entrenado.

A partir de la estrategia enunciativa del género cinematográfico estudiado, se identificaron tres recursos que apoyan al dispositivo en su labor de construcción de sentido:

3.1.- *El efecto de realismo:* a través de un conjunto de elementos expresivos y de contenido que se rigen por esquematizaciones que ordenan el discurso del filme se busca el sentido de realismo, situando los fundamentos reflexivos en asociación directa con la compleja realidad que se muestra. El resultado es una episteme que es fácilmente identificable y con una rápida conexión con el espectador y operaciones cognitivas que se activan de manera simplificada. Lugares simbólicos y espaciales comunes y el empleo de la doxa sobre temas de mayor complejidad buscan en todo momento mantener al espectador con la ilusión de que el relato no es ajeno a su praxis.

3.2.- *El espacio de veridicción:* a través del cual se instala el espectador como actante de una situación en la que pasa de un estado de engaño a un estado verdadero. La veridicción constituye un recurso capaz de instalar en el propio discurso del filme las diferencias entre lo falso y lo verdadero, entre el secreto y el engaño. A partir de allí, el discurso del realizador construye su propia verdad, buscando que el espectador se dé cuenta del engaño del

que ha sido objeto antes de ver la película. Para dicho propósito, el dispositivo garantiza que sean los hechos los que aparezcan como objetos autónomos que se mueven por sí solos en el escenario social.

3.3.- *El punto ciego*: al igual que el lente para la visión, el dispositivo sólo deja ver lo que se encuentra en su campo de visión. El espectador observa la realidad referenciada a partir los mecanismos de control y orientación ideológica que son puestos su alcance desde el juego de lo visible y lo invisible en la gran pantalla. El dispositivo, entonces, opera como un filtro con una sola boca, seleccionando y exponiendo elementos del discurso social y dejando fuera otros. Los campos epistémicos marcados reciben el nombre de relevancias, en tanto los no marcados se denominan opacidades. Este mecanismo ordena y orienta la relación entre realidad y espectador determinando cuál es la realidad referenciada, cómo y desde donde observa. Se trata de un procedimiento que el dispositivo emplea para mostrar “la realidad” que ayuda a consolidar una tesis política. Se potencian, por ejemplo, las irregularidades o faltas éticas de un personaje o movimiento dejando fuera lo positivo. Es una óptica de visión que no se deja ver a sí misma.

A partir de estas características, se constata que en el filme documental político, el dispositivo presenta ciertos objetos (hechos o personajes) como antivalores, ya que su lugar en el universo del relato está asociado a desorden, peligro, injusticia o desigualdad. Por medio del juicio veridiccional del espectador, el efecto de realismo que es propio del género protege el proyecto político, social o económico al que adhiere el realizador, pero que se esconde tras la presentación autónoma de esos objetos-valor. En otras palabras, lo que en un estado de sociedad es normal, natural o evidente, también lo es -por aceptación u oposición- para el dispositivo del género cinematográfico estudiado. Desde la disidencia, el oficialismo u otras vertientes discursivas que puedan definirse, el dispositivo actúa siempre como un mecanismo regulador, que impone normas, que somete a juicio y propone o defiende modelos sociales ordenadores.

En definitiva, la noción de dispositivo actúa como un “puente” en el que quedan reflejados los rasgos del documental político -su realismo, el discurso político que defiende, el compromiso con el espectador, etc.- y el modo en que opera el mecanismo de constructor se sentido a través de un relato audiovisual. Se simplifica el diálogo entre la noción de discurso social y la de documental político, y se comprende la influencia del primero en el segundo. Asimismo, la definición entregada y los elementos derivados, evidencian una estrategia de veridicción que podría constituirse en la base de futuras investigaciones sobre la recepción.



Estas conclusiones nos dejan una reflexión final. El trayecto de una tesis doctoral no sólo permite responder preguntas de investigación o sosiega inquietudes personales. Es también, la oportunidad para poner a prueba métodos o la pertinencia de algunas disciplinas. Como toda hoja de ruta, requiere de una apuesta. Y la hicimos. Estas conclusiones son el resultado de ese anticipo operativo. El camino fue moldeando muchos de los supuestos metodológicos hasta dar con el modelo que permitiera llegar a buen puerto. La aproximación semiótica que hemos hecho fue capaz de desenredar, en parte, la complejidad del sentido que ofrece la noción de dispositivo y abre nuevas interrogantes para futuras investigaciones. Nos dio, además, la oportunidad de ejercer uno de los trabajos más nobles de los estudios cualitativos: ser protagonistas de una observación de segundo orden. Esta pone en evidencia el procedimiento de construcción de sentido al observar lo que no es capaz de observar otro observador. Inicialmente, como espectadores nos acercamos al filme documental sin deseos de desenmascarar el realizador ni sus recursos probatorios. Eso es trabajo para un observador de segundo orden. En nuestro caso, el máximo confort fue traspasar la frontera de espectador, primero, a la de investigador, después.

Al término de este análisis podemos comprobar que el método semiótico aplicado nos ha facilitado el acceso a la estructura profunda de dos documentales políticos. Al mismo tiempo, observamos en cada caso la forma en que el dispositivo actúa para ordenar el relato, presentar una tesis política y encausar la recepción. Las categorías propuestas nos revelan lo que es “dicho” y lo que es “olvidado”, lo que el texto “habla” y lo que el texto “calla”, en los distintos niveles de su estructura semántica. Confirma así la contrapartida que tiene el dispositivo en su afán de potenciar sólo aquello que el sujeto quiere ver, descartando lo impensable.

## **A N E X O S**

## CUESTIONARIO

NOMBRE \_\_\_\_\_

1.- MARQUE CON UNA X EN LA COLUMNA DE LA IZQUIERDA LAS 10 PELÍCULAS DOCUMENTALES QUE -A SU JUICIO- MEJOR REPRESENTAN EL DISCURSO POLÍTICO DEL CHILE ACTUAL, esto es, aquellas temáticas vinculadas a la identidad nacional y demandas socio-culturales que representen un proyecto político, económico, moral o jurídico alternativo u oficial.

	Nombre película	Director	Año	Duración
	Aquí se construye	Ignacio Agüero	2000	77 min
	Chi - Chi - Chi - Le- Le -Le, Martín Vargas de Chile	David Bravo, Iván Osnovikoff, B. Perut	2000	61 min
	En la cuerda floja	Germán Liñero	2001	46 min
	I love Pinochet	Marcela Said	2001	52 min
	El Mirador. El 281, La vida puertas adentro	Alejandra Toro	2001	59 min
	El caso Pinochet	Patricio Guzmán	2001	81 min
	Propiedad Privada	Cristián Calderón, Juan Sabatini	2001	36 min
	Gitanos sin carpa	Iván Tziboulka	2002	62 min
	Chile, los Héroes están Fatigados	Marco Enríquez-Ominami	2002	52 min
	Mar Interior	Patricia Mora	2003	30 min
	Volver	Cristian Calderón	2003	30 min
	Actores secundarios	Pachi Bustos , Jorge Leiva	2004	80 min
	El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos	Bettina Perut, Iván Osnovikoff	2004	70 min
	El corredor ,(la historia mínima de Erwin Valdebenito)	Cristian Leighton	2004	75 min
	La península de los Volcanes	Francisco Hervé	2004	60 min
	Malditos. La historia de los Fiskales Ad-Hok	Pablo Insunza	2004	71 min
	Üxüf xipay: el despojo	Dauno Tótoro Taulis	2004	73 min

	Nombre película	Director	Año	Duración
	Un mundo ausente	Ronnie Ramírez	2004	56 min
	El velo de Berta	Esteban Larraín, Jeannette Paulan	2004	73 min
	El Che de los gays	Arturo Álvarez Roa	2004	30 min
	Santiago, ciudad de Seres Invisibles	Cristián Martínez, Nicolás Sepúlveda	2004	30 min
	Ovas de oro	Anahí Johnsen, Manuel González	2005	76 min
	Después de los Cisnes	María José Bello, Ignacio del Valle	2006	30 min
	Opus Dei, una cruzada silenciosa	Marcela Said, Jean de Certeau	2006	53 min
	La Ciudad de los Fotógrafos	Sebastián Moreno	2006	80 min
	A la Calle, los últimos días del Diario 7	Cristián Labarca	2006	34 min
	La Hija del General	María Elena Wood	2006	59 min
	El Confe en Toma	Fernando Lavandero	2006	56 min
	Toma de razón	Andrés Aros González	2006	53 min
	Residuos, historias de mi ciudad	Hernán Hernández	2007	24 min
	Territorio de fronteras	Guido Brevis	2007	64 min
	La revolución de los pingüinos	Jaime Díaz	2008	85 min
	El diario de Agustín	Ignacio Agüero	2008	80 min

2.- Si considera que hay otros documentales que mejor se ajustan al DISCURSO POLÍTICO DEL CHILE ACTUAL, menciónelos (señalando Título, Año, Director):

A.- \_\_\_\_\_

B.- \_\_\_\_\_

C.- \_\_\_\_\_

## **LISTADO DE PELÍCULAS PRE-SELECCIONADAS (incluidas en el cuestionario)**

*Aquí se construye* (2000), de Ignacio Agüero  
*Chi - Chi - Chi - Le- Le -Le*, *Martín Vargas de Chile* (2000), de Bravo, Osnovikoff y Perut  
*En la cuerda floja* (2001), de Germán Liñero  
*I love Pinochet* (2001), de Marcela Said  
*El Mirador. El 281, La vida puertas adentro* (2001), de Alejandra Toro  
*El caso Pinochet* (2001), de Patricio Guzmán  
*Propiedad Privada* (2001), de Cristián Calderón y Juan Sabatini  
*Gitanos sin carpa* (2002), de Iván Tziboulka  
*Chile, los Héroeos están Fatigados* (2002), de Marco Enríquez-Ominami  
*Mar Interior* (2003), de Patricia Mora  
*Volver* (2003), de Cristian Calderón  
*Actores secundarios* (2004), de Pachi Bustos y Jorge Leiva  
*El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* (2004), de Perut & Osnovikoff  
*El corredor ,(la historia mínima de Erwin Valdebenito)* (2004), de Cristian Leighton  
*La península de los Volcanes* (2004), de Francisco Hervé  
*Malditos. La historia de los Fiskales Ad-Hok* (2004), de Pablo Insunza  
*Üxüf xipay: el despojo* (2004), de Dauno Tótoro Taulis  
*Un mundo ausente* (2004), de Ronnie Ramírez  
*El velo de Berta* (2004), de Esteban Larraín y Jeannette Paulan  
*El Che de los gays* (2004), de Arturo Álvarez Roa  
*Santiago, ciudad de Seres Invisibles* (2004), de Cristián Martínez, Nicolás Sepúlveda  
*Ovas de oro* (2005), de Anahí Johnsen y Manuel González  
*Después de los Cisnes* (2006), de María José Bello e Ignacio del Valle  
*Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006), de Marcela Said y Jean de Certeau  
*La Ciudad de los Fotógrafos* (2006), de Sebastián Moreno  
*A la Calle, los últimos días del Diario 7* (2006), de Cristián Labarca  
*La Hija del General* (2006), de María Elena Wood  
*El Confe en Toma* (2006), de Fernando Lavandero  
*Toma de razón* (2006), de Andrés Aros González  
*Residuos, historias de mi ciudad* (2007), de Hernán Hernández  
*Territorio de fronteras* (2007), de Guido Brevis  
*La revolución de los pingüinos* (2008), de Jaime Díaz  
*El diario de Agustín* (2008), de Ignacio Agüero

## OTROS FILMES VOTADOS

*Circunstancias especiales* (2007), de Marianne Teleki  
*El Juicio de Pascual Pichun* (2007), de Maria Teresa Larraín  
*La memoria obstinada* (1996), de Patricio Guzmán  
*En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona  
*Tierra de agua* (2004), de Carlos Klein  
*Arcana* (2006), de Cristóbal Vicente  
*Un hombre aparte* (2002), de Bettina Perut, Iván Osnovikoff  
*Nema Problema* (2001), de Susana Foxley y Cristián Leighton  
*Nunca digas nunca Jamás* (1998), de Álvaro Díaz y Pedro Peirano  
*El Despojo* (2004), de Dauno Tótoro  
*Este año no hay cosecha* (2000), de Fernando Lavanderos  
*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2007), de Lorena Giachino  
*Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán  
*La última huella* (2001), de Paola Castillo  
*En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona  
*Estadio Nacional* (2001), de Carmen Luz Parot  
*Correcto, o el alma en tiempos de guerra* (1992), de Orlando Lubbert  
*Chile traspuesto* (2006), de Verónica Quense  
*Dear Nonna* (2004), de Tiziana Panizza  
*La comedia de la memoria* (2008), de Mauricio Alamo  
*El peso del agua* (2004), de Sergio Olivares  
*Calle santa fe* (2008), de Carmen Castillo

### **Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular (Santiago de Chile, 1970)**

*Cineastas chilenos: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional y de la construcción del socialismo.*

*Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.*

*Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.*

*Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista.*

*Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase.*

*No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora.*

*La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino.*

*A retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro.*

*A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista.*

*Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos.*

*Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya.*

*Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA.*

*Por lo tanto, declaramos:*

- 1. Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.*
- 2. Que el cine es un arte.*
- 3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.*
- 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.*
- 5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.*
- 6. Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte*

*fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia. El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.*

7. *Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.*
8. *Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.*
9. *Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita "mediadores que lo defiendan y lo interpreten".*
10. *Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.*
11. *Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.*
12. *Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.*
13. *Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.*

**CINEASTAS CHILENOS, VENCEREMOS**



**Juicio arbitral eldiariodeagustin.cl**  
**Juez Árbitro NIC Chile.**

**CONSIDERANDO:**

*PRIMERO: Que, de acuerdo al mérito de los antecedentes expresados y hechos llegar a este tribunal arbitral, el conflicto de autos se centra en determinar cuál de las dos partes en conflicto posee el mejor derecho, en cuanto a la asignación del nombre de dominio en disputa, eldiariodeagustin.cl*

*SEGUNDO: Que don IGNACIO AGÜERO PIWONKA, es el primer solicitante del dominio en disputa, motivo por el cual es amparado por el principio existente en la materia, conocido como 'first come, first served', o Principio del primer solicitante, el cual nos señala que en caso de no poder probarse un mejor derecho por parte de la contraria, el nombre de dominio debe asignarse a quien primero solicitó su inscripción. Este principio debe considerarse como principio de última ratio, debido a que su utilización es procedente sólo cuando no existan antecedentes de hecho o de derecho que permitan justificar la asignación del nombre de dominio a otro solicitante.*

*TERCERO: Que la parte demandada y primer solicitante, para los efectos de acreditar un legítimo derecho sobre el nombre de dominio en disputa, ha invocado entre otros, el encontrarse realizando un proyecto audiovisual, en el cual él es el realizador a cargo, fruto de una investigación realizada a nivel universitario, con respecto al rol de la prensa escrita en los últimos años en nuestro país, focalizándose en el diario El Mercurio. Para revestir a su proyecto de una esfera de protección, es que un tercero, el Sr. Fernando Villagrán Carmona, ingeniero comercial y co-realizador del citado proyecto, ha inscrito en el Registro de Marcas Comerciales la denominación 'El diario de Agustín', N° 770.619, en la clase 41, esto es, la de actividades culturales, y producción de películas y/o videos. Si bien esta marca comercial ha sido registrada por un tercero ajeno al juicio, queda de manifiesto -según los antecedentes aportados a este tribunal- que este tercero ha manifestado su voluntad expresa en relación a las pretensiones del primer solicitante, brindándole apoyo para la inscripción del nombre de dominio eldiariodeagustin.cl. Es así como este tribunal estima que dicha marca comercial, ligada al proyecto audiovisual del primer solicitante, es el elemento central en el cual sustenta sus pretensiones dicho solicitante.*

*CUARTO: Que la parte demandante y segundo solicitante, AGUSTÍN EDWARDS E. Y COMPAÑÍA, para los efectos de acreditar un legítimo derecho sobre el nombre de dominio en disputa, ha invocado entre otros, que es el propietario de más de 15 periódicos de circulación a nivel regional como nacional, encontrándose entre estos el diario El Mercurio y El Mercurio de Valparaíso, diarios importantes a nivel nacional, y que desde el año 1880 se encuentra ligado a la familia Edwards, mediante la adquisición que hiciera de éste don Agustín Edwards Ross, estando ligado a la fecha a la misma familia, siendo su actual propietario don Agustín Edwards Eastman. Señala además, que los valores y principios difundidos a través de sus publicaciones, se verán afectados si es que el nombre de dominio solicitado se le asignase al primer solicitante, ello, porque ha sido la familia Edwards, principalmente a través de don Agustín Edwards Ross y su sucesión, llegando hasta don Agustín Edwards Eastman, quienes con esfuerzo han dotado a sus publicaciones de una fama y notoriedad tal, que se verán gravemente afectados si el nombre de dominio eldiariodeagustin.cl -que claramente hace referencia al periódico propiedad del segundo*

solicitante-, es inscrito por una persona que nada tiene que ver con ellos. Señalan además, que son titulares de diversas marcas comerciales, destacando las que llevan por nombre AGUSTIN EDWARDS, acompañadas debidamente a este proceso, argumentando que el único término distintivo de la denominación pedida es la expresión AGUSTIN, que hace referencia al diario del cual es propietario don Agustín Edwards. Es por ello, y ya que la marca AGUSTIN EDWARDS se asocia claramente con el segundo solicitante, que el éste solicitante es titular de un mejor derecho para la obtención del nombre de dominio disputado, lo que este tribunal estimará como elemento de base para sus pretensiones, con la existencia de las marcas comerciales antes mencionadas, entre otros.

QUINTO: Que este tribunal hace presente que ambos solicitantes han allegado a este proceso diversos antecedentes que justifican sus pretensiones, teniendo en especial consideración que ambos solicitantes han hecho valer sus derechos con respecto al nombre de dominio en disputa, teniendo como argumento central ser los titulares de diversas marcas comerciales. En este sentido, este tribunal estima que existe una mayor correspondencia entre la marca comercial hecha valer por el primer solicitante y el nombre de dominio en disputa, que la alegada por el segundo solicitante, toda vez que si bien éste argumenta que el elemento central del nombre de dominio pedido es la expresión 'Agustín', y que ésta se encuentra relacionada con sus registros 'Agustín Edwards', es el primer solicitante quien exhibe una correlación y correspondencia idéntica entre su marca comercial y el nombre de dominio en disputa, toda vez que su marca comercial 'El diario de Agustín', es idéntica al elemento central del nombre de dominio pedido, esto es, eldiariodeagustin.cl

SEXTO: Que, en relación con lo anterior, este tribunal estima que si bien la marca comercial alegada por el primer solicitante no le corresponde a él sino que a un tercero, este tribunal considera que el primer solicitante ha aportado pruebas suficientes como para formar convicción en este juez árbitro, en el sentido de que el titular de la marca comercial, no sólo se encuentra en conocimiento del uso de su marca comercial, sino que además es el co-realizador del proyecto audiovisual que dirige el primer solicitante, con lo cual este tribunal estima que existe una relación estrecha entre el titular de la marca comercial y el primer solicitante, debido a que ambos se encuentran realizando un proyecto audiovisual en común. Es por este motivo que este tribunal considerará como válido el argumento de marca comercial esgrimido para tal efecto, por los motivos expuestos anteriormente.

SÉPTIMO: Que este tribunal estima entonces, que es el primer solicitante quien es usuario de la expresión 'El diario de Agustín'; que el segundo solicitante, al solicitar la asignación del nombre de dominio eldiariodeagustin.cl, en contra de las pretensiones del primero, actúa de manera contraria a la competencia leal, convicción que no emana exclusivamente de la existencia de registros marcarios esgrimidos por ambos solicitantes, ni de la mayor correlación entre éstos y el nombre de dominio solicitado, verificada por uno de ellos, sino que fluye del análisis sistemático de todos los antecedentes acompañados, y teniendo en especial consideración el uso que el primer solicitante ha hecho de la expresión 'El diario de Agustín', que confieren en su conjunto al primer solicitante un mejor derecho sobre el nombre de dominio eldiariodeagustin.cl, toda vez que este último ha demostrado encontrarse de buena fe en su actuar, realizando una actividad que no vulnera derechos de ninguna especie.

OCTAVO: Que este tribunal hace presente que el primer solicitante posee derechos válidos sobre la denominación en disputa, ya que no sólo posee una marca comercial registrada que posee una

*similitud evidente con respecto al nombre de dominio solicitado, sino que además ha demostrado en estos autos estar realizando un proyecto audiovisual, con lo cual este árbitro entiende que sus pretensiones están provistas de una seriedad tal, que no evidencian bajo ningún ámbito una mala fe por parte del primer solicitante en relación a la solicitud del nombre de dominio en disputa.*

*NOVENO: Que este tribunal estima además que el riesgo de mal uso que avisa la parte demandante, se diluye puesto que en autos se ha acreditado fehacientemente que se está realizando un uso legítimo de la expresión, toda vez que ésta es el nombre de un video documental realizado por el primer solicitante y su equipo de trabajo, con lo cual este tribunal, si bien entiende que en dicho documental se verá reflejado en parte la historia del periódico de propiedad del segundo solicitante, el documental aludido ha surgido fruto de una investigación exhaustiva realizada en el ámbito universitario, por la cual el rigor con el cual cuenta esta investigación, es un hecho a considerar para este tribunal, quien no vislumbra antecedentes que hagan presumir una mala fe del demandando, en el sentido de que hará mal uso de dicho documental, y por ende del nombre de dominio eldiariodeagustin.cl.*

*DÉCIMO: Que este Tribunal estima que en el caso en particular, debe considerarse lo señalado en el Artículo 22 de la Reglamentación para el Funcionamiento de Registro de Nombres de Dominio .CL, artículo que si bien está dispuesto para el caso de la revocación de un dominio, se encuentra en concordancia con las demás disposiciones del Reglamento, y al no existir norma expresa para los conflictos de asignación de nombres de dominio, debe aplicarse por analogía al caso en cuestión. Este artículo dispone que, entre otras, la concurrencia de alguna de las siguientes circunstancias (...) servirá para evidenciar y demostrar que el asignatario del dominio objetado no ha actuado de mala fe: a.- Que el asignatario del dominio demuestre que lo está utilizando, o haciendo preparaciones para utilizarlo, con la intención auténtica de ofrecer bienes o servicios bajo ese nombre'. En estos autos, es el primer solicitante quien se encuentra bajo dicha hipótesis, y aún cuando este tribunal reconoce que ambos solicitantes encuentran protección a sus argumentaciones bajo las marcas comerciales invocadas, el primer solicitante se encuentra efectivamente realizando preparaciones para ofrecer bienes y servicios de manera legítima, convicción que se sustenta en base a los argumentos esgrimidos por el primer solicitante durante el juicio, y además, en el hecho de estar amparada la expresión 'El diario de Agustín', bajo el registro marcario acompañado por esta parte.*

*UNDÉCIMO: Que la circunstancia de encontrarse amparado el primer solicitante por el principio 'first come first served' o principio del primer solicitante, se estimará por este juez árbitro como argumento para desechar la demanda de oposición, puesto que de su examen en conjunto se aprecia que confieren a éste un mejor derecho sobre el nombre de dominio disputado. Prima entonces, por analogía, en opinión de este árbitro el criterio del fair use, y en último término la protección de la buena fe, como principio rector de nuestro ordenamiento jurídico, criterio además recogido por la UDRP, desarrollada por ICANN, política que reconoce la aplicación del criterio antes mencionado, también recogido por la OMPI, y la Reglamentación de NIC Chile.*

*DUODÉCIMO: Que, a mayor abundamiento, este juez árbitro debe ajustar su actuar a la calidad de Arbitrador, en cuanto debe resolver en el sentido que la prudencia y la equidad le indiquen, y las normas aprobadas por las partes, por las que se rige este procedimiento. Que justamente sobre la base de estos principios es que este juez árbitro ha valorado todos los antecedentes hechos valer por primer solicitante para respaldar sus pretensiones, creándose la convicción más absoluta de que es a éste último a quien le corresponde un mejor derecho sobre el dominio en*

*disputa, y por ende, a quién debe asignársele el nombre de dominio eldiariodeagustin.cl, convicción que no se basa solamente en el criterio marcario aludido, sino que del examen de todas las argumentaciones y probanzas hechas valer en el presente juicio por ambos solicitantes.*

*DÉCIMO TERCER: Que de lo anteriormente expuesto, se concluye que la asignación del nombre de dominio eldiariodeagustin.cl al primer solicitante no vulnera derechos de ninguna especie; que este tribunal sin embargo, hace expresa consideración en el sentido de que se mantienen a salvo en relación al particular, las demás facultades que al segundo solicitante en derecho correspondan.*

*DÉCIMO CUARTO: Por estos fundamentos, y además lo dispuesto en los artículos 636 y siguientes del Código de Procedimiento Civil, y en el art. 8°, Anexo 1°, del Procedimiento de Mediación y Arbitraje de la Reglamentación para el Funcionamiento del sistema de Nombres de Dominio .CL, y conforme a los principios de mejor derecho o legitimación, y a la prudencia y equidad,*

**SE RESUELVE:**

***Desestimar la demanda de oposición interpuesta, y por ende asignar definitivamente el nombre de dominio eldiariodeagustin.cl al primer solicitante, esto es, a don IGNACIO AGÜERO PIWONKA, Rut N°6.064.378 - 4.- Notifíquese la presente resolución a las partes vía carta certificada y además por correo electrónico, con firma digital, y por esta última vía, a Nic Chile. Remítase este expediente a Nic Chile para su archivo.***

*Janett Fuentealba Rollat*

*Abogado*

*Juez Árbitro*

*Nic Chile.*

*Autorizó don Pedro Sadá Azar, Notario Titular de Santiago.*

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal.
- Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_ (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_ (2005a). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_ (2005b). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_ (2006). *¿Qué es un dispositivo?* (Conferencia) Universidad Nacional de la Plata. Disponible en: <http://libertaddepalabra.tripod.com/id11.html>
- \_\_\_ (2008a). *Que vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcadia.
- \_\_\_ (2008b). *El reino y la gloria. Homo sacer II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Althusser, Louis (1975). *Escritos*. Barcelona: Laia
- Alvarez, Gerardo (2001). *Textos y discursos. Introducción a la lingüística del texto*. Concepción: Universidad de Concepción.
- Angenot, Marc (1989). *1889. Un état du discours social*. Québec: Le Préambule.
- \_\_\_ (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Ediciones Universidad Nacional de Córdoba.
- \_\_\_ (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Aprea, Gustavo (2004). *El documental audiovisual como dispositivo*. Ponencia presentada en el Seminario Política y Cultura, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines (Argentina). Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea06.pdf>
- Astric, Sylvie (editor) (2000). *Le film-essai: identification d'un genre*. París: Centre Pompidou.
- Arnheim, Rudolf (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Arenas, María Elena (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción de texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- Aron, Raymond (2011). *El opio de los intelectuales*. Barcelona: RBA.
- Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (1996). *Estética del Cine*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques y Marie Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Badiou, Alan (2003). "El cine como experimentación filosófica". En Yoel, Gerardo, *Pensar el Cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- Baeza, Manuel Antonio (2003). *Imaginario Sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.
- \_\_\_ (1999). *Los caminos invisibles de la realidad social*. Santiago: Ril.

- Bajtín, Mijaíl. (1982). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barnouw, Eric (1996). *El documental. Historia y estilo*. Madrid: Gedisa.
- Barthes, Roland (1970). “El efecto de realidad”. En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- \_\_\_ (1980). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_ (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_ (2005). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- \_\_\_ (1980a). *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_ (1980b). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Avila.
- \_\_\_ (1994). *Olvidar a Foucault*. Valencia: Pre-textos.
- Baudry, Jean-Louis (1975). “Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité”. In *Communication, 23, Psychanalyse et cinéma*, Le Seuil.
- \_\_\_ (1978). *L'effect cinéma*. París: Albatros.
- Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Benveniste, Émile (1982). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Bergala, Alain (2000). “Qu'est-ce qu'un film-essai?”. En Astric, Sylvie (editor), *Le film-essai: identification d'un genre*. París: Centre Pompidou.
- Bottomore, T.B. (1976). *La sociología como crítica social*. Barcelona: Península.
- Bordwell (1981). *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1983). *Espacio social y campo de poder*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2003a). *El oficio de científico*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2003b). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_ (2003c). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. y Loic Wacquant (1995). *Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Bellour, Raymond (1980). *L'analyse du film*. París: Albatros.
- \_\_\_ (2009). *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue Imagen.
- Benjamin, Walter (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Berganza, María Rosa (2005). *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Bergson. Henri (1985). *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Breschand, Jean (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bruhn Jensen, Klaus (1997). *La semiótica social de la comunicación de masas*. Barcelona: Bosch.
- Bruno, Giuliana (1991). "Heresies: The Body of Pasolini's Semiotics". *Cinema Journal*, 3, primavera, pp. 22-24.
- Burch, Noel (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Carretero, Angel Enrique (2003). "Postmodernidad e imaginario. Una aproximación teórica". *A Parte Rei, Revista de Filosofía* N° 26, marzo, Madrid.
- Casetti, Franceso (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Castoriadis, Cornelius (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- \_\_\_ (1997) *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Buenos Aires: EUDEBA, 1998.
- \_\_\_ (2002) *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social. Seminarios 1986-1987. La creación humana I*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Català, Josep M. (1993). *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid: FUNDESCO.
- \_\_\_ (2005a). *La imagen compleja*. Barcelona: Servie de Publicacions, UAB.
- \_\_\_ (2005b). "Film-ensayo y vanguardia". En Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (2007). "Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa". En Antonio Weinrichter, Antonio, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Charrolles, M. (1996). *Las formas directas e indirectas de la argumentación*. Traducción de Gerardo Alvarez. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.
- Charaudeau, Patrick (1983). *Langage et discours: éléments de semiolinguistique*. Paris: Hachete.
- Chomsky, Noam (1969). *La responsabilidad de los intelectuales*. Buenos Aires: Galerna.
- Chion, Michel (1985). *Le son au cinéma*. París: L'Étoile.
- Comolli, Jean-Louis (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla
- \_\_\_ (2010). *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial
- Corro, Pablo; Carolina Larraín, Maite Alberdi y Camila van Diest (2007). *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.
- Corro, Pablo (2009). "El cine de Ignacio Agüero: el poder y la palabra". *Revista La*

- Fuga. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/el-cine-de-ignacio-aguero/267>
- Courtés, Joseph (1980). *Introducción a la semiótica discursiva y narrativa*. Buenos Aires: Hachette.
- Dalmaso, María Teresa (1999). “Del conocimiento de la realidad material”. En Dalmaso y Boria (comp.). *El discurso social argentino*. Volumen I, Memoria 70/90. Córdoba: Topografía.
- \_\_\_ (2005): “Reflexiones semióticas”, en *Revista Estudios N°17. El mundo, el sujeto y sus signos: reflexiones semióticas*. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Deleuze, Gilles (1970). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral.
- \_\_\_ (1986). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (1995). *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_ (1999). “¿Qué es un dispositivo?” En VV. AA. , *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163). Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_ (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Del Río, Víctor (2008). *Fotografía objeto*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Díaz, Marcela; Valeria Ramos y Cecilia Urra (2000). *Documentales en Chile 1973-1989, las imágenes de la historia*. Tesis de licenciatura. Escuela de Periodismo, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- Droit, Roger-Pol (2006). *Entrevistas con Michel Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, Phillipe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (1998). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Durand, Régis (1988). *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. Editions de la Différence.
- \_\_\_ (1998). *El tiempo de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Eco, Umberto (1982). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_ (1999). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_ (2011). *La estructura ausente*. Barcelona: Randon House Mondadori.
- Eisenstein, Sergei (2006). *El sentido del cine*. México: Siglo XXI.
- Eribon, Didier (1992). *Michel Foucault*. Barcelona: Anagrama.
- Fabbri, Paolo (2002). “El discurso político”. En *Designis*, 2. Buenos Aires: Gedisa.
- Follari, Roberto (2003). *Teorías débiles (Para una crítica de la deconstrucción y de los estudios culturales)*. Rosario: Homo Sapiens.
- Fossaert, Robert (1983). *Les structures idéologiques*. París: Seuil.
- Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.



- \_\_\_ (2011). *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili
- Foucault, Michel (1966). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_ (1969). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_ (1970). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_ (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_ (1976a). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_ (1976b). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_ (1977a). *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad del saber*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_ (1977b) “El juego de Michel Foucault” (entrevista). Publicado originalmente en “Ornicar?” nº 10, julio de 1977, pp. 62-93, y luego en Michel Foucault, *Dits et écrits II*, Quarto-Gallimard, París, 2001.
- \_\_\_ (1980). *La verdad y las formas jurídicas*. México: Gedisa.
- \_\_\_ (1984). “El juego de Michel Foucault”. En *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- \_\_\_ (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- \_\_\_ (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_ (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_ (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Galende, Federico (2005). “Allende, Guzmán y la estructura mítica de los sueños”. En *Revista de Crítica Cultural*, 32, pp. 48-51. Santiago de Chile.
- García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Paidós.
- García López, Sonia y Gómez Vaquero, Laura (eds.) (2009). *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio libros de cine y Ayuntamiento de Madrid.
- Gramsci, Antonio (2000). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión. Buenos Aires.
- Greenberg, Clement (2002). “Vanguardia y kitsch” (original de 1939). En *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Barcelona: Paidós España. Disponible en: <http://artecontempo.blogspot.com/2005/05/vanguardia-y-kitsch.html>
- Greimas, Algirdas Julius (1974). *En torno al sentido*. Madrid: Fragua.
- \_\_\_ (1980). *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid: Fragua.
- \_\_\_ (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_ (1989). *Del sentido II*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. & Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Gruner, Eduardo (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*.

- Buenos Aires: Paidós.
- Guynn, William (1990). *Un cinèma de non-fiction*. Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Guzmán, Patricio (1977). *La batalla de Chile*. Madrid: Hiperión.
- Guzmán, Patricio y Pedro Sempere (1977). *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Hall, Stuart (1981). *Sociedad y comunicación de masas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_ (1996). *Culture, media, language*. Londres: Hutchinson.
- Hoggart, Richard (1970). *La culture du pauvre*. París: Minuit.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1971). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- \_\_\_ (1981). "La industria de la cultura". En J. Curran, M. Gurevitch y J. Woollacot. *Sociedad y comunicación de masas*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Hurtado, María de la Luz (1985). *La industria cinematográfica en Chile. Los límites de su democratización*. Santiago de Chile: CENECA.
- Jameson, Fredric (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jeanneau, Yves (1997). *La production documentaire*. Paris: Dixit.
- Jurgenson, Albert y Sophie Brunet (1992). *La práctica del montaje*. Barcelona: Gedisa.
- Kolakowski, L. (1986). *Intelectuales contra el intelecto*. Barcelona: Tusquets.
- Kracauer, Siegfried (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Krauss, Rosalind (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Lacan, Jacques (1977). *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Barral.
- \_\_\_ (1985). *Escritos I*. Barcelona: Paidós.
- Ledo, Margarita (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (2005). *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Linares, Andrés (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote.
- Lopate, Phillip (2007). "A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo". En Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- \_\_\_ (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Llovet, Jordi (2011). *Adéu a la universitat. L'eclipsi de les humanitats*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Marcuse, Herbert (1967). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur.

- \_\_\_ (1980) *El hombre unidimensional*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_ (2003). *Razón y revolución*. Madrid: Alianza
- Mariniello, Silvestra (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.
- Martin, Marcel (1977). “La bataille du Chili II. Le coup d'etat”. *Revista Ecran*, 54, París.
- \_\_\_ (1996). *El Lenguaje del Cine*. Barcelona: Gedisa.
- Martín-Barbero, Jesús (2005). “El rol intelectual del comunicador” (entrevista). *Documentos de trabajo N°2*. Centro de Estudios de la Comunicación, Universidad de Chile, Santiago.
- Martín Gutiérrez, Gregorio (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela (1984). *El árbol del conocimiento*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Mendoza, Carlos (2008). *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Merleau-Ponty, Maurice (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: FCE.
- \_\_\_ (1977). *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península.
- Metz, Christian (1976). “La gran sintagmática del film narrativo”. En Roland Barthes y otros. *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Niebla.
- \_\_\_ (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, volumen I. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ (2002b). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, volumen II. Barcelona: Paidós.
- Meunier, Jean-Pierre (1969). *Les structures de l'expérience filmique: l'identification filmique*. Louvain: Libraire Universitaire.
- \_\_\_ (1980). *Essai sur l'image et la communication*. Louvain: La Neuve.
- \_\_\_ (1999). “Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination”. En *Le dispositif. Entre usage et concept*. Hermes N°25. Paris: CNRS Editions.
- Michotte, André (1948). “Le caractère du réalité des projections cinématographiques”. En *Revue Internationale de Filmologie*, n. 3-4, pp. 249-261.
- Miller, Jacques-Alain (1999). “Michel Foucault y el psicoanálisis”. En VV. AA. , *Michel Foucault, filósofo* (pp. 67-73). Barcelona: Gedisa.
- Moore, Michael (2005). *Guía oficial de Fahrenheit 9/11*. Barcelona: Ediciones B.
- Mouesca, Jacqueline (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- \_\_\_ (2005). *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

- \_\_\_ (2007). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Morin, Edgar (2001). *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Odin, Roger (1977). "Dix anées d'analyses textuales du film". *Linguistique et semiologie*, 3, París, 1977.
- \_\_\_ (1983). "Pour une sémio-pragmatique du cinéma". *Iris*, 1, París, pp. 67-82.
- \_\_\_ (2000). *De la fiction*. Bruselas: Boeck Université.
- Ortega, María Luisa (2005). "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación". En Torreiro, C. y Josetxo Cerdán. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio libros de cine y Ayuntamiento de Madrid.
- \_\_\_ (2007). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y medio libros de cine y Ayuntamiento de Madrid.
- Ortega, María Luisa y García, Noemí (eds.) (2008). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed) (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Parker, Ian (1992). *Discourse Dynamics: Critical analysis for social and individual psychology*. London and New York: Routledge
- Pasolini, Pier Paolo (1983). *Escritos corsarios*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_ (2005). *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas.
- Pequeño, Pamela (2000). *Sinopsis del documental chileno*. Manuscrito inédito. Santiago de Chile.
- Perelman, Chaim & Olbrechts-Tyteca, L. (1990). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Perelman, Chaim. (1998). *Elementos de una teoría de la argumentación* (Traducción al español de Gerardo Alvarez). Ediciones Universidad de Concepción.
- Peirce, Charles (1978). *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil. Col. Lórdre philosophique.
- Pintos, Juan Luis (1994). "Sociocibernética: marco sistémico y esquema conceptual". En Delgado, J.M. y Gutiérrez, J. (eds.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.
- \_\_\_ (2003). "El metacódigo relevancia/opacidad en la construcción sistémica de las realidades". *RIPS, Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 2, USC.
- \_\_\_ (2004). "Nuevo sector de producción de la realidad: los medios masivos". Documento de trabajo, Grupo Compostela de Estudios Sobre Imaginarios Sociales, Universidad Santiago de Compostela, Disponible en [www.gceis.org](http://www.gceis.org)

- \_\_\_ (2005). "Comunicación, construcción de realidad e imaginarios sociales". *Utopía y praxis latinoamericana*, 10.
- Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and representation in notification film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, Jonathan & Margaret Wetherell (1987). *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*. London: Sage.
- Quintana, Angel (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- Quintanas, Anna (2002). *Michel Foucault. Filosofía de la transgressió*. Barcelona: Portic.
- Rama, Angel (2004). *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Ricciarelli, Cecilia (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago de Chile: Corporación Cultural Documental.
- Rodríguez, Raúl (2001) *Apocalypse show. Intelectuales, televisión y fin de milenio*. Madrid: Biblioteca nueva / Universidad de Alicante.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Ruffinelli, Jorge (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (2005). "Documental político en América Latina: un largo y corto camino a casa", en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (2008). *El cine de Patricio Guzmán*. Santiago de Chile: Uqbar editores.
- Said, Edward (1995). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama
- \_\_\_ (2007). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Debate.
- Said, Marcela (2011). "Filmar al enemigo" (entrevista). En *Más real que la realidad: conversaciones con documentalistas*. Santiago de Chile: Escuela de Espectadores FIDOCs.
- Salinas, Claudio y Hans Stange (2008). *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago de Chile: Uqpar editores.
- \_\_\_ (2010). "Política en imágenes. Una re-visión del documental *Venceremos*". Ponencia presentada en X versión de Congreso ALAIC, Bogotá (Colombia), 22-24 de septiembre.
- Sarlo, Beatriz (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: FCE.
- \_\_\_ (2001). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel
- Sartre, Jean-Paul (1976). *Situations*, Vol. X. París: Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie (1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Schaeffer, Pierre (1971): *Machines á communiquer*. Tome II. Pouvoir et communication. París: Le Seuil.

- Sobchack, Vivian (2011). "Hacia una fenomenología de la experiencia no ficcional". En revista digital *Cine Documental*, 4.  
<http://revista.cinedocumental.com.ar/4/traduccion.html>
- Sontag, Susan (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Steiner, George (2006). *Los logócratas*. Madrid: Siruela.
- Tisseron, Serge (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Torreiro, Casimiro (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción*. Madrid: Cátedra.
- Toulmin, Stephen. (1958). *The uses of argument*. Cambridge: Cambridge University Press. Toulmin, S. Rieke, R. & Janik, A. (1984). *An introduction to reasoning*. Nueva York: MacMillan.
- Traversa, Oscar (1998): "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y Seña*, 10, Buenos Aires, Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Ulloa, Yessica (1985). *Video independiente en Chile*. Santiago de Chile: CENECA.
- Van Dijk, Teun (1999). *Ideología*. Barcelona: Gedisa.
- Vayone, Francis y Anne Goliot-Lété (2008). *Principios del análisis cinematográfico*. Madrid: Abada editores.
- Vega, Alicia (2006). *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Verón, Eliseo (1971). "Condiciones de producción, modelos generativos y manifestación ideológica". En Verón (ed.) *El proceso ideológico*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- \_\_\_ (1974) "Acerca de la producción social del conocimiento: el estructuralismo y la semiología en Argentina y Chile", en *Rev. Lenguajes*, 1, 96-125. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_ (1980) "Discurso, poder, poder del discurso". En *Anais do primeiro coloquio de semiótica*. Pontificia Universidade Católica de Río de Janeiro/ Ediciones Loyola.
- \_\_\_ (1995) *Conducta, estructura y comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- \_\_\_ (1997a) *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización (Cursos y conferencias)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones.
- \_\_\_ (1997b) "De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía". En Veyrat- Masson, Isabel y Daniel Dayan (comp.), *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_ (2004a) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_ (2004b) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Veyne, Paul (2009). *Foucault. Pensamiento y vida*. Barcelona: Paidós.
- Viano, Maurizio (1993). *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Los Angeles: California, University Press.

- Vincent, J. (2002). *Pensar en tiempos de barbarie*. Santiago: Ediciones Universidad Arcis.
- Waters, Lindsay (2004). *Enemies of promise. Publishing, perishing and the eclipse of scholarship*. Chicago: Prickly Paradigm.
- Weber, Max (1967). *La ciencia como vocación*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_ (2001). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Wees, William (1993). *Recycled Images. The arts and politics of found footage films*. New York: Anthology Film Archives.
- Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- \_\_\_ (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- White, Hayden (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- Xavier, Ismail (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.
- Zimmer, Christian (1975). *Cine y política*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

## ***Índice de películas citadas***

*Acattonne* (1961), de Pier Paolo Pasolini  
*Actores secundarios* (2004), de Pachi Bustos y Jorge Leiva  
*Amuhuelai-mi (y no te irás)*, 1972), de Marilu Mallet  
*Aquí se Construye (o ya no existe el lugar donde nació)* (2000), de Ignacio Agüero  
*Así golpea la represión* (1983), de Rodrigo Goncalvez  
*Banderas del pueblo* (1964), de Sergio Bravo  
*Bowling for Colombine* (2002), de Michael Moore  
*Campamento Sol Naciente* (1972), de Ignacio Aliaga  
*Casa o mierda* (1970), de Carlos Flores y Guillermo Cahn  
*Cazadores de utopías* (1995), de David Blaustein  
*Cien niños esperando un tren* (1988), de Ignacio Agüero  
*Citizen Kane* (1941), de Orson Welles  
*Como me da la gana* (1985), de Ignacio Agüero  
*Compañero presidente* (1971), de Miguel Littín  
*Chile, invoco tu nombre en vano* (1983), del colectivo Cine-Ojo  
*Chile, la memoria obstinada (Chili, la mémoire obstinée)*, 1997), de Patricio Guzmán  
*Descomedidos y chascones* (1971), de Carlos Flores  
*Después de los cisnes* (2006), de María Jose Bello e Ignacio del Valle  
*De vuelta en mi país* (1989), de Claudio Sapiaín  
*Dulce Patria* (1985), de Juan Andrés Racz  
*Edipo, el hijo de la fortuna (Edipo Re)*, 1967), de Pier Paolo Pasolini  
*El abrazo partido* (2003), de Daniel Burman  
*El acorazado Potiomkin* (1925), de Sergei Eisenstein  
*El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* (2004), de B. Perut e Iván Osnovikoff  
*El caso Pinochet (Le cas Pinochet)*, 2001), de Patricio Guzmán  
*El Charles Bronson chileno* (1981), de Carlos Flores  
*El Che de los gays* (2004), de Arturo Álvarez Roa  
*El corredor (la historia mínima de Erwin Valdebenito)* (2004), de Cristian Leighton  
*El decamerón (Il decameron)*, 1971), de Pier Paolo Pasolini  
*El diálogo de América* (1972), de Álvaro Covacevic  
*El diario de Agustín* (2008), de Ignacio Agüero



*El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló y Susana Foxley  
*El evangelio según San Mateo (Il vangelo secondo Matteo, 1964)*, de Pier P. Pasolini  
*El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov  
*El primer año* (1972), de Patricio Guzmán  
*El velo de Berta* (2004), de Esteban Larraín y Jeannette Paulan  
*Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore  
*Fernando ha vuelto* (1998), de Silvio Caiozzi  
*Hasta vencer* (1984), de Pablo Salas  
*Heimat* (1984-1999), de Edgar Reitz  
*Historias mínimas* (2002), de Carlos Sorín  
*I love Pinochet* (2003), de Marcela Said  
*Iván el terrible* (1944), Sergei Eisenstein  
*La batalla de Chile* (1975-1979), de Patricio Guzmán  
*La ciudad de los fotógrafos* (2006), de Sebastián Moreno  
*Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio De Sica  
*La flaca Alejandra* (1994), de Carmen Castillo  
*La hija del general* (2006), de María Elena Wood  
*La isla de Robinson Crusoe (L'île de Robinson Crusoe, 1999)*, de Patricio Guzmán  
*La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* (2004), de Ignacio Agüero  
*La muerte de Pinochet* (2011), de Bettina Perut e Iván Osnovikoff  
*La rabbia* (1963), de Pier Paolo Pasolini  
*La revolución de los pingüinos* (2008), de Jaime Díaz  
*Las mil y una noches (Il fiore delle mille e una notte, 1973-1974)*, de Pier P. Pasolini  
*Le Tombeau d'Alexandre* (1992), de Chris Marker  
*Le joli mai* (1962), de Chris Marker  
*Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury, 1971-1972)*, de Pier P. Pasolini  
*Los héroes están fatigados* (2003), de Marco Enríquez  
*Los muros de Santiago* (1983), de Carmen Castillo  
*Los rubios* (2003), de Albertina Carri  
*Madrid* (2002), de Patricio Guzmán  
*Malditos, la historia de los Fiskales Ad-Hok* (2004), de Pablo Inzunsa  
*Me and my Brother* (1969), de Robert Frank  
*Mijita* (1970), de Sergio y Patricio Castilla  
*Mi Julio Verne (Mon Jules Verne, 2005)*, de Patricio Guzmán

*Montoneros, una historia* (1994), de Andrés di Tella  
*Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), de Robert J. Flaherty  
*No es hora de llorar* (1972), de Pedro Chaskel  
*No me olvides* (1988), de Tatiana Gaviola  
*No olvidar* (1982), de Ignacio Agüero  
*Nostalgia de la luz* (*Nostalgie de la lumière*, 2010), de Patricio Guzmán  
*Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais  
*Nutuayin Mapu* (*Recuperemos la tierra*, 1971), de Carlos Flores y Guillermo Cahn  
*Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006), de Marcela Said y Jean de Certeau  
*Pintando el pueblo* (1971), de Leonardo Céspedes  
*Pueblo en vilo* (*Les barrières de la sollicitude*, 1996), de Patricio Guzmán  
*Rebelión ahora* (1983), de Rodrigo Goncalvez  
*Reportaje a Lota* (1970) de José Román y Diego Bonacina  
*Roger & Me* (1989), de Michael Moore  
*Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, 1975), de P. Pasolini  
*Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán  
*Sans Soleil* (1982), de Chris Marker  
*Santa María de Iquique* (1971), de Claudio Spiaín  
*Scénario du film Passion* (1982), de Jean-Luc Godard  
*Si todos los vecinos* (1972), de René Kocher  
*Sol y lluvia* (1988), de Germán Liñero  
*Somos más* (1985), de Pablo Salas y Pedro Chaskel  
*Sueños de hielo* (1993), de Ignacio Agüero  
*Testimonio* (1969), de Pedro Chaskel  
*The Big One* (1997), de Michael Moore  
*Todas íbamos a ser reinas* (1983), de Magali Meneses  
*Tres cantos a Lenin* (1934), de Dziga Vertov  
*Valparaíso* (1999), de Marcela Said  
*Venceremos* (1970), de Pedro Chaskel y Héctor Ríos