

EL DOCUMENTAL FÍLMICO. UNA CARTOGRAFÍA PRELIMINAR

THE DOCUMENTARY FILM. A PRELIMINARY MAPPING

Santos ZUNZUNEGUI DÍEZ

Universidad del País Vasco / EHU
santos.zunzunegui@gmail.com

Imanol ZUMALDE ARREGI

Universidad del País Vasco / EHU
ima.zumalde@gmail.com

Resumen: Este artículo propone una taxonomía del amplio espacio discursivo que las clasificaciones rutinarias sitúan bajo la etiqueta genérica del documental cinematográfico. Sobre la base del modelo operacional del cuadrado semiótico y de la dicotomía que forman el *documento* y el *documental*, los autores plantean cuatro tipos discursivos que corresponden, en esencia, a otras tantas maneras de *Hacer creer* o de promover en el espectador un *hacer interpretativo* en términos de verdad.

Palabras clave: Cine. Documento. Documental. Cuadrado semiótico. Veridicción.

Abstract: This text is aimed to explore a new taxonomy of the large conceptual space known as *documental*. Choosing the paradigm of the structural semiotic as working method, the authors propose a typology of four interdefined positions in which spreads the forms of *make believe* that look for building in the spectator an *interpretative doing* thought in terms of truth.

Key Words: Cinema. Document. Documentary. Semiotic square. Veridiction.

1. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE DOCUMENTAL

Siendo sintéticos, el documental es un tipo de discurso (o si se prefiere dispositivo o formato discursivo) que se caracteriza por producir un efecto de sentido particular, al que podemos referirnos como *efecto-verdad*, y por establecer con su intérprete un contrato de mutua confianza en virtud del cual el espectador procesa la información que se le transmite de forma creíble y asumible (el documental se dirige a su lector en términos de verdad, y espera de él un hacer interpretativo en consonancia; si se prefiere, construye un *lector modelo* que confía en la veracidad de lo que se le dice). El documental no lo es porque presenta “hechos reales”, sino porque los *representa* de forma que *se quiere* (o se postula como) objetiva; dicho a la manera semiótica, les atribuye un *sentido* que el espectador considera verosímil, *plausible* o convincente (construye una *verdad*). Todo ello, obviamente, es fruto de un *hacer persuasivo* (un *Hacer creer*) que permite afirmar que el discurso da una imagen razonablemente fidedigna o auténtica del tema o de los hechos tratados.

Sentadas sobre esas bases teóricas el fenómeno discursivo conocido como “documental”, se hace necesario proceder a cartografiar, siquiera de una forma tentativa y somera, el vasto e intrincado continente fenoménico que se abre ante de cualquiera que se acerque al denominado “cine documental”¹. Asumimos este desafío con la sensación de que los intentos que se han llevado a cabo hasta ahora en esa línea han procedido a categorizar el territorio del documental fílmico (y/o audiovisual) sin fijar unas bases teóricas sólidas que lo sustentaran con garantías. Los resultados están a la vista para cualquier observador sin prejuicios: una amalgama de obras y autores que ahora se ubican bajo tal o cual denominación de corte impresionista para más tarde hacerlo en otra; un conjunto desordenado de filmes y cineastas que, en la medida en que los conceptos y criterios que permiten acercarlos (o alejarlos) entre sí no están interdefinidos, apenas ofrecen otra perspectiva que un *mare magnum* quizás sugestivo pero poco adecuado para comprender la manera en que las películas (y sus autores) dialogan entre sí.

Dado que amén de la heterogeneidad de los criterios en los que se fundan, el fracaso heurístico de este tipo de clasificaciones tan pródiga en categorías² proviene mayormente

1 Esta etiqueta es genérica puesto que, amén de las fílmicas, comprende asimismo a todas las formas audiovisuales en las que encarna el denominando *efecto-verdad* entre las que, huelga decirlo, se cuentan en igualdad de condiciones las que asoman con cada vez mayor pujanza no solo en la pequeña pantalla televisiva, sino sobre todo en esa constelación de nanopantallas en incesante expansión que se han hecho imprescindibles en nuestra vida cotidiana.

2 Un claro ejemplo de esta especie de categorización arborescente lo tenemos en la tipología que ha cosechado mayor fortuna académica: Bill Nichols (1991) puso sobre el tapete cuatro modos de representación documental (*expositivo, observacional, iterativo y reflexivo*), célebre catálogo que, a medida

de la indefinición del fenómeno discursivo que pretenden taxonomizar, bueno será que comencemos delimitando o fijando con la mayor precisión a nuestro alcance las lindes del espacio textual que pretendemos explorar.

Por seguir un orden que va de lo más general a lo más concreto, aquí no sopesaremos, para empezar, las plurales maneras en las que el denominado séptimo arte (y, en consabida extensión, el audiovisual en toda su variada casuística) “se ha relacionado con el mundo” o, en fórmula más certera, “ha representado la realidad”, asunto oceánico, lábil e inasible que ha dado lugar a ingente, y no toda prescindible, especulación teórica. Tampoco repararemos en el fenómeno contiguo del *realismo cinematográfico*, en las diversas tácticas, fórmulas y procedimientos que han ido surgiendo a lo largo del tiempo con la vista puesta en dotar a la representación audiovisual de un “parecido” asumible con la realidad. Menos aun nos proponemos clasificar aquí cómo el cine y su numerosa progenie audiovisual han hecho memoria, han recordado y/o se han retrotraído al pasado, y por elevación inevitable, de qué dispares maneras el audiovisual se ha incorporado puntualmente al prolijo quehacer de la ciencia histórica. Lo que lleva parejo, también, el hecho de que no destinemos nuestras herramientas conceptuales a catalogar cómo el cine y sus apéndices más o menos emancipados han administrado ese cóctel fenomenológico que convencionalmente denominamos *documento* en el que, sin ánimo de exhaustividad, se dan cita los materiales de archivo, los monumentos así como los testimonios y fuentes de diverso grado. Y como hay que acabar por algún lado, tampoco haremos inventario del sinnúmero de fórmulas audiovisuales preferentemente televisivas que, con el apelativo de *Reality Show* (hay quien prefiere la etiqueta menos frívola de *telerealidad*), han convertido (o travestido) la realidad en espectáculo.

Aunque hayamos inducido a pensar lo contrario, todas estas cuestiones, y otras que hemos dejado voluntariamente en el tintero, son aspectos en alguna medida involucrados, subyacentes o colaterales al fenómeno discursivo que pretendemos cartografiar aquí. La imagen cinematográfica no es simplemente un soporte sensible que da testimonio del mundo externo (entendido como una realidad extradiscursiva), sino el germen signifiante de un sofisticado constructo cultural que denominamos filme o película (vale también la pedante expresión “texto audiovisual”) en cuyo horizonte semántico se cuenta, en lugar preferente con relación a aquellos sistemas de significación que no manejan formas de expresión indiciales, su capacidad para enunciar una cierta “verdad” referencial. Lo que nunca ha sido impedimento para que, digámoslo

que la comunidad científica le imputaba lagunas y deficiencias, ha ido ampliando en sucesivos estudios a un quinto (modo *performativo*, segregación o desglose del preliminar modo reflexivo) e incluso a un sexto formato documental (el modo *poético*), sin poner en tela de juicio los criterios que sostienen tan impreciso empeño taxonómico.

así, el séptimo arte haya potenciado e incidido históricamente en su capacidad (que muchos han identificado con su vocación primera) para generar ficción³.

Pues bien, en lo sucesivo procederemos a inventariar cómo el cine y *cía* ha(n) *textualizado* (hecho texto) el tan traído y llevado *efecto-verdad*, o lo que viene a ser lo mismo, cómo han administrado sus estrategias discursivas y manejado el dispositivo de la puesta en escena para poner en pie un *pacto comunicativo* que reclama a su espectador una *creencia*, a saber: *un hacer interpretativo en términos de verdad*. En resumen, eso de lo que hablamos cuando hablamos de cine “documental”.

2. PONIENDO LOS CIMIENTOS: EL CUADRADO

El instrumento con el que pretendemos levantar y trazar carta geográfica sobre ese fenómeno discursivo que concita prácticas audiovisuales tan heterogéneas evitando los vicios de la inconsistencia y el impresionismo proviene de la semiótica estructural. Hablamos, más en concreto, del llamado *cuadro (o cuadrado) semiótico* puesto a punto por A. J. Greimas y sus colaboradores a partir del cuadrado aristotélico (conocido también como cuadrado de las oposiciones)⁴ así como de diversos modelos manejados por la Lógica y la Hermenéutica.

Aunque estas páginas no sean el lugar más apropiado para desarrollar *in extenso* los fundamentos teóricos que subyacen a este modelo operacional⁵, sí quisiéramos esbozar algunos de sus elementos básicos toda vez que lo hemos tomado como soporte conceptual de nuestro empeño en la medida en que proporciona un criterio de ordenación de un campo semántico bajo el *principio de la interdefinición* (donde la cualidad de un elemento no es algo intrínseco al mismo, sino una condición diferencial que dimana de su(s) vínculo(s) con el resto), ese precisamente que, según argüíamos arriba, más echamos a faltar en las clasificaciones rutinarias que ha padecido el género documental.

De manera que las declinaciones a las que someteremos al fenómeno que nos (pre) ocupa se mirarán entre sí formando un sistema conceptual cerrado, lo que garantiza la posibilidad de comprender las relaciones que se establecen entre los distintos especímenes en que se concreta cada una de aquellas, sin riesgos de fuga conceptual

3 Comprometiendo en el empeño, dicho sea a pie de página, a todos los aspectos que hemos consignado en el párrafo anterior, lo que nos recuerda o retrotrae a esa idea según la cual no hay mecanismos o procedimientos textuales privativos de uno y otro régimen (documental o de ficción), sino efectos de sentido de uno u otro sesgo.

4 Ver “Cuadrado aristotélico” en VV. AA. (1992: 204).

5 Para una adecuada comprensión de los fundamentos epistemológicos del “cuadro semiótico” debe verse la voz correspondiente “cuadro (o cuadrado) semiótico” en A. J. Greimas y J. Courtés (1982: 96-99). También puede verse “Le jeu de contraintes sémiotiques” en A. J. Greimas y François Rastier (1970: 135-155).

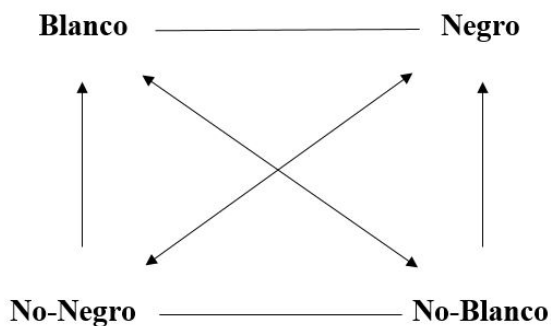
que, conviene insistir en ello, es uno de los males que aquejan a los sistemas clasificatorios convencionales. Para comprender el *modus operandi* que guiará nuestro empeño taxonómico, conviene señalar, aun a riesgo de retroceder tan lejos como a sus fuentes epistemológicas, algunas de las ideas y principios que fundan la semántica estructural.

- Los problemas del sentido son generales y atañen por igual a todos los sistemas de significación. No hay, por ende, diferencias entre los lenguajes en lo que respecta a la forma del contenido (lo que les separa, claro está, estriba en el plano de la expresión). Todos los lenguajes (y por ende, todos los textos individuales) estructuran el sentido de la misma forma (lo que no significa, faltaría más, que todos expresen lo mismo). Al margen de lo que digan y de las formas de la expresión que empleen para decirlo, en lo referido a la estructura que organiza lo que significan, todos los lenguajes, sin excepción, responden al mismo esquema, formato o patrón. De hecho, la semántica estructural parte de un postulado epistemológico, de un axioma (que, por tanto, no debe ser demostrado): *Todos los lenguajes, en resumen, disponen el sentido de forma dicotómica* (en pares o parejas de opuestos o contrarios: Alto vs. Bajo; Bueno vs. Malo; Bonito vs. Feo; Caliente vs. Frío; etc.).
- Esto se debe a que los seres humanos en puridad entendemos/comprendemos diferencias (nuestro software intelectual, por decirlo de alguna manera, es binario). Así las cosas, el valor (semántico) de los elementos no es algo constitutivo o inherente a los mismos, sino una característica relacional y/o diferencial que surge de la oposición que les vincula a su contrario (entendemos el concepto /Alto/ porque disponemos de su antónimo /Bajo/). *El sentido reside en la diferencia*. Dicho de manera canónicamente semiótica, la aparición y articulación del sentido se hace posible debido a un *principio de diferenciación*, y la *diferencia* representa un principio general de articulación en tanto produce una tensión entre polos.
- *El texto es el lugar donde se gestiona la diferencia*, allí donde se realiza y manifiesta (o textualiza) la significación. Por consiguiente, cada "texto" (cada obra, cada filme en nuestro caso) *organiza el sentido a partir de una o varias oposiciones fundadoras*.
- Y así llegamos a nuestro destino: la figura del "cuadro semiótico", instrumento metodológico que permite hacer visible el desarrollo lógico del sentido, representa gráficamente la *gestión de la diferencia* en la que se sustancia la significación.

Detengámonos por un momento en la forma en la que se despliegan las instancias que conforman ese cuadrilátero en el que se dirime el sentido. La sintaxis fundamental propone dos operaciones sintácticas de carácter lógico que son la *negación* y la *aserción*. Ambas se vuelven operativas a través de la figura del cuadro (o cuadrado) semiótico, entendido como la representación visual de la articulación lógica de una categoría

semántica. El cuadrado constituye para Greimas la representación de la *estructura elemental de la significación*. Tomemos un ejemplo que permita comprender el sustrato conceptual del cuadro semiótico. Sea la oposición categorial entre “Blanco” y “Negro”:

- Ambas nociones forman un *eje semántico* (llamado *eje de los contrarios*) en el que cada posición *presupone* la otra, por lo que diremos que existe entre ambos términos una “oposición cualitativa” o *relación de contrariedad*: A es distinto de B. O si se prefiere A (“Blanco”) es una proposición universal afirmativa y B (“Negro”) una proposición universal negativa. Entre ambos términos se establece una relación de *incompatibilidad* como la que une a los elementos contrarios que forman una categoría semántica (Blanco vs. Negro).
- Existe otra posible relación, establecida a partir de una *negación* (a “Blanco” le corresponde “No-Blanco”; a “Negro” le corresponde “No-Negro”). En este caso hablaríamos de la existencia de una “oposición privativa” o *relación de contradicción*: A es distinto de la ausencia de A. Entre A y su ausencia (o entre B y su ausencia) se establecen relaciones de *disjunción exclusiva*.
- Las posiciones descritas como “ausencia de B” (“No-Negro”) y “ausencia de A” (“No-Blanco”) forman lo que se conoce como el *eje de los subcontrarios*. Entre ambos términos, que describen una particularidad afirmativa y una particularidad negativa, se establecen relaciones de *disjunción* y podemos hablar de *subcontrariedad*.
- De cualquiera de estas últimas posiciones subcontrarias se puede pasar, por *aserción* (de “No-Blanco” a “Negro”; de “No-negro” a Blanco”), de una a otra. Hablamos en este caso de la existencia de una “oposición participativa” o *relación de implicación* o subalternidad: A es una parte de todo lo que es No-B, de la misma forma que B es una parte de todo lo que es No-A.
- Con lo que obtendríamos un cuadro que adoptaría el siguiente aspecto:



Lo que nos interesa rescatar de todo este constructo lógico que radiografía la estructura dinámica de la significación es que el cuadro despliega cuatro posiciones *interdefinidas* mediante dos *operaciones*: Negación y Aserción. Y, sobre todo, tres *relaciones*:

- Horizontal: *contrariedad* (presuposición recíproca).
- Oblicua: *contradicción* (negación).
- Vertical: *complementariedad* (aserción).

Conviene tener claro que el cuadro no despliega “lexemas” (que podemos identificar, de manera rápida, con las “palabras”), sino alguno de sus “sememas” (acepciones) de tal forma que una misma palabra, un mismo trazo gráfico o un mismo símbolo puede encontrarse, dependiendo de sus contextualizaciones narrativas, ubicado en varias posiciones del cuadro. De aquí que haya que distinguir con toda claridad entre una *posición de sentido* (una “esquina del cuadro”) de su *manifestación* en la superficie del texto (también denominada *textualización*) donde puede adoptar la apariencia de una palabra, una frase, un párrafo en los discursos escritos o unos rasgos gráficos de mayor o menor complejidad en los discursos plásticos. Dicho con otras palabras, la elasticidad es una propiedad general de los discursos.

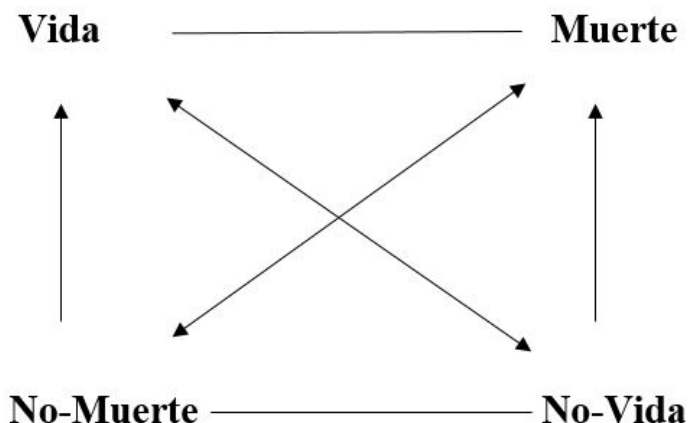
También es interesante hacer notar, ya lo hemos sugerido, que el cuadro puede tomarse tanto como la representación estática de una categoría semántica (de suerte que estaría formado por posiciones fijas puramente diferenciales), cuanto como modelo dinámico que sirve para representar recorridos narrativos que se realizan mediante una reglas precisas. El *cuadrado*, en suma, no es un entidad estática, sino un mecanismo dinámico que lleva implícitas permutas y recorridos potenciales que dan lugar a circuitos de sentido alternativos: así la “circulación” entre los dos términos de una categoría semántica no se realiza directamente sino a través del estadio intermedio de los elementos contradictorios (las oposiciones que fundan el sentido son binarias, pero contra quienes imputan una “cerrazón maniqueísta” a la semántica estructural, siempre implican a un tercer y un cuarto elementos intermedios gracias a los que es lógicamente factible la combinatoria implícita en cada categoría semántica).

3. ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

Llegados a estas alturas quizás sea necesario proponer ejemplos aclaratorios más concretos o a ras de suelo, y qué más cercano (o inherente) a nuestra experiencia cognitiva que la idea misma de la “existencia”, entidad semántica que surge del binomio vida/muerte. Antes de explicar la manera en el que el cuadrado semiótico representa los elementos que lo integran y los recorridos que lo atraviesan, recordaremos que Greimas

propone dos grandes categorías como susceptibles, de manera hipotética, de ofrecer una primera articulación del universo semántico individual (a través de la categoría "existencia" organizada en términos de *vida/muerte*) y el social (a través del eje semántico *cultura/natura*). No hace falta recordar que, sin dejar de ser universales, los conceptos de *cultura* y *natura* se han dotado de contenidos diferentes en cada ámbito cultural y a lo largo de distintos momentos históricos. Es decir, que cuando hablamos, por ejemplo, de naturaleza no lo hacemos de una naturaleza en sí, sino de lo que en un marco conceptual dado es "considerado como dependiendo de la naturaleza; se trata entonces, por decirlo así, de una naturaleza culturizada" (ver "cultura" en A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 99-100).

En el interior de este marco conceptual la expansión de la categoría semántica que hemos denominado "existencia" cuadra de la siguiente manera:



Al primer golpe de vista nos hacemos cargo de que las dos posiciones subcontrarias (No-muerte y No-vida) acogen una panoplia de casos significativos e interesantes que han tenido gran predicamento en las artes narrativas. Cuando se trata de *No-muertos* como sucede con los fantasmas o espectros, nos encontramos ante sujetos/entidades cuya ausencia de vida biológica no impide que gocen de vida simbólica (están *biológicamente muertos pero simbólicamente vivos*). En esta posición o vértice del cuadro encuentran su lugar esas criaturas, de tipología ciertamente plural, a las que la ficción contemporánea denomina *zombies*.

En el campo de la "No-vida" podemos situar todo un catálogo de personajes de ficción entre los que ocupan lugar destacado los wagnerianos Amfortas (de la ópera *Parsifal*) o el Holandés Errante de *El buque fantasma*. En ambos casos se trata de personajes *biológicamente vivos pero muertos en términos simbólicos*: el primero, herido en un

costado por el malvado Klingsor con la lanza que golpeó a Cristo en el Gólgota, desea morir ardientemente pues su herida nunca se cierra y su pecado le ha inutilizado para su tarea de protector del Santo Grial; el segundo está condenado a vagar incansablemente por los mares sin poder alcanzar el descanso de la muerte hasta que el amor de una mujer lo redima. Si queremos remitirnos a casos de la reciente mitología popular tenemos el del *Alien*, la criatura que ha popularizado la saga cinematográfica del mismo título y que responde a una pura pulsión biológica, concentrada en los instintos de la reproducción y la supervivencia.

Nada impide aplicar esta noción que tanto recorrido tiene en los múltiples espacios de la fantasía narrativa al “mundo real”. La posición subcontraria de “No-vivos” parece pensada para acoger la figura del “musulmán” (*muselmann*), tal y como se describe en los textos que Primo Levi dedicó a su experiencia en el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau. Con este nombre, cuenta Levi, se designaba por los veteranos del *Lager* a “los débiles, los ineptos, los destinados a la selección”⁶. Se trata, por tanto, de aquellos que han renunciado a cualquier forma de resistencia, que han dejado de lado la dimensión simbólica que les constituye como humanos.

Más a pie de calle, estas disquisiciones de orden semiótico permiten asimismo apreciar con claridad las diferencias esenciales que separan a los bandos enfrentados en el debate siempre candente del aborto. Credos y pasiones al margen, la disputa se reduce a una cuestión de emplazamiento del *nasciturus* (término jurídico que designa al ser humano desde que es concebido hasta su nacimiento) en el cuadrado semiótico de la “existencia” del que venimos hablando: para las organizaciones pro-vida se situaría en la posición superior izquierda (Vida) toda vez que consideran al no nacido biológica y simbólicamente vivo desde el mismo instante en que es concebido, por lo que le asisten derechos civiles que el ordenamiento jurídico debe proteger en condición de igualdad a una persona (así las cosas, la interrupción voluntaria del embarazo debería pensarse como el homicidio o el asesinato); para los defensores del aborto, en cambio, el *nasciturus* se ubica transitoria o temporalmente (los plazos varían, incluso de una ley a otra: la de 2010 vigente en el ordenamiento jurídico español sitúa la frontera en las 14 semanas) en la posición inferior derecha (No Vida), en tanto que ser que existe en términos biológicos pero aún desprovisto de vida simbólica, de modo que durante ese elástico estadio presimbólico no le asisten derechos civiles y su eliminación biológica no

6 “En el *Lager*, donde el hombre está solo y la lucha por la vida se reduce a su mecanismo primordial (...) a los “musulmanes”; a los hombres que se desmoronan no vale la pena dirigirles la palabra (...), dentro de unas semanas no quedará de ellos más que un puñado de cenizas en cualquier campo no lejano y, en un registro, un número de matrícula vencido. Aunque englobados y arrastrados sin descanso por la muchedumbre innumerable de sus semejantes, sufren y se arrastran en una opaca soledad íntima, y en soledad mueren o desaparecen, sin dejar rastros en la memoria de nadie” (Primo Levi, 1987: 94-95).

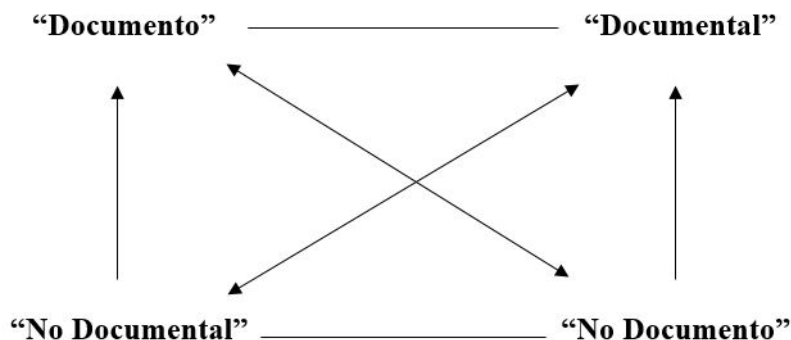
debería, por ende, someterse a cortapisas legales. Reducida así a su estructura elemental, la controversia en torno al aborto muestra sin tapujos su naturaleza sustancialmente ideológica. Pero volvamos a lo nuestro.

4. LOS CUATRO VÉRTICES DE LA VERDAD CINEMATOGRAFICA

El par semántico a partir del que desplegaremos el cuadr(ad)o semiótico que nos permitirá cartografiar el terreno es la oposición fundadora que enfrenta el *documento* y el *documental*, conceptos que conviene fijar de antemano. La verdad cinematográfica se dirime en dos registros figurativos: uno primario correspondiente al documento que cobra forma en esa grafía literal que denota inmediatez y transparencia absoluta respecto al acontecimiento que refleja⁷; y otro manifiestamente construido correspondiente al documental que inserta el documento en el marco codificado de un discurso que tiene por objeto explicar o procesar narrativamente el acontecimiento (los pormenores teóricos y algunos ejemplos explicativos sobre esta dicotomía nuclear en torno a la que gira la constelación fílmica documental están disponibles en Imanol Zumalde y Santos Zunzunegui, 2014).

Tomemos el documento y el documental limpios de polvo y paja, como dos posiciones contrarias que se presuponen mutuamente configurando, por un lado, la categoría nodular del fenómeno semiótico que tenemos entre manos y desplegando, por otro, a sus respectivos subcontrarios anudados a su vez, en tanto que términos contrarios entre sí, por una relación de presuposición recíproca. De este nudo de correspondencias que aúna contrariedades (Documento vs. Documental; No-Documental vs. No-Documento), contradicciones o negaciones (Documento/No-Documento; Documental/No-Documental) y complementariedades (Documento y No-Documental; Documental y No-Documento), surge el siguiente cuadrado semiótico:

7 Este registro está vinculado con la utilización de unas tecnologías que presentan la característica de (en palabras de André Bazin, 1966: 13-20) “despellejar el mundo” y que, por lo mismo, producen unos discursos a los que asignamos las cualidades de inmediatez y transparencia con respecto al acto que reflejan, aunque sean siempre incoerciblemente un “punto de vista” sobre las cosas. Conviene recordar que la fuerza y la debilidad de la imagen (tecnológica, pero no solo) residen, precisamente, en su carácter indicial (en el sentido peirciano del término), en su pegarse como una lapa a las apariencias de las cosas, apariencia que constituye su sentido denotativo obvio. Pero como enseña el viejo Bertold Brecht (y afirma la semiótica), la esencia de las cosas (su sentido profundo, su ser, su significado) no tiene que coincidir necesariamente con su apariencia. El territorio del sentido depende siempre de la articulación entre *ser* y *parecer* y sus posibles coincidencias y desvíos. Estamos en pleno terreno de lo que en semiótica se conoce como *veridicción* (Hacer parecer verdad).



Enunciadas *in nuce* las posiciones lógicas así como los vínculos que las relacionan pasemos, sin más dilación, a explicar este complejo póquer de nociones que conforma el cuadrilátero de la *verdad cinematográfica*, labor que solo llegará a buen puerto siempre que seamos capaces de desprendernos de tan equívoca y confusa nomenclatura (denominar “Documental” a una subclase del *documental* es, pese al subterfugio de las comillas, poco recomendable), y de crear para cada una de ellas una etiqueta o denominación alternativa que consiga indicar, al menos de forma más clara y heurísticamente eficaz, la subclase que supone dentro del fenómeno global.

5. EL GRADO CERO DEL DOCUMENTAL (LA CAPTURA BIOSCÓPICA)

Como todo nuestro empeño depende de lo capaces que seamos de elucidar esta pieza maestra en la que se fundamenta el bosquejo taxonómico que sigue, deberíamos empezar con una serie de aclaraciones o advertencias previas no solo terminológicas. Aunque puede parecer extraño, e incluso contraproducente, no podemos echar a andar sin poner sobre el tapete una noción, la de *documento*, que se presenta como exterior o previa al universo que precisamente buscamos cartografiar (el *documental*). Para discernir esto es necesario tener presente que en el origen del texto audiovisual (tanto del fenómeno discursivo que conocemos como *documental* cuanto de lo que denominamos cine de ficción) está el *documento*, es decir, un fragmento audiovisual en el que han sido registradas una serie de imágenes y sonidos (poco importa aquí tanto la técnica empleada para ello cuanto la ontología del material resultante⁸). Esto es tan sencillo

8 En el mundo del discurso solo cuentan los efectos de sentido, de manera que cuando aludimos a la *indicialidad* no estamos invocando la ontología, sino al singular *efecto-huella* que producen en su espectador unas imágenes (y sonidos) que (incluso siendo puro simulacro infográfico) son capaces de *parecer* con suficiente elocuencia rastro o constatación gráfica del mundo físico.

como afirmar que no hay *documental* ni cine de ficción sin ese *documento* primario que genera la cámara cinematográfica cuando impresiona el celuloide (que lleva anejo, claro está, lo registrado en la banda de sonido).

Admitir la existencia del *documento* entraña cierta dificultad toda vez que la mayoría de espectadores toma contacto con el mismo no de forma inmediata o directa sino a través de su "domesticación" *documental*. Ocurre algo similar con cada toma de rodaje destinada a una película de ficción que, en esencia, es un *documento* (esto requiere matizaciones de cierto peso que saldrán a relucir en la exposición de las ulteriores posiciones del cuadrado). De ahí que sostengamos que cuando se presenta ante el espectador común cualquier *documento* ya está travestido en *documental*, de la misma manera que las tomas registradas en un estudio de rodaje aparecen travestidas de *ficción*.

La diferencia entre uno y otro universo semántico depende del tipo de gestión que ejerce el poder constatativo (o la capacidad de enunciar "esto está aquí") de esa materia prima o documento bruto que está en el origen del texto fílmico: el cine de ficción obvia (o desactiva, dejándola en un oscuro segundo plano) esa referencialidad consustancial a la imagen fotoquímica en beneficio de una lógica narrativa donde, para decirlo rápido, esas personas de carne y hueso que vemos en pantalla se convierten o transforman en personajes de un mundo imaginario (o de una realidad bien distinta); el cine documental, por su parte, lo potencia y/o usufructúa de muy diversa manera: algunos documentales, los que situaremos en este vértice del cuadrado, salvaguardan, subrayan o hacen hincapié, como iremos viendo, en esa *indicialidad* consustancial al registro fotoquímico, mientras que otros, los que colocaremos en la posición contraria, lo procesan sin miramientos (aunque sin llegar a subvertir ni desactivar del todo su valor constatativo) sometiéndolo a toda una serie de técnicas de manipulación en las que repararemos en breve.

Quizás el *documento*, como tal, solo exista para los dispositivos electrónicos que escrutan y procesan mediante complejos algoritmos matemáticos las imágenes y sonidos atrapados (creados) por los dispositivos de captura (dispositivos de los que la fotografía y el cinematógrafo constituyen, a estas alturas, restos antediluvianos). Lo que nos recuerda la paradoja de partida: aunque se trata de una noción esencial (nada menos que la piedra de toque que permite desplegar el cuadrado que cartografía el territorio del *efecto-verdad cinematográfico*) el *documento* tiene, desde un punto de vista operativo, una existencia puramente virtual en tanto que presupuesta para poder comprender adecuadamente lo que sucede en este territorio que estamos explorando. Tomando como referencia el *Found Footage*, podríamos decir que nos movemos en pleno territorio de los *Found Facts*.

Por ello nos parece que la denominación de *captura* o *registro biosópico*, tomada directamente de la feliz expresión propuesta por Jean-Marie Straub (1966: 123), podría servirnos mejor que la equívoca noción de documento para aludir a este primer modelo de texto documental (suerte de *documental en grado cero*) en el que el efecto de sentido

(recordemos que todo, o casi todo, se juega en este terreno) primordial no es otro que el énfasis que ponen en su cualidad “referencial”, “indicial” o de “efecto ventana”. Probablemente los ejemplos permitan verlo de forma más clara.

A esta subclase de los *documentos bioscópicos* pertenecen todos los “brutos” provenientes de cualquier tipo de dispositivo de captura audiovisual (las cámaras de vigilancia ofrecen el ejemplo privilegiado) muchos de cuyos materiales son descartados y no pocas veces borrados una vez comprobada la inanidad de sus contenidos a la luz de los fines que presidieron su colocación. Claro que, a veces es, justamente, su “contenido” el que vuelve significativo determinado fragmento temporal de lo que no es sino una cinta sin fin de sucesos banales.

También se incluiría aquí, en la posición embrionaria del documental cinematográfico, el universo inabarcable del *home movie* que, en el mismo registro que la foto turística, no dice tanto “Eso estaba ahí” como “Yo estaba allí”, haciendo valer más, en una curiosa paradoja, la presencia del filmador que el contenido de sus filmaciones (la moda desbocada de los *Selfies* híbrida, elevándolas a una nueva dimensión, ambas afirmaciones implícitas en el *documento* de este cariz).

Parte de la obra fundadora de los “operadores Lumière a través del mundo” también pertenecería a esta categoría de textos documentales en los que prima su “voluntad indicialista”, su poder referencial, muchas veces atestiguada, de forma involuntaria, por lo insólito del encuadre. Encuadre dubitativo que pone de manifiesto una y otra vez que el poder propagandístico del audiovisual estaba aún por revelarse en los inicios del cine, y sobre todo la precariedad del trabajo del operador, que no encuentra con facilidad el lugar (óptimo o visualmente rentable) desde donde filmar. Estamos muy lejos de una situación como la actual en la que cada vez más se moldean los acontecimientos en función del rendimiento que puede obtenerse, a posteriori, de su imagen.

El lector ya habrá advertido que la red de redes, ese limbo audiovisual inabarcable en el que ni el pudor, ni la moral, ni las leyes de mercado parecen capaces de imponer sus leyes, es el hábitat natural del documento bioscópico, y YouTube su caladero más fecundo.

6. EL DOCUMENTAL SEGÚN EL SENTIDO COMÚN

Todo indica que a este lado del par semántico embrionario las cosas son un poco más sencillas habida cuenta de que hablamos del documental más o menos convencional (lo que podríamos llamar “documental según el sentido común”), ese que no esconde sus invasivas operaciones retóricas con las que selecciona, prende, desmenuza y digiere esa suerte de *captura bioscópica* que es la imagen de archivo y/o el documento en bruto, con

objeto de poner laboriosamente en pie un discurso plausible acerca de lo que dan a ver (y oír) esos materiales documentales.

Nos referimos, simplemente, a lo que la cinefilia considera sin mayores precisiones el género documental, espacio cinematográfico poroso y fecundo en el que, según la certera fórmula acuñada por André Bazin, se sustancia esa combinación de la “credibilidad y evidencia” de la imagen cinematográfica (la elocuencia persuasiva de su dimensión bioscópica) y la “estructura lógica de un discurso” (la vertiente narrativo-argumentativa también al alcance del cinematógrafo). De tal manera que, apoyándose en la “indicialidad constativa” y movilizándolo una ingente panoplia de técnicas (de las que una clásica fórmula la ofrece la tan traída y llevada “voz de Dios”) y estrategias narrativas (que deberían identificarse en cada caso concreto), se acaba dotando a esta tipología de filmes documentales de un discurso (el documento bioscópico bruto es “dominado” narrativamente) que busca asignar a las imágenes y sonidos un sentido unitario, ordenado y coherente (es decir en el polo contrario del cuadrado con relación al documento bioscópico en el que la *denotación constativa* prevalece sobre cualquier otra suerte de significación).

Si dejamos de lado (por un momento) la dimensión estética y ponemos el acento en la relación que estos filmes crean (construyen) con los hechos que registran y cómo proponen esta relación al espectador de “todos los días”, no será difícil convenir en que, amén de buena parte de los considerados grandes clásicos del cinematógrafo que engrosan el Panteón del género documental, en esta categoría se enmarcan también los más banales y rutinarios documentales informativos o de actualidad (con el telediario a la cabeza), turísticos y de animales que forman (o formaban, ahora cada vez más arrinconados en las parrillas por los programas de telerrealidad) una parte sustancial de la programación televisiva de determinadas cadenas públicas.

Sea como fuere, nos parece que, en la estela abierta por André Bazin, nada ejemplifica mejor esta subclase de documental (según el sentido) común que ese cine de intervención y propaganda bélica formado por piezas que no ocultan (o cuando lo hacen lo llevan a cabo mediante operaciones estéticas de altos vuelos) sus pretensiones propagandísticas. Citemos tres casos categóricos cuyo carácter modélico viene de la mano del hacer particular de tres cineastas superlativos: *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), *Listen to Britain* (Humphrey Jennings, 1942) o *La batalla de Midway* (*The Battle of Midway*, John Ford, 1942).

7. EL DOCUMENTAL INTERVENIDO O CONCEPTUAL

Como se desprende de la concisa aproximación teórica presentada más arriba, el cuadro semiótico muestra que en esencia las supuestas posiciones binarias consisten en un complejo despliegue cuatripartito que solo exhibe todo su potencial hermenéutico cuando se activan, y comparecen en escena, los vértices derivados de las negaciones radicales (denominadas posiciones subcontrarias) de las que forman el par semántico de partida. Como sucede habitualmente, estas posiciones son, de largo, las más interesantes y las que pueden acoger abundantes casos en los que las nociones intuitivas de *captura bioscópica* y *documental común* son sometidas a las torsiones más complejas.

Abordemos primero la categoría que se sitúa en la parte inferior izquierda del cuadrado, la que según el orden lógico imperante surge por contradicción con la posición superior derecha que hemos denominado *documental común* o *convencional*, al tiempo que mantiene (y esta dimensión nos interesa de forma particular) una “oposición participativa” con el vértice inicial (o superior izquierda) formada por esos *bloques bioscópicos* que hemos identificado por mostrarse como puros “documentos”, que aquí, esto es lo primordial, padecen una sutil y sin embargo trascendente intervención.

Empleamos a conciencia el término *intervención* trayéndolo del Arte contemporáneo donde este vocablo se emplea convencionalmente para aludir a esa suerte de acciones artísticas, de naturaleza por lo general efímera y fungible, sobre por ejemplo un espacio público en el que el artista dispone de determinada manera una serie de objetos que, sin alterar sustancialmente el lugar, son huella o rastro evidente de su voluntad de autor. Llevado al terreno audiovisual, esa *intervención* del cineasta sobre el documento bioscópico puede ser tan diversa y heterogénea como en las artes plásticas de modo que la voluntad del artista/autor se haga notar, a veces de manera extremadamente sutil, en aspectos tales como la selección del profílmico, el trabajo de puesta en escena, el punto de vista creado *ad hoc*, la iluminación apropiada para el efecto deseado, etc. Esta intervención que sin desvirtuar la cualidad referencial del documento (la imagen sigue sólidamente anclada en la indicialidad) lo potencia de otra manera, provoca efectos de sentido de corte conceptual que dimanen de una voluntad artística ausente en el documento bioscópico, de ahí que propongamos, no sin cierto recelo, denominar a este modelo *documento intervenido* o *conceptual*.

Antes de pasar a los ejemplos aclaratorios, hemos de volver brevemente sobre nuestros pasos. Cuando afirmábamos que en el origen de toda ficción también está esa especie de *documento bioscópico* que supone cualquier toma de cualquier rodaje, hemos dejado en el tintero el hecho de que en realidad se trataría de un *documento intervenido*, habida cuenta de que con el respaldo de todo el complejo aparato que implica un set de rodaje, un grupo de personas encabezados por el director del filme

imponen draconianamente su voluntad sobre el profilmico (aquí no existe sutilidad conceptual de ninguna clase puesto que la injerencia de la puesta en escena y la planificación es abrumadora), dando lugar a un documento *sui generis* ya precocinado o predispuesto para su potencial uso narrativo-ficcional. Es así que, en la medida en que es testimonio vívido de lo acontecido frente a la cámara durante el intervalo en el que esta ha filmado, el “bruto” de rodaje, al margen de su eventual función narrativa posterior que oblitera de inmediato esta dimensión constatativa, funciona semánticamente como *documento intervenido*. A nadie escapará, sin embargo, que existen ejemplos más aptos para apreciar la peculiar tipología del *documento conceptual*, aunque, para afinar el ojo, podría recomendarse como hicimos más arriba el ejercicio de ver, siquiera una vez en la vida, los filmes de ficción como si fuesen *documentos* de su propio rodaje.

Para explicarnos con claridad, pensamos que en esta casilla-vértice pueden encontrar acogida, sin ir más lejos, algunas de las más famosas y reconocibles obras tempranas de los Hermanos Lumière. Yendo al grano, sostenemos que algunas piezas que formaron parte del famoso programa fundador del día de los Inocentes de 1895, tales como *La sortie des usines Lumière* o *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, encajan como un guante en este espacio toda vez que en ellos interviene cierta cualidad que les ubica en un estrato diferente (llamémosle conceptual o intervenido) al de los documentos bioscópicos.

Fue Henri Langlois, en su aportación al célebre documental televisivo de Eric Rohmer, dedicado precisamente al cine de los padres del cinematógrafo (*Louis Lumière*, 1968), el primero en poner de manifiesto de qué manera estas precoces obras maestras eran cualquier cosa salvo filmaciones espontáneas o improvisadas, detectando en ellas una complejidad narrativa y organizativa que las separaba (aunque crecían sobre el fondo de una poética de la *indicialidad*) del “documento” bruto. Con posterioridad cineastas como Jean-Luc Godard o teóricos como Jacques Aumont, no han cesado de clavar, como veremos, el mismo clavo. Quizás las cosas aparezcan con mayor claridad si ponemos el foco en obras contemporáneas que conjugan la misma idea como alguno de los filmes de Sharon Lockhart: baste hacer referencia a *Exit* (2008), fascinante pieza que reescribe, a la altura de los tiempos que corren, el gran clásico de los Lumière dedicado a dejar constancia de la salida del trabajo de los operarios de su fábrica de Lyon (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), mediante la filmación repetitiva (los cinco días laborables de la semana y llevando a cabo una serie sutiles de modificaciones formales) de otra “salida de fábrica”.

Pero no solo este tipo de cine se ubicaría en este espacio conceptual. Sin ánimo de exhaustividad podríamos asimismo incluir aquí una serie de piezas audiovisuales que hacen del uso del *found footage* su condición esencial. Es el caso, por ejemplo, de buena parte del trabajo de Yervant Gianikian y Angela Ricchi-Luchi cuando escrutan e intervienen sobre materiales preexistentes para sacar a luz (precisamente gracias a esa

concienzuda intromisión) lo que de otra manera permanecería invisible. Otro tanto sucede con alguno de los filmes de Artavazd Pelechian como su inaugural *Nachalo* (1967) que somete a predación buena parte del patrimonio soviético y mundial del cine documental y/o de ficción modelándolo con pericia para dar corporeidad, con imágenes concretas, a un concepto tan abstracto como el de “revolución”. Este es, también, el territorio en el que mueve una obra contemporánea como el filme de Andrej Ujica, *Autobiografía de Ceaucescu*, que utilizando solamente materiales “oficiales” desnuda el régimen dictatorial de Ceaucescu.

Si el *home movie* (*film de famille*, cine amateur) pertenece por derecho propio al campo de lo que hemos denominado documento bioscópico, basta que este tipo de cine sea cooptado para su utilización estética para que cambie de sentido (y registro). Con otras palabras, el *cine amateur* es dos cosas a la vez: mientras estas obritas permanecen en el terreno de lo privado, funcionan como material bruto (registro bioscópico) más o menos irrelevante. Cuando es elegido como material significativo (porque en sus imágenes, en principio insignificantes, el azar haya “ocultado” hechos relevantes; o porque se afirme, de manera implícita o explícita, que las imágenes amateurs acaban “revelando” el sentido real de una sociedad mejor que el cine “oficial”) se le está prestando un significado (convengamos que conceptual) que lo lleva mucho más allá de su carácter puramente *indicialista*. Una soberbia variante de esta tipología, relacionada de forma sofisticada con el *home movie*, la ofrece una parte amplia y significativa de la obra de Jonas Mekas (baste la alusión a un filme como *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, 1969).

Para no alargar demasiado esta ejemplificación solo añadiremos que en el interior de este espacio conceptual viven, como peces en el agua, obras tan notables del documental “observacional” como *13 Lakes* (2004) o *10 Skies* (2004) de James Benning. Otro tanto sucede con panfletos tan destacados como *Europe 2005, 25 de Octubre* (2006) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, u obras tan pregnantes en su dimensión política como *Profit Motive and the Whispering Wind* (2007) de John Gianvito o *Aufschub/Respite* (2007) de Harun Farocki.

8. EL DOCUMENTAL SUBLIMADO

Existe, por último, otra posición subcontraria situada en la parte inferior derecha del cuadrado que, para empezar, nace de la torsión (que puede implicar una cierta puesta entre paréntesis del mismo) del carácter *indicialista* que hemos predicado del documento bioscópico. Se trata, por añadidura, de piezas audiovisuales que se presentan como una exacerbación retórica de ese documental común que hemos situado en la parte superior derecha, al que empujan hacia un territorio en el que el “documental” está a punto de cambiar su denominación (y también su condición, lo que es más importante) por otra

que podría ser la de “vanguardia” o “cine poético”. Se trata, no hace falta decirlo, de un espacio fronterizo, donde los gatos comienzan a ser pardos y en el que las clasificaciones genéricas (como también sucede en el *documento conceptual*) dejan de ser nítidas. Estamos, en suma, en un espacio en el que el documental está a punto de perder su nombre, deslizándose de manera evidente hacia territorios colonizados por las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XX, hasta el punto de que muchas de las obras que se podrían incluir en él pueden ser vistas (y nada lo impide) aparcando su substrato “documental” para enfatizar su dimensión que llamaríamos (si la expresión no fuese tan impresionista) “creativa”.

Hablamos, creemos que salta a la vista, de trabajos que procesan el material bioscópico de partida no como el documental común que tiene la vista puesta en la articulación de un discurso plausible sobre su verdad, sino de modo que su indicialidad sustantiva sea desviada, a la manera psicoanalítica de la *sublimación*⁹, hacia un nuevo fin u horizonte semántico. Es así que el *efecto-verdad* que define al universo documental se resiente bajo la pujanza de efectos de sentido de otra índole. En otras palabras, la *pulsión de verdad* de lo bioscópico (el índice audiovisual que afirma “Esto es así”) es sublimada psicoanalíticamente en ejercicio estético (el material bioscópico transformado y/o desplazado de modo que afirma “Esto es bello o relevante en términos estéticos”).

Para poner, sin demasiado orden ni concierto, algunos ejemplos aclaratorios este sería el territorio que hollaron clásicos del “cine documental” (con comillas, por supuesto) como *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929), y una parte significativa de la obra de Michael Snow, con su excepcional *La région centrale* (1971) a la cabeza. También encontrarían acomodo en esta que es la posición inestable del cuadro ciertas obras de Takahiko Imura, tanto las de su época Fluxus (sería el caso de, por ejemplo, *Ai*, 1963) cuanto sus posteriores acercamientos de corte filosófico al “cine de paisaje”, caso de *MA Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji* (1989).

Podemos hacer también referencia a determinadas obras del ya citado Pelechian. Baste como ejemplo la remisión a su clásico *Las estaciones* (1972), ejemplo donde los haya de lo que cierta crítica denomina “documental poético” (como puede verse esta

9 No sin advertir que los textos del vienés aportan una versión poco elaborada del concepto (“la ausencia de una teoría coherente de la sublimación sigue siendo una de las lagunas de su pensamiento psicoanalítico”), Laplanche y Pontalis describen la sublimación en los siguientes términos: “Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados” (1967: 415). La palabra también se utiliza en química para designar el proceso que hace pasar directamente un cuerpo del estado sólido al estado gaseoso. Aquí retendremos lo común de ambas acepciones, la idea de transformación y desplazamiento, para designar el uso estético del material bioscópico.

manera de “ordenar” el mundo del documental tiene la virtud de dejar de lado la perniciosa ideología que sostiene, de forma explícita o implícita, la unidad de la obra de un autor para poner el acento en su heterogeneidad). O a ese subgénero conocido con el apelativo de *egodocumental* y que se mueve entre parámetros tan amplios como los establecidos por obras tan diversas como las de un Michael Moore o un Alan Berliner. También podríamos adscribir a esta categoría ciertos filmes de la pareja Straub-Huillet, como sería el caso de la excepcional *Fortini/Cani* (1977).

9. A MODO DE RESUMEN: LA FRAGUA DEL CUADRO

Si recapitulamos de forma breve algunas de las operaciones puestas en funcionamiento y observamos la topología del dispositivo, caeremos en la cuenta de que en la columna vertical izquierda del cuadr(ad)o nos encontramos con obras que, de una u otra forma, tienen que ver con la idea de “documento”, entendido como material bioscópico en bruto, al que nunca pierden de vista ni adulteran (lo suficiente para desvirtuar su *efecto-huella*) pese a que intervengan sobre el mismo de forma tan sutil como compleja (poniendo a veces en juego metodologías propias del arte *conceptual*, de ahí el apelativo que, con algún reparo, hemos atribuido a la posición o vértice inferior).

Por su parte, en la columna de la derecha, tenemos filmes y piezas audiovisuales que, de múltiples y variadas formas, ponen en juego diversas operaciones destinadas a hacer hincapié en la idea de obra “procesada”, es decir, resultante de un proceso de transformación en el que, primero bajo fórmulas convencionales (como indica la posición superior), y luego en formulaciones mucho más sofisticadas (lo que es perceptible en la posición inferior), el documento bioscópico es severamente amaestrado al servicio de un discurso importado (una verdad argumentativa articulada narrativamente, o una conjugación estética a partir del índice bioscópico). Todo esto, a buen seguro, quedará algo más claro si lo representamos gráficamente en el correspondiente cuadro.

<p>Documento bioscópico [Efecto de sentido “indicial”] [Documental en grado cero: constatación neta]</p>	<p>Documental común o convencional [Documental según el sentido común] [Indicialidad + retórica = procesado argumentativo]</p>
<p>Documental intervenido o conceptual [Bioscópico intervenido o conceptualizado]</p>	<p>Documental sublimado [Indicialidad + elocuencia = procesado estetizante o creativo]</p>

Quedaría por dilucidar el problema que entraña el hecho insoslayable de que en la realidad que nos circunda no existen películas puras que podamos adscribir de forma clara e indubitable a una de estas cuatro posiciones lógicas. Nadie debería extrañarse de que la realidad difícilmente se acomode a la modalización que hacemos de ella y que todo filme sea una obra más o menos mestiza o fronteriza. Siendo cierto, esto no quiere decir que en la inmensa mayoría de los casos no sea difícil captar la sobredeterminación que permite ubicar tal o cual película en una u otra posición o vértice específico, condición necesaria para poder proceder a una manipulación heurística todo lo grosera que se quiera, pero razonable y regulada por un sano criterio de interdefinición del universo que hemos sometido a observación. Una vez cartografiado, queda explorar el territorio, labor que, si se nos permite, dejaremos para otra ocasión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1982). *Semiótica. Diccionario de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A. J. y RASTIER, F. (1970). *Du sens. Essais sémiotiques*. París: Seuil.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J.-B. (1967). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- LEVI, P. (1987). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- STRAUB, Jean-Marie (1966). "Questions aux cinéastes: Jean-Marie Straub". *Cahiers du Cinéma* 185 (*Film et roman: Problèmes du récit*), 123.
- VV. AA. (1992). *Enciclopedia de la filosofía Garzanti*. Barcelona: Ediciones B.
- ZUMALDE, I. y ZUNZUNEGUI, S. (2014). "Ver para crear. Apuntes en torno al efecto documental". *L'Atalante* 17, 86-94.