

**MOSTRAR Y DEMOSTRAR. UN ACERCAMIENTO A
LA DIMENSIÓN ARGUMENTATIVA DEL CINE DOCUMENTAL**

María Elena Bitonte, Universidad de Buenos Aires
en del Coto y Varela (2013), *Ficción y no ficción en los medios*,
Buenos Aires, La CruGía

“Al igual que el sistema legal, el discurso documental
hace hincapié en el principio de que se nos debe presentar
el cadáver. Testigo y testimonio, exposición y refutación,
acusación y negación: todo ello depende del enfrentamiento
directo y la presencia física” (Bill Nichols, 1997: 293).

“El mundo real no puede ser diferenciado del mundo
de la imaginación por medio de ninguna descripción.
De ahí la necesidad de pronombres e índices, y cuanto más
complicado es el tema, más se necesita de ellos” (Charles Peirce, 3.363).

El aspecto argumentativo del discurso cinematográfico ha sido históricamente subsumido por el peso de su estructura narrativa. Probablemente, eso se deba a que entre los teóricos del cine de los años '60 se encontraban, en primera línea, autores que se interesaban por la narratividad, entre ellos, Albert Laffay¹, Claude Bremond², Christian Metz, considerado por muchos fundador de la semiología del cine (A.A.V.V., 1992)³. La pregnancia de ese enfoque orientó los estudios del lenguaje cinematográfico

¹ Considerado uno de los mentores de la narratología cinematográfica. Autor de *Logique du cinéma*, 1964, Paris, Masson, donde acuña la figura del “gran imaginero” en tanto principio organizador del film, diferente de la noción de “autor”.

² En 1964, en el N° 4 de *Communications*, “*Recherches sémiologiques*” aparece el artículo de Bremond, “Le message narratif”, donde propone un análisis de contenido aplicable a cualquier clase de mensaje narrativo. La revista, publicada por la École Pratique des Hautes Études (EPHE) de la Sorbona, contó con colaboraciones de Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Algirdas Greimas, Claude Bremond, entre otros. El número es especialmente significativo ya que contiene varias publicaciones que iban a marcar el comienzo de los estudios semiológicos como los de Barthes, “Rétorique de l’image” y “Éléments de sémiologie” o el de Todorov, “La description de la signification en littérature”.

³ El término *narratividad*, tal como figura en *Le grand Larousse de la langue française en sept volumes* (1975) parte del artículo de Greimas, “Elementos de una gramática narrativa” de 1969 y significa “En términos de semiótica literaria, conjunto de rasgos que pertenecen al relato, a la narración” (Gaudreault, 1992: 140).

a concentrarse en lo “intrínsecamente narrativo”⁴, interés particularmente visible en las primeras producciones de Metz sobre el tema: “a partir de su primer artículo importante, Metz muestra un marcado interés hacia esta propiedad que tiene el film de contar historias” (Gaudreault, 1992: 137-138). Así, al priorizar la naturaleza narrativa del film, se desestimó su caudal persuasivo. Con esto, las operaciones retóricas del filme fueron frecuentemente tratadas como simples piezas de dicho andamiaje, sin tener en cuenta que el relato cinematográfico a menudo, no tiene como única meta contar una historia.

Mi hipótesis es que generalmente, los enunciados de los documentales y ficciones fílmicas no se organizan solamente en función del orden analógico de la mostración sino que tienen como objetivo demostrar una tesis. Ya se trate de géneros ficcionales o documentales, el lenguaje cinematográfico es eminentemente retórico, es decir, persuasivo. Y para persuadir debe recurrir a un enorme caudal de operaciones enunciativas y retóricas estratégicas⁵ (en un caso, para demostrar la realidad y en el otro, para demostrar lo ficcional). De este modo, el modelo narrativo (representacional) del lenguaje cinematográfico se transforma en un modelo argumentativo. En esta ocasión y sin desestimar la dimensión narrativa, me interesaría poner especialmente de relieve el carácter argumentativo del cine, especialmente visible en el cine documental y avanzar algunas líneas de análisis.

1. ALGUNAS CUESTIONES PRELIMINARES

1.1. ¿NARRAR O ARGUMENTAR? JUSTIFICACIÓN DEL ENCUADRE ARGUMENTATIVO

Para justificar la relevancia de la dimensión argumentativa del lenguaje cinematográfico voy a comenzar con una reflexión lógico-semiótica sobre el lenguaje, de la mano de Peirce. Según la visión peirceana, todo pensamiento se expresa por signos. Si atendemos a la clasificación que presenta Peirce, el grado más alto de expresión que puede alcanzar un signo es el argumento, culminación de su clasificación y expresión del carácter conflictivo de la semiosis (cfr. Bitonte: 2006). El argumento puede definirse como “un signo cuya interpretación está dirigida a una conexión sistemática, inferencial y legal con otros signos. Peirce afirma, en este sentido: ‘un

⁴ “Quiero destacar –dice Gaudreault- que, históricamente, las primeras preocupaciones semiológicas en el campo del cine han sido literalmente “contaminadas” por preocupaciones de orden narratológico” (Gaudreault, 1992: 144).

⁵ Me refiero a operación como la relación entre una marca textual y todo aquello a lo que reenvía (cfr. Antoine Culioli: 2010).

signo que para su Interpretante, es un signo de ley' ” (Marafioti, 2004: 97). El argumento establece una relación del signo con su interpretante en la que convergen las tres dimensiones semióticas: la cualitativa, la ilativa y la simbólica. Así, la dimensión argumentativa forma parte del juego retórico que habilita todo signo, en tanto signo-destinado-al-otro⁶. Ahora bien ¿qué clase de culminación implica esta clausura? Muy lejos de poner fin a la semiosis, que se postula como ilimitada, la clausura argumentativa deja ver que para Peirce, el signo no alcanza su conclusividad como término aislado (rema) sino formando parte de relaciones (proposiciones o dicentes), las que se asocian en esquematizaciones más amplias (los argumentos). Las proposiciones son aserciones sobre el mundo y como tales, sesgadas e incompletas. Estos enunciados (re)presentan o recortan aspectos parciales del objeto, que constituyen su fundamento. Es precisamente la relación del signo enunciado con ese recorte de objeto lo que desencadena el argumento. Vale decir que para Peirce resultaba evidente (como así también lo entendió Stephen Toulmin, sobre el que volveremos en un momento) que toda relación interpretativa es una relación argumentativa que compromete la justificación del punto de vista afirmado. De este modo, se puede ver que, en su condición comunitaria, un signo siempre concluye en un espacio retórico en el que cada expresión de un pensamiento no se postula como un dogma sino como un punto de vista a demostrarse.

Considero que esta perspectiva tiene importantes consecuencias ya que expresa una de las problemáticas fundamentales que atraviesa todo lenguaje y que singularmente expone el documental, a saber, la cuestión de la representación.

Sin duda, la narración es una forma de representación que consiste en una unidad de acción donde los hechos se encuentran dispuestos en un ordenamiento cronológico y lógico. Este encadenamiento no resulta de una mera yuxtaposición sino que supone una unidad temática coherente y una puesta en intriga donde se reconocen una situación inicial, una complicación y una resolución. La dimensión narrativa del lenguaje cinematográfico puede deducirse de la secuenciación misma de las imágenes aunque, como veremos, no siempre el montaje de un film está en función de la lógica del relato. En ocasiones dicho decurso puede seguir un discurrir “extranarrativo”, en el sentido de Bettetini:

⁶ “Lo metódicamente irrebasable en la filosofía es el *a priori* semiótico trascendental de la mediación del pensamiento intersubjetivamente válido por los signos [...] Esto es así en la medida en que ese *a priori* posibilita la validez intersubjetiva del pensamiento reflexivo en el marco del discurso argumentativo” Apel, Karl (1994:154-156), *Semiótica filosófica*, Buenos Aires, Almagesto. Citado por Romé (2009: 38).

“Los audiovisuales también han producido textos en que el comentario toma decididamente la delantera (...) no se trata de textos de “puro comentario”, como a menudo caeríamos en la tentación de definirlos, porque todo comentario debe desarrollarse sobre un objeto argumentativo y, materialmente, sobre un objeto empírico, sino de textos que renuncian a la instancia narrativa o la ponen en segundo plano, instrumentándola explícitamente” (Bettetini, 1984:202-203).

Esta dinámica se da especialmente en el cine de vanguardia o de experimentación. También podemos encontrar filmes con una organización no narrativa en el caso de los documentales donde predomina una secuenciación descriptiva. Con todo, siempre es posible deducir de un film una estructura argumentativa, es decir, la afirmación de una tesis que orienta la selección de las operaciones narrativas, descriptivas, explicativas, etc. las que pueden ser entendidas como maniobras estratégicas para la fundamentación.

Toda narración ofrece la orientación para la interpretación del relato, la que puede darse implícita o explícitamente, en el desenlace (tomando, a veces la forma de moraleja) (Adam, 1992; Nichols, 1997) o sugerirse a partir de marcas textuales (*índices comentativos*) (Bettetini, 1984). Presumiblemente, en estos pliegues de la narración sobre sí residiría uno de sus principales enclaves argumentativos. De este modo, si pensamos la lógica singular del relato como series de enunciados que, además de transmitir un contenido propone al destinatario instrucciones para su evaluación, se nos revela su dimensión argumentativa.

Si desde una perspectiva narratológica, las preguntas pertinentes serían: ¿cuál es el conflicto?, ¿cuáles son las condiciones que lo generan? ¿cómo se resuelve? cuando nos preguntamos ¿cuál es la tesis que se pretende demostrar? ¿cuáles son los datos que se ofrecen como fundamento? ¿cuáles son las operaciones enunciativas y retóricas que permiten que esos fundamentos sean válidos? estas preguntas orientan la indagación hacia un encuadre argumentativo.

La argumentación tiene una naturaleza dialógica, cuyo objetivo es convencer, a través de una variada gama de estrategias más o menos racionales o afectivas. Al restituir la estructura argumentativa del film, nos encontraremos con estos tres elementos fundamentales: Datos - Fundamentación – Conclusión.

Para facilitar el análisis de la argumentación, propongo un primer acercamiento a través del modelo de Stephen Toulmin. En una apretada síntesis, para Toulmin (2007) un argumento es un signo complejo que puede reducirse a una estructura minimal de tres componentes: los Datos que apoyan una Conclusión y el elemento de enlace denominado Ley de pasaje o Garantía⁷. La Ley de pasaje es la responsable principal de la validez del argumento, al establecer el correcto ajuste entre los Datos y la Conclusión. Este encuadre no toma por objeto proposiciones lógicas (expresiones simbólicas vacías con un valor de verdad dado) sino aserciones *situadas*⁸, por eso resulta compatible con un análisis en términos de discurso, lo que nos permitiría, en el caso del medio que analizamos, incluir enunciados visuales. Desde una aproximación que focaliza las operaciones enunciativas, la *enunciación/enunciado* (o discurso) “supone que todo acto de validación de un enunciado implica operaciones que dependen de un sujeto enunciator, fuente de la validación”, mientras que cuando hablamos de *valor de verdad/proposición*, “la problemática de la enunciación está, en cierta manera, ausente, por el “vaciamiento” de la enunciación” (Fisher 1999: 25).

De lo anterior resulta que un enunciado no es en sí mismo ni verdadero ni falso sino que su valor de verdad depende de un marco más amplio en virtud del cual cobra sentido (cotexto, situación empírica, preconstruidos culturales, etc.). De modo que el problema es la articulación entre producción de sentido y atribución de validez a dichos enunciados (cfr. Fisher, 1999). La ventaja de este planteo merece algunas observaciones metodológicas. La primera es que el discurso cinematográfico contiene enunciados comprometen no sólo la materia verbal sino también la visual y el movimiento. Por lo tanto, necesita un encuadre capaz de integrar dichos componentes. En segundo lugar, en tanto que no se pueden postular enunciados en sí mismos verdaderos, el análisis debe desplazarse hacia las operaciones de validación. Por último, en el caso del documental (que podríamos definir como un discurso basado en hechos verdaderos), la problemática corresponde a la validación de lo discursivo, lo cual es diferente de la atribución de un valor de verdad a una proposición.

⁷ La estructura argumentativa completa descrita por Toulmin (1958) consta de seis partes: Dato, Garantía, Conclusión, Soportes, Modalizadores y Restricciones.

⁸ Distanciándose de la lógica tradicional, esta perspectiva concibe la argumentación en el lenguaje natural: “Una vez que hayamos entendido de qué trata una argumentación concreta, podremos entonces preguntarnos sobre qué datos se apoyan sus tesis, cuán sólidamente la respaldan estos y hasta qué punto resultan convincentes esas tesis (...) Así, el mundo de la validez, el sentido y la coherencia formales apenas solapan al de la prueba, el testimonio o la convicción sustantivos y las proposiciones que defendemos como “razones lógicas” para nuestras conclusiones no son más que los esqueletos abstractos del “razonamiento” que, aquí y ahora, lograrán o no convencer a su público” (Toulmin, 2003:54).

1.2. LA ARGUMENTACIÓN EN EL CINE FICCIONAL

Según Bettetini (1984), el mundo del relato y el del comentario se entremezclan en el film. El sujeto de la enunciación cinematográfica interviene sobre la materialidad del film con sus comentarios, orientando la lectura. Esta actividad deja marcas que constituyen verdaderos *índices*, producto del trabajo técnico, y que, en su capacidad relacionante, vinculan elementos textuales entre sí o con otros elementos extratextuales (por ejemplo, pájaro enjaulado = mujer oprimida⁹). Bettetini concibe a estos “índices comentativos” (los títulos, las angulaciones de los encuadres, los movimientos de cámara, los resultados de procedimientos ópticos, la composición figurativa, el juego de miradas, los efectos de montaje, el uso expresivo del color, la voz en off, la mímica, la articulación temporal de la banda significante, las reglas de género, estilo o contenido que caractericen la producción de un autor, escuela o industria) como huellas del proceso de enunciación (Bettetini, 1986: 30-31). Evidentemente, el reconocimiento de estas huellas requiere de la actividad interpretativa del espectador. De ahí la idea de *conversación audiovisual* (Bettetini: 1986)¹⁰. El basamento teórico de esta concepción es la teoría pragmática, más precisamente, la noción de *implicaturas* de H.P.Grice¹¹. De este modo, como las implicaturas conversacionales, los distintos tipos de comentario descriptos por Bettetini se asientan sobre acuerdos comunicacionales previos, según un

⁹ El ejemplo, tomado del film *Greed*, de Stroheim, es usado por el propio Bettetini para ilustrar lo que él denomina *comentario atemporal*, es decir la suspensión narrativa que se detiene en virtud de algún recurso técnico, por ejemplo con la focalización de un plano autónomo. En *Narciso negro*, de Powell y Pressburger la inserción de planos de dibujos orientales donde se ven cuerpos desnudos en actitud lujuriosa, momentos antes de que la monja Routh escape del claustro, así como también, el plano detalle de sus ojos endemoniados -ocupando toda la pantalla- hacia el final del film, son ejemplos de *comentarios atemporales* en tanto que constituyen verdaderas metáforas de la sexualidad reprimida, que queda señalada, de este modo como el desencadenante de la conducta del personaje. Por su parte, el desenlace dramático del film se puede anticipar a través de *índices comentativos*, principalmente evidentes en la transformación progresiva del rostro de la Hermana Routh (primero el rouge en los labios, los ojos delineados de rojo, la risa diabólica, la lascivia en la mirada, el fundido a rojo antes de su desmayo, las gotas de sudor en la frente, el pelo cada vez más despeinado).

¹⁰ Es pertinente la crítica que realiza Metz (1994), cuando advierte que la forma prototípica de todo diálogo es la reversibilidad del yo y el tú. Entonces, dado que el feedback que implica esta interacción es imposible en el cine, no es lícito hablar de conversación. Sin embargo, esto no implica que no haya dialogismo. No hay que confundir el diálogo (género conversacional) con el dialogismo (propiedad de todo discurso, tal como lo entiende Bajtin).

¹¹ Le debemos a Grice la distinción entre implicaturas convencionales y conversacionales. Las últimas se vinculan con rasgos generales del discurso en cuyo marco, el participante de la interacción coopera atendiendo a las siguientes máximas: cantidad (haga su contribuciones ni más ni menos informativas de lo necesario), cualidad (no diga falsedades ni cosas que no pueda probar), relación (vaya al grano) y modo (procure ser claro, ordenado, escueto y evite la ambigüedad). La no observancia de alguno de estos principios desencadena una implicatura conversacional a partir de la cual el interlocutor puede hacer inferencias acerca de los motivos que pudieron haber generado dicha desviación (“¿por qué me dirá esto?”). Cfr. H.P.Grice (1975), “Lógica y conversación” en Valdés Villanueva, Ed., *La búsqueda de significado*, Madrid, Tecnos.

principio de cooperación textual y reclaman un trabajo inductivo por parte del destinatario. Así, toda vez que se produce algún excedente, desviación o ruptura respecto de la lógica del relato, se dispara la actividad inferencial del espectador: no podríamos decir si la carne del acorazado Potemkin está infectada o no si no fuera por el plano detalle de los gusanos en la res que se nos ofrece. La historia podría transcurrir con o sin ese plano. Pero ese plus de información es interpretado por el espectador como un indicio que, según Bettetini, nos revela el juicio del propio sujeto de la enunciación respecto de la cuestión:

“Estas construcciones semióticas se inscriben en el área regida por el dominio de la *lógica de las inducciones semánticas* (que, como se ha visto, comprende también las manifestaciones de algunas implicaciones convencionales) y, a veces, en las de las *implicaciones no convencionales y conversacionales* (y de algunas implicaciones convencionales)” (Bettetini, 1984: 181). Y más adelante agrega: “en los filmes de Ejzenstejn este “excedente de sentido” se capta en virtud de procesos de inducción semántica y por tanto, de un trabajo de lectura sobre los materiales presentes en el texto y semióticamente estructurados, mientras que en los filmes de Rivette (y de otros autores “programáticos”) este excedente de significación respecto a los contenidos de las tomas sólo puede ser captado en virtud de la conciencia de un acuerdo comunicativo entre el sujeto de la enunciación y el espectador, un acuerdo que en estos casos está “sellado”, por añadidura, por un programa; en fin, puede ser captado sólo en virtud de un proceso muy cercano al de la implicación conversacional y situacional y que también pone en juego, en la praxis comunicativa, elementos extratextuales” (Bettetini, 1986: 184).

Según esto, como se puede ver, los distintos tipos de comentarios estarían al servicio del programa argumentativo del film. ¿Qué sucede entonces si en lugar de preguntarnos cómo el film cuenta la historia, nos preguntamos cuál es el punto de vista que sostiene y cómo hace para demostrarlo? Además de las distintas formas del comentario, el film puede recurrir a otro tipo de operaciones, como por ejemplo, el cambio de escena genérica.

La noción de escena genérica se debe a Maingueneau (2004) complementa bien el enfoque expuesto arriba y puede resultar esclarecedor. Maingueneau caracteriza la escena de enunciación como constituida por tres escenas: a) la *escena englobante*, correspondiente al tipo de discurso (literario, político, pedagógico, informativo, cinematográfico); b) la *escena genérica*, donde se establece el contrato y los roles

ligados al género. Cada género configura un régimen de creencia específico¹²; c) por último, *la escenografía* que construye el propio texto y puede, en ocasiones, tomar distancia de la escena genérica (por ejemplo, un relato histórico trasladado a la escenografía de un comic o a la del cuento maravilloso).

Tomemos el caso del film *JFK* (dir. Oliver Stone) “una película de recreación ficticia de una serie de hechos históricos, que utiliza al mismo tiempo material “estrictamente documental” (como la famosa película Zapruder¹³ o como los fragmentos de noticieros cinematográficos) y material “estrictamente ficticio” (personajes y hechos sin paralelismo en la realidad reconstruida), no se recata tampoco en utilizar la trampa visual de presentar hechos no reales con técnicas fotográficas “veristas” (falsos documentales) que confunden al espectador y le sumergen en un “puzzle” de datos que pretenden confirmar “históricamente” una tesis central: la de que el presidente Kennedy fue asesinado por una conspiración internacional en la que participó activamente la CIA y el ex- presidente Johnson.” (Rodríguez Merchán, 2002: 7). Otro ejemplo digno de mención es *La vita è bella* (dir. Roberto Benigni, basado en la historia de Rubino Romeo Salomoni). Aunque se refiere a hechos históricos atroces, como el sistemático plan de captura y exterminio de personas que llevó adelante el fascismo, el film defiende la tesis de que la vida es bella. ¿Cómo valida este punto de vista? Observemos la principal operación enunciativa que pone en juego: al colocar una situación dramática en un marco escénico basado en los resortes de la comedia (la selección de imágenes, los gags verbales y visuales, la musicalización, etc.) el film modaliza la historia (dramática) convirtiéndola en un discurso tragi-cómico. Desde esta escena genérica – diferente, por ejemplo, a *La decisión de Sophie* (dir. Alan Pakula)- la vida efectivamente, es bella (aunque la muerte no lo sea, pero de eso “no se habla”).

Traigo estos ejemplos porque tienen algo en común: en lugar de apelar a los procedimientos habituales para narrar hechos históricos (documental, drama, novela histórica), recurren a operaciones de cambio de escenario, lo que no sólo produce una

¹² En el caso del documental Jacquinet lo define así: “enunciados filmicos que trabajan distintas modalidades enunciativas explícitamente expuestas para hacer compartir entre quien enseña y quien aprende un proceso de producción de sentido (o de interpretación) que permite al espectador construir su propio camino didáctico” (Jacquinet, 1992: 188).

¹³ Se trata de una filmación incidental en la que Abraham Zapruder, quien asistía a la plaza por donde se desplazaba la caravana del presidencial, registró el momento en el que Kennedy era baleado. El video casero fue tomado como documento y formó parte de la investigación oficial.

transformación escenográfica sino también un cambio de escena genérica ya que alterada las expectativas de los destinatarios¹⁴.

1.3. LA ARGUMENTACIÓN EN EL CINE DOCUMENTAL

En lo que sigue voy a tratar de demostrar hasta qué punto desde sus inicios, el documental cinematográfico, deudor de la tradición documentalista de la fotografía, ha oscilado en una tensión bipolar: por un lado, realiza una reivindicación de la estética del Realismo asociada a una actitud pedagógica. Y paralelamente, llama la atención sobre la especificidad del medio. Este doble movimiento puede dar lugar a operaciones bastante complejas, como se podrá ver enseguida, en el análisis de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov.

2. LA ARGUMENTACIÓN EN EL DOCUMENTAL

En el documental de lo que se trata no es tanto de narrar lo que sucedió ni de describir cómo, sino de demostrar que efectivamente eso ocurrió y que ocurrió de tal manera. Por lo tanto, lo que se pone allí en juego son las distintas operaciones de validación, donde cada enunciado, cada signo, adquiere un carácter probatorio. Según Nichols (1997:313) la historia aporta las pruebas y la narración las transforma en argumentos. Si esto es así, la pregunta que se plantea no es ya cuáles son los procedimientos que usa el documental para narrar o describir sino cuáles son las operaciones semiótico-enunciativas que utiliza el documental para producir un efecto de verdad o de autenticación.

Mi punto de vista es que el cine documental está fundado sobre una operación primaria (MOSTRAR) y una operación secundaria, no siempre manifiesta (DEMOSTRAR). De este modo, el documental se definiría por el acto de mostrar (algo que ocurrió) y demostrar (que efectivamente así fue).

Ahora bien, ¿Cómo mostrar puede devenir demostrar? y ¿qué consecuencias trae aparejada esta doble operación? Frente a esta pregunta pueden darse múltiples

¹⁴ “La escenografía no es un simple marco o decorado. No se trata de que el discurso surja en el interior de un espacio ya construido -e independiente de ese mismo discurso- sino de que la enunciación, en su devenir, se esfuerza por poner progresivamente en funcionamiento su propio dispositivo de habla. El discurso, en su mismo desarrollo, busca convencer instituyendo la escena de enunciación que lo legitima. En nuestro ejemplo del manual de informática, la escenografía de la novela de aventuras ‘se impone’ como regla del juego desde el inicio de la recepción; pero, al mismo tiempo, es a través de la enunciación misma que este relato puede legitimar la escenografía impuesta, haciendo que el lector acepte el rol que se le quiere asignar en esta escenografía, es decir el rol de un lector de novela de aventuras” (Maingueneau, 2001:9).

respuestas, dependiendo del documental que se tome como referencia. No obstante, no hay duda de que el documental cinematográfico, contemporáneo de la novela realista y la fotografía periodística, desde sus inicios ha convivido con la tensión entre arte y documentación, descripción y narración, mostración y demostración. El problema que acabo de presentar es complejo dado que no es posible referir los procedimientos de validación a una única operación y muchas veces, un mismo operador está asociado a varias operaciones distintas. Voy a abordar esta problemática a través de un caso, el filme *El hombre de la cámara* (dir. Dziga Vertov -Denis Kaufman- Rusia, 1929), considerado como uno de los fundadores del género documental.

Así, el análisis puede organizarse de acuerdo con los siguientes niveles de descripción: 1) el nivel del relato (contar la historia); 2) el nivel de las operaciones enunciativas (deducir a partir de índices comentativos, la estructuración de la trama, la construcción de la escena enunciativa, entre otros procedimientos, la orientación argumentativa del relato).

2.1. ANÁLISIS DE *EL HOMBRE DE LA CÁMARA*

En el contexto histórico de la revolución rusa, *El hombre de la cámara*, (Dziga Vertov (Denis Kaufman), Rusia, 1929), combinando experimentación formal, recursos de la poesía y procedimientos del Cine-Ojo, se postula como registro puro de los hechos, rechazando la secuenciación narrativa según un guión, la utilización de actores, escenografías e iluminación. De este modo, logra un gran virtuosismo estético a través de la selección de las imágenes, el montaje y el manejo de la cámara (encuadre, planos, angulación, punto de vista, movimiento). Esta tensión entre la representación de la realidad y la autonomía de la forma se corresponde con el sincretismo de dos posicionamientos: el realismo tecnológico y la experimentación vanguardista. Tal como lo expresa Breschand: “Vertov abordó la práctica del montaje a la vez como poeta y como revolucionario” (Breschand, 2004: 15). Formado en la producción de montajes para el noticiero de los soviets y en la edición de la revista *Kino-Pravda* (cine verdad), Dziga Vertov formuló su proyecto: la afirmación de la superioridad del ojo de la cámara por encima del humano para captar los hechos verdaderamente acontecidos. Esta idea –contemporánea a la exaltación de la tecnología y la máquina propulsada desde el movimiento futurista- se basaba en que la captación de la experiencia inmediata, a través del dispositivo técnico y sin alterar el libre fluir de los

acontecimientos, podía alcanzar una mayor precisión, detalle y rigor que la visión natural. Esta posición se resume en el epígrafe que abre el film:

“Aviso a los espectadores: Este film ha sido rodado en URSS con el fin de reproducir imágenes de la vida sin la ayuda de subtítulos, sin la ayuda de escenario (un film sin escenario), sin la ayuda de teatro (un film sin decorados ni actores). Este trabajo experimental está destinado a la creación de un verdadero lenguaje internacional del cine sobre la base de su separación completa con respecto al lenguaje del teatro y la literatura”.

A diferencia de lo que se da en la literatura la forma que adopta el realismo en el cine no es narrativo sino perceptivo. Así, la sintaxis del film no construye un montaje narrativo tendiente a organizar las relaciones lógico-temporales de un mundo mimético sino un montaje eminentemente *discursivo* que responde a otra lógica nacida de relaciones asociativas. Estas implican no la continuidad de un significante a otro sino la transformación de un significante a partir de otro (Amiel, 2005: 75-76). En este punto se vuelve a hacer evidente la diferencia entre mostración y demostración. Las imágenes que se suceden como un fresco de la vida en la ciudad de Sans Petersburgo (Leningrado), no cumplen un rol meramente descriptivo sino que construyen otra lógica fundada no tanto en una relación analógica (rhemática) sino indicial (predicativa) y simbólica (argumentativa).

¿Cuál es la tesis de *El hombre de la cámara*? Los argumentos que desarrolla el film parten de tres preguntas fundamentales, las tres situadas en el pasaje histórico que va de la sociedad industrial al capitalismo: 1) ¿Cómo se da el proceso de producción económica y la vida cotidiana? (fuerza de trabajo, modos de producción, fenómenos de masificación y exclusión asociados, esparcimiento, etc). 2) ¿Cómo se desarrolla el proceso de producción de un film? y 3) ¿Cómo desempeñar el rol de espectador cinematográfico?

1) Empecemos por el primer argumento. Con la imposición del estalinismo en Rusia, el arte se declama como medio de expresión de contenidos ideológicos a la vez que como instrumento de la lucha de clases. En este contexto, el film, distanciándose de la preceptiva estética del Realismo, rechaza la idea de un arte reproductivo y garante de la verdad objetiva.

Una lectura reduccionista de uno de los postulados fundamentales del marxismo a la que Verón (1986) denominó “el obstáculo marxista” (a saber, que el modo de producción constituye la base económica de la sociedad y que de esta dependen los epifenómenos superestructurales) dio lugar al aislamiento de “dos mesetas” imposibles de reconciliar: por una parte, la base (sustrato material y concreto) y por otra, la superestructura (idea o contenido ideológico). Dicha formulación taxativa, trasladada al arte, tuvo su equivalente en la división de dos series: la forma y el contenido. Esta visión estuvo asociada a la idea de que si el arte privilegiaba la serie formal (material) descuidaba la serie social. Y en el campo del arte y la cultura derivó en un privilegio del contenido (aislable, autónomo, traducible) y de la función documental.

¿En qué medida podría inferirse de las imágenes del film que la consigna del cine como instrumento de la lucha política? *El hombre de la cámara*, documenta los cambios económicos y sociales sin precedentes que sobrevinieron después de la revolución rusa: a lo largo del metraje asistimos a escenas que ilustran el pasaje del modelo agrario a la sociedad industrial incipiente y a la urbanización acelerada. Como en un fresco de la vida cotidiana, observamos el inusual tráfico de los trenes, los autos, las personas, sus prácticas; el automatismo de las máquinas repitiendo una y otra vez el movimiento mecánico de la era de la reproducción técnica. El film argumenta, en consonancia con el materialismo histórico, el futurismo y el constructivismo que la formación y desarrollo de la sociedad son el resultado de la actividad productiva de los hombres.

Si prestamos atención a la forma en que están dispuestos los temas en el film nos encontramos con una interesante operación que atañe a su distribución espacial y temporal. El film podría dividirse en dos partes claramente delimitadas. En la primera, encontramos distintos aspectos de la praxis social: el mundo del trabajo y del desarrollo económico. En esta parte, el film retrata los nuevos modos de producción derivados de la industrialización: los oficios (las obreras textiles, los mineros, los bomberos, el comercio, la fábrica, la ambulancia), los medios de transporte y de comunicación, así como también, situaciones de exclusión engendradas por el sistema: la indigencia, la mendicidad. En la segunda parte, cuando cae la tarde y se sale del trabajo, observamos escenas vinculadas a otro estrato que no es el de la producción económica sino, por así llamarlo, el de “la espiritualidad de la vida”: los hábitos y costumbres, el ocio, el entretenimiento, el deporte, el arte, la danza, la música, el cine. Esta disposición en dos series nos vuelve a la división entre fenómenos de base (modos de producción,

condiciones económicas y sociales de la existencia) y superestructura (costumbres, la moral, la religión la cultura y el arte). ¿Qué es lo que está en juego en esta interpretación?

Por un lado, la afirmación de que los fenómenos de base son empírica y ontológicamente primeros, lo cual se deduce de un razonamiento por analogía. Dicho razonamiento aporta, además del fundamento, una ventaja didáctica ya que sirve para ilustrar una dimensión abstracta con una concreta: el film sostiene que así como los fenómenos materiales son primeros en la trama, también son primeros en el devenir histórico. Con esto, y paralelamente, lo que demuestra es que no se pueden disociar el contenido y la forma. Es decir, la voluntad pedagógica encaminada a la búsqueda de la verdad social está asociada a la función poética de un lenguaje que se vuelve sobre sí mismo y se señala a sí mismo como unidad de contenido y expresión.

Pero el registro cinematográfico de los hechos encubre que “los hechos”, en cuanto son captados, ya no lo son más. Y en esto hay no sólo un salto sino una *transformación*. Esto nos lleva al segundo argumento.

2) El filme revela, precisamente, cuál es el operador de dicha transformación: la cámara en la pantalla. De manera que la pretendida indistinción entre la imagen y el referente invocada por el Cine Ojo es impugnada no sólo por la irrupción sino por el trabajo del dispositivo técnico, que torna visible lo invisible: planos superpuestos, micro tomas, cámara lenta, cámara rápida, marcha atrás, animación, travelings, angulaciones raras...

El hombre de la cámara oscila entre el gesto de documentar lo que existe (mundo a-fílmico) y un gesto auto-reflexivo donde se muestra a sí mismo filmar (mundo fílmico). El filme hace un bucle y a la vez que se refiere a la vida social de los habitantes de Leningrado, se vuelve sobre sí mismo mostrando sus propias condiciones de producción. En este sentido, la cámara asume un rol protagónico.

El rol preponderante de la cámara es puesto de relieve a través de diversas operaciones de ponderación (Bitonte, 2009). Su aparición en el título la ubica, de entrada, en un espacio a la vez privilegiado y jerárquico: como marcador de identificación, le da nombre al film. Su presencia reiterada (operación de iteración) y destacada a través de las tomas, encuadre, función y rol protagónico sugiere que, desde la apertura del filme, se podría hablar no ya del hombre de la cámara sino de ¡la cámara

del hombre! Estos, entre otros índices, funcionan como verdaderos marcadores de valoración.

3) Pasemos ahora al tercer argumento. En una actitud entre valorativa y didáctica -no olvidemos el rol pedagógico que debió cumplir el cine en sus inicios para instruir al público en el nuevo lenguaje- el filme “enseña” la cámara, en dos sentidos: muestra e instruye. El film ilustra el proceso de producción y consumo cinematográfico. La pantalla, como un espejo nos devuelve nuestra propia imagen como espectadores. Asistimos al espectáculo que aún no ha comenzado. Lo primero que se muestra es la cámara -aparato para muchos, hasta entonces, desconocido- y se ejemplifica su uso. Luego vemos la sala, las butacas adaptándose, gracias a un procedimiento de trucaje, al cuerpo de un espectador invisible (¿alguien puede imaginarse el asombro de aquellos primeros espectadores viendo los asientos cobrar vida en primer plano y en dimensiones colosales?). Luego, el encargado carga la cinta, entra el público, las luces se apagan, la orquesta está pronta. Más tarde, veremos el trabajo sobre la cinta, los procesos de montaje y edición. Y de un salto, el ojo de la cámara se vuelve hacia los espectadores, actuando como un operador de interpelación. Con esto, crea un imaginario en el que existe un espacio recíproco de perceptibilidad, la ficción de que la cámara nos mira. Pero asombrosamente, la cámara, garante último de todo lo que se ve, no puede mostrar a lo que apunta: al público. Este punto ciego del filme confronta al cine documental con su propio límite: la ficción.

Para resumir, *El hombre de la cámara* recurre a los siguientes argumentos consecutivos, cuya estructura podría esquematizarse como sigue:

Primer argumento: Tal como se ve en las imágenes de las condiciones sociales de la vida de los habitantes de San Petersburgo y tal como lo expresa el epígrafe, la base o estructura económica (de orden material) es aquello de lo que dependen las ideas o el contenido (de orden ideológico). Así lo demuestra la capacidad de registro de la cámara.

a) DATOS: Imágenes que muestran las condiciones sociales de la vida de los habitantes de San Petersburgo (nivel del texto); epígrafe (paratexto).

b) GARANTÍA: La cámara como operador de referenciación.

c) CONCLUSIÓN: La base o estructura económica (de orden material) es aquello de lo que dependen las ideas o el contenido (de orden ideológico).

Segundo argumento: El contenido del film no es independiente de su forma de expresión, como se puede ver en la estructura espacio temporal del metraje y las imágenes que muestran las condiciones de producción del film. Así lo demuestra la cámara como operador de auto-referencialidad.

a) DATOS: la estructura espacio temporal del metraje y las imágenes que muestran las condiciones de producción del film.

b) GARANTÍA: la cámara como operador de auto-referencialidad.

c) CONCLUSIÓN: El contenido del film no es independiente de su forma de expresión.

Así, la cámara resulta ser el marcador de varias operaciones. Si ilustramos el modelo de una operación con la metáfora del arco y la flecha¹⁵, se puede ver que la cámara es el disparador de distintas operaciones de flechaje: 1) hacia atrás, señalando al que apunta (el “hombre de la cámara”, productor del film), 2) hacia delante, reenviando al blanco (el espectador imaginado) y 3) un flechaje autorreflexivo por el cual el filme se mira a sí mismo mirar, revelándose como arte-facto¹⁶.

Retomando el punto inicial, si volvemos a preguntarnos cuáles son las operaciones a través de las cuales el film valida sus argumentos, podemos responder que: a) en un primer movimiento, la validez de la enunciación está fundada sobre la capacidad del dispositivo técnico, b) al volverse sobre el público, la mirada de la cámara se sale del espacio diegético y transgrede una frontera prohibida, generando un punto de fuga y reciprocidad. Este acto de interpelación (cfr. Casetti: 1983) se funda en la necesidad del espectador –de su existencia- y lo afirma como co-partícipe necesario de la enunciación y c) finalmente, la cámara, a la vez espectáculo y espectador, al revelarse como artífice de enunciación, en el mismo acto se borra a sí misma como operador de autenticación. Parecería que en la tensión entre mostrar y demostrar que atraviesa *El hombre de la cámara*, lo que se valida no es la autenticidad de los hechos sino la autenticidad de la enunciación.

¹⁵ La metáfora, utilizada por Antoine Culioli para explicar la noción de *operaciones enunciativas*, es retomada por Sophie Fisher en su Prólogo a *Escritos* (Culioli, A., 2010, Buenos Aires, Santiago Arcos).

¹⁶ Operaciones de este tipo se remontan a hitos de la plástica y la literatura como Velázquez, en *Las Meninas* o Cervantes en *Don Quijote*.

En definitiva, la cámara, como operador, une dos extremos: por un lado, coherente con la estética del Cine Ojo, enseña la tremenda capacidad de registro de la cámara (efecto documentalizante). Y por otro, exhibe el aparato por el cual delata que el filme es un *artefacto* (operación autorreferencial). Vale decir que el mismo operador se asocia a la vez, con dos operaciones complementarias. En el filo de esta síntesis se asienta el principal argumento del film, que podríamos expresar parafraseando a Michel Foucault: por bien que se muestre lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se muestra¹⁷.

3. REFLEXIÓN FINAL

El epígrafe de Nichols que abre este artículo advierte que las reglas de juego del cine documental suponen una construcción simbólica anclada en el orden fáctico. Esta es la cláusula principal de un contrato de lectura que opta por ignorar “la desproporción entre representación y referente histórico” y que se alimenta de “la ilusión indicativa de un nexo ontológico y el hecho textual de la producción semiótica” (Nichols, 1997: 302). De ahí la pertinencia de un encuadre que ponga de relieve las operaciones semióticas de validación.

Considero que el encuadre semiótico que pone el acento en la argumentación es adecuado para abordar el análisis del documental ya que en él se vuelve central el problema que ha atravesado toda la historia del cine documental: el estatuto de lo real y la capacidad de representarlo. El documental intenta disminuir esa distancia recurriendo a diferentes operaciones de autenticación en virtud de las cuales determinados signos valen como documento. Para el documental los documentos son su principal garantía: lugares auténticos exentos de montaje escenográfico, material periodístico, elementos tomados de archivos históricos, datos fehacientes sobre la identidad de las personas, lugares y tiempo, testigos o testimonios tomados de entrevistas u otro tipo de testimonios “no manipulados”. El documento tiene un estatuto legal y un carácter probatorio, puede ser pertinente o no pertinente, verdadero o falso pero nunca ficcional. Tiene una validez de hecho, “extra-técnica”, diría Aristóteles (*Retórica*).

A la inversa del cine de ficción, el cine documental pone el dispositivo técnico al servicio de operaciones para la intelección de “lo real”, en tanto que el yo espectador suspendiendo la desconfianza en el artificio, pone en acto una disposición vigilante,

¹⁷ “Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice” (Foucault, 1993: 19)

reflexiva, distanciada, a la que Jaquinot denominó “didáctica” (Jaquinot, 1992). Vale decir que el valor documental de un discurso fílmico depende de la escena enunciativa que construye, en el que el pacto se establece sobre la base de la adhesión y la confianza que el espectador cinematográfico deposita sobre el dispositivo de enunciación.

Finalmente, muchos estudiosos al referirse a las tendencias actuales del género documental insisten en la evanescencia de las fronteras entre realidad y ficción. Lo notable es que ese carácter difuso se puede observar desde los inicios mismos del género. Tiendo a creer que, tal vez, el documental sea el género que más pone en evidencia la reflexividad del lenguaje. Y tal vez esta cualidad, expuesta desde su misma fundación haya dejado marcas en los documentales que siguieron. Pero esa inquietud ya será excusa para otro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (1992), *Cristian Metz y la teoría del cine*, Actas del Coloquio de Cerisy dirigidas por Michel Marie y Marc Vernet. Ed. española dirigida por Lisa Block de Behar, Buenos Aires, Catálogos
- ADAM, Jean Michel (1992), *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan
- ALTMAN, Rick (2000), "Los géneros cinematográficos", Paidós Comunicación. Barcelona-Buenos Aires-México
- AUMONT, Jacques, 1992, “La analogía reencarnada (divagación)”, en A.A.V.V. (1992), *Cristian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos
- BAJTÍN, Mijail (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI (1979)
- BARTHES, Roland (1982), "El efecto de lo real", en *Polémica sobre realismo. G. Lukacs y otros*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo (1968, "L'effet de réel" *Communications* 11: 84-9)
- BETTETINI, Gianfranco (1984), *Tiempo de la expresión cinematográfica*, FCE, México
- BETTETINI, Gianfranco (1986), *La conversación audiovisual Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, Cátedra, Madrid
- BITONTE, María Elena (2006), “Sentido, argumentación y comprensión. Recorridos pragmáticos” II Jornadas Peirce en Argentina, 2006. Actas de las II Jornadas del Grupo

de Estudios Peirceanos en Argentina. En

<http://www.unav.es/gep/JornadasPeirceArgentina.html>

BITONTE, María Elena (2009), *Tres aportes a la noción de operaciones: Verón, Fisher, Goodman*, en *Figuraciones N° 6*. en www.revistafiguraciones.com.ar

BREMOND, Claude (1964), "El mensaje narrativo", en *Communications N° 4*

BELLOUR, Raymond, 1992, "El cine y..." en A.A.V.V. (1992), *Cristian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos

BRESCHAND, 2004, "Los orígenes del documental", en *El documental*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós

CASETTI, Francesco (1983), "Los ojos en los ojos", en *Communications N° 38, Énonciation et cinéma*, Communications, N° 38, Paris, Seuil

CULIOLI, Antoine, 2010, *Escritos*, Buenos Aires, Santiago Arcos

CHANAN, Michael, "El coeficiente zaprunder", en *FILMWAVES n°4*, Traducción de G. De Carli En <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Chanan.htm>

FISHER, Sophie, 1999 *Énonciation. Manières et territoires*, Paris: OPHRYS

GAUDREAULT, André (1992) "Las aventuras de un concepto: la narratividad" en A.A.V.V., 1992, *Cristian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos

GAUDREAULT, André y JOST, François (2002): *El relato cinematográfico*, Barcelona, Ed. Paidós

GRICE, Herbert Paul (1975), "Lógica y conversación" en Valdés Villanueva, Ed., *La búsqueda de significado*, Madrid, Tecnos

JAQUINOT, Genévieve (1992) "Una teoría para una provincia marginal del cine" en A.A.V.V. (1992), *Cristian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos

MAINGUENEAU Dominique (2001) ¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"? Revista electrónica *Discurso.org*, Año 3, N° 5, 2004. En http://www.revista.discurso.org/articulos/Num5_Art_Maingueneau.htm

MARAFIOTI, Roberto (2004), *Charles S. Peirce. El Éxtasis de los Signos*, Buenos Aires, Biblos

METZ, Christian (1973) "Historia / discurso (nota sobre dos voyeurismos)", en Metz (1979), *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gilli

METZ, Christian (1979), *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gilli

METZ, Christian (1994), "La enunciación antropoide", en *L'enonciation impersonelle ou le site du filme*, Paris, Klincksieck

NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad. Ciertos conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós

ODIN, Roger (1992), "Christian Metz y la lingüística", en A.A.V.V., 1992, *Cristian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos

ODIN, Roger (2008) "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático", en Archivos de la filmoteca Después de lo real Vol. II, (Joseph María Català y Josexo Cerdán (eds.), Nº 57-58, octubre 2007/ febrero 2008.

PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press*

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (2002), "Mecanismos de género: Reflexiones sobre el documental y la ficción" en [CD-ROM] Educación para la comunicación. Televisión y multimedia. Máster de Televisión Educativa y Corporación Multimedia, con la colaboración de UNICEF, Madrid

ROMÉ, Natalia (2009), *Semiosis y subjetividad. Preguntas a Charles Peirce y Jacques Lacan desde las ciencias sociales*, Buenos Aires, Prometeo

TOULMIN, Stephen (2003) *Los usos de la argumentación*, Barcelona, Península (1958)

VERÓN, Eliseo (1986), *Semiosos de lo ideológico y el poder. La mediatización*, Buenos Aires, Oficina de publicaciones de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, cursos y Conferencias, Nº 9

VERÓN, Eliseo, (2004), *Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales*, en *Fragmentos de un tejido*, Gedisa, Barcelona-Buenos Aires (1988)