

El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político

The cinema-device as a mechanism for the construction of meaning: the political documentary films

DR. RUBÉN DITTUS, Universidad Católica de la Santísima Concepción, Concepción, Chile [rdittus@ucsc.cl]

RESUMEN

Este trabajo se ocupa de la noción de dispositivo-cine en el documental político, con su definición y alcances como objeto de reflexión. Se describe el modo en que opera dicho dispositivo, entendido como un mecanismo de construcción de sentido que selecciona, ordena y jerarquiza los elementos de la realidad referenciada en la pantalla, con diversos criterios de valoración. A partir del reconocimiento de que el cine documental político es un género cinematográfico articulado alrededor de formas narrativas, expresivas y argumentativas particulares, se sostiene que el dispositivo-cine busca imponer un modelo alternativo de sociedad o refrendar el paradigma social dominante a través de un proceso de veridicción –entendida como el juicio de verdad o falsedad al que está sometido un conjunto de discursos y valores– que tensiona la relación verdadero-falso, para provocar adhesión o rechazo en la conciencia del espectador.

Palabras clave: dispositivo-cine, semiótica, cine documental político.

ABSTRACT

The aim of this paper is to study the notion of cinema-device in political documentary films. Its definition and effect constitute the problem to be investigated. The way in which this device works is described, considering it a mechanism for the construction of meaning that selects and organizes into a hierarchy the elements of reality expressed in the screen, applying to that end different assessment criteria. The starting point is the premise that political documentary film is a film genre composed around narrative, expressive, stylistic and particular argumentative forms. Considering that approach, it is suggested that the political documentary is a political-ideological practice – based on the idea of promise – that aims either to impose an alternative model of society or to endorse the social dominant paradigm through a process of veridiction. This process is described as an agreement between narrator and recipient of the communication, in which it is defined what is real inside the narrated world. This in turn tenses the true-false relationship, so as to cause adhesion or rejection in the spectator's conscience.

Keywords: cinema-device, semiotics, political documentary films.

•Forma de citar este artículo:

Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos.info*, 33, 77-87. DOI: 10.7764/cdi.33.532

¿QUÉ ES UN DISPOSITIVO?

Una primera aproximación a la noción de 'dispositivo' indica que se trata de un término poco definido por las ciencias humanas. En la revisión bibliográfica llevada a cabo para delimitar sus referencias se observó ambigüedad y diversidad de aplicaciones, según la parcela epistémica que lo utiliza. Los diccionarios de lengua castellana vinculan el "dispositivo" con aquel "mecanismo dispuesto para obtener un resultado" o al "artefacto, máquina o aparato que sirve para hacer algo". La lengua corriente, por su parte, lo asocia a un artificio, subsistiendo la idea de aparato o de ordenamiento en función de un fin. Así, por ejemplo, se habla del "dispositivo telefónico" o del "dispositivo policial". La idea del agenciamiento es la que más relación tiene con el concepto, apuntando a un control o una dominación. En teoría de la comunicación, el dispositivo comprende un ordenamiento semiótico –combinación de textos, imágenes, palabras, espacios, sonidos, etcétera– aplicado a diversas instancias comunicativas. Ello ocurre especialmente desde que Baudry (1975) se refiriera a la proyección cinematográfica como un "dispositivo en el que está incluido el espectador al que se dirige dicha proyección" (p. 35) o Verón (1997) hablara del "dispositivo fotográfico" como el responsable de las alteraciones de esferas de visibilidad entre enunciador y enunciatario en una imagen postal (p. 74).

En cada uno de esos casos, el dispositivo opera como un mecanismo o una red de relaciones que une, orienta o controla en función de un objetivo. En el campo de la filosofía ha sido abordado ampliamente por Michel Foucault (1976), quien utiliza el término para referirse al conjunto de normas, instituciones, categorías y formas de control que existen entre los seres humanos y sus prácticas sociales. Por lo tanto, podemos entender el dispositivo como una red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia social para configurar un orden. En una de sus escasas definiciones del término, Foucault dice en una entrevista realizada en 1977:

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

Se trata de la entrevista titulada "Le jeu de Michel Foucault" en la que por primera vez, y de manera explí-

cita, define uno de los conceptos más asociados a su filosofía. Allí, al preguntársele por el sentido y la función metodológica del término, afirma que el dispositivo es como un conjunto heterogéneo y actúa como una red que conecta esos diferentes elementos. Esos elementos de la red no están fijos, pueden cambiar sus posiciones, sus funciones. Esas funciones tienen la finalidad –en un momento histórico dado– de responder a una urgencia. "El dispositivo tiene una función estratégica dominante" que solo puede ser comprendida en su situación específica y no responde a ninguna previsión de "un sujeto meta o transhistórico que lo hubiese percibido o querido", explica el entrevistado (Foucault, 1977, p. 300).

Recientemente, ha sido el italiano Giorgio Agamben quien con más fuerza se ha referido al concepto de dispositivo. Lo amplía a cualquier cosa que tenga la capacidad para orientar, capturar, definir, modelar o controlar y, así, asegurar conductas y opiniones. De ese modo, no solo la prisión, la escuela o el hospital serían dispositivos, sino también la lapicera, la escritura, el ordenador o los medios de comunicación. Puede ser concebido, incluso, como un acto de pensamiento, en la medida en que diseña automáticamente un ángulo en la comprensión del entorno signifiante. El dispositivo, entonces, tiene un significado elástico y digno de un estiramiento conceptual pertinente en otras áreas y campos. Bajo ese prisma, este concepto ha sido explotado por la teoría del cine esencialmente para delimitar los procesos de identificación del espectador en el filme de ficción. En efecto, la tesis del cine como dispositivo sintetiza en gran medida el desarrollo de la teoría filmica francesa de los años setenta. Una tesis que no ha estado exenta de discusión y cuyos principales promotores (Baudry, 1978; Metz, 2001 y Casetti, 1989) coinciden en incluir en ella no solo las características propias de la imagen, sino también las condiciones psíquicas de la recepción. Es decir, se postula la doble dimensión del filme, como artefacto y experiencia subjetiva. Así, se habla del dispositivo cinematográfico como "todo el engranaje que envuelve al filme", "lugar del espectador" o "aquel mecanismo de control que mantiene unidos el régimen de composición y el régimen de recepción".

Jean-Louis Baudry (1975) describía el dispositivo cinematográfico –abarcando el aparato de proyección, la pantalla, la sala oscura, la inmovilidad del espectador y las imágenes dotadas de sonido y movimiento– como una suerte de máquina de regresión que reconduce al sujeto-espectador hacia un

narcisismo relativo y, más aún, hacia una forma de relación con la realidad que se podría definir como envolvente, en la cual los límites del propio cuerpo y del exterior no estarían precisados claramente. En esos términos, Baudry explica el estatuto particular que tiene el material visual proyectado en la gran pantalla, ya que más allá de su ontología específica, no cabe duda de que provoca impresión de realidad: algo muy parecido a una cuasi-alucinación o a una representación dada como percepción. Esta idea sienta las bases de la aplicación del dispositivo en el cine, en la medida en que determina un estado artificial por medio de una relación envolvente con la realidad. Afirma: “El aparato de simulación consiste (...) en transformar una percepción casi en alucinación, dotada de un efecto de realidad no comparable con el que aporta la simple percepción” (Baudry, 1975, p. 67). Se trata de un dispositivo asociado a la idea de una máquina de ensoñación, a través de la cual el espectador entra en conexión con un amplio abanico de fantasías, mitos, realidades, imaginarios y proyecciones espacio-temporales. Es decir, Baudry nos propone un análisis crítico del efecto-pantalla que toma en cuenta no solo las características propias de la imagen, sino las condiciones psíquicas de su recepción.

En la tesis de Baudry, el dispositivo desempeña un papel fundamental, pues es lo no visible, pero que permite ver. El ojo del espectador se adiestra y se dirige a partir de una serie de artificios que la máquina del dispositivo cinematográfico hace posibles, privilegiando lo que Comolli (2010) denomina la “ideología de lo visible”, esto es, el situar al espectador imaginariamente en un lugar central. Todo está al alcance del espectador y es visible para él. La vigilancia y el control se ejercen desde el juego de lo visible e invisible. Se geometriza la mirada y se militariza la cultura a través del cine y de un espectador que se observa en él. Pero hay antecedentes. La importancia del espectador y su relación con el filme se bosqueja en el libro de Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956). Haciendo gala de un amplio recorrido conceptual por el psicoanálisis lacaniano, el existencialismo sartreano y la teoría de la imagen, Morin desmitifica en un ensayo antropológico algunas concepciones en torno a lo imaginario, para trasladarlas a territorio cinematográfico. La noción de ‘imaginario’ –en la tesis de Morin– sigue los antecedentes de la teoría de Lacan, para quien lo imaginario remite, “primero a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras

(...) y segundo a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusorio” (Morin, 2001, p. 20). Es decir, la imagen y lo imaginario son parte de la misma naturaleza psíquica; así, las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no solo en un sentido de sustitución o intermediación, sino en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales.

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

¿Cómo es posible activar esas imágenes tan propias de la exclusiva subjetividad del sujeto, nutriéndolas de un dispositivo visual como el cine? La imagen mental, explica Morin, se proyecta doblemente, es decir, tanto desde la presencia y ausencia de un referente, como en forma espontánea. Pero también lo hace sobre imágenes y formas materiales, tales como dibujos, grabados o esculturas, en una clara tendencia hacia la deformación o lo fantástico. De ese modo, la imagen mental y la imagen material revalorizan o empeoran potencialmente la realidad que dan a ver, cargando de trascendencia una representación aparentemente sin valor alguno. Se trata de un mundo irreal que tiene efectos sobre la realidad misma; de dos polos de una misma realidad: el doble y la imagen. El estudio del italiano Francesco Casetti, *El filme y su espectador* (1986), analiza esta figura desde una clara perspectiva semiótica, y lo hace adentrándose en la enunciación cinematográfica. Para Casetti, es posible observar en el filme el “lector implícito” o la “imagen del público” que el texto filmico delinea. En esta tesis, el vínculo imaginario se hace posible con la búsqueda de una presencia, la del interlocutor, que se materializa en una especie de relación circular donde ambos –espectador y filme– se necesitan. Es decir, el cine construye a su espectador, lo dibuja, le da un sitio, le hace seguir un trayecto (Casetti, 1986, p. 35). El lugar del espectador es parte del proceso de construcción imaginaria, es la posición del sujeto-receptor tal cual el propio filme la construye al dirigirse a la platea. De esa forma, el espectador deja de ser considerado como un sujeto empírico situado materialmente en la sala oscura, para formar parte integral del filme, implicado en forma de texto.

La tesis de Christian Metz (2001) es el mejor complemento de lo escrito por Francesco Casetti y para aquellos pasos dados por el dispositivo-cine, iniciados por Jean-Louis Baudry en 1975. Es considerado, incluso, como el más equilibrado sistematizador de esta tesis, ya que no solo superó la clásica e ideologizada visión del dispositivo como el aparato técnico, sino que fue capaz de articular una teoría coherente que facilitó su análisis. La cuestión del espectador adquirirá con Metz toda su fuerza teórica, hasta convertirse en uno de los paradigmas más emblemáticos de la naciente semiología del cine. Al igual que Casetti, Metz promulga una noción de enunciación en un medio que, más que diferencias, guarda notables parecidos en su estructura con la literatura. Es el lenguaje del cine el que incorpora al espectador. Este es parte de la enunciación cinematográfica. La aportación de Metz, sin embargo, tampoco estuvo alejada del debate. Situó en un comienzo su discusión en el concepto de autor en el cine, asimilándolo al del enunciador. La reivindicación del “yo” le generó críticas que lo situaban como alguien que deseaba reivindicar el lugar forzado e impropio del cine en las bellas artes. Paralelamente, la búsqueda del “tú” rompió definitivamente con el anclaje teórico de la impersonalidad de la audiencia, considerada, además, pasiva y sin singularidad. A contracorriente, Metz logró situar el cine dentro de los estudios académicos de vanguardia, desprovistos, en un principio, de las herramientas metodológicas necesarias.

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

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

El debate en torno al grado de realismo que genera la imagen cinematográfica es iniciado mucho antes que Metz y Baudry. La vieja tradición europea en el estudio de la psicología y fisiología de la imagen hizo posible que, de manera independiente, se siguieran comentando los sintéticos trabajos de Rudolf Arnheim y de Albert Michotte van der Berck, publicados las décadas del treinta y del cuarenta, respectivamente. Si bien dichas referencias no se pueden catalogar como análisis del dispositivo-cine tal como el concepto ha sido abordado en estas páginas, sí constituyen importantes antecedentes teóricos en el plano de la percepción filmica. Para otros autores, reflejan la evidencia del estatus ideológico en el que el llamado séptimo arte y su industria se mueven. En la actualidad, la teoría semiótica entiende que en el filme, el sujeto no visibiliza sus marcas como enunciatario, pues el dispositivo suprime cualquier referencia al enunciador.

En resumen, la teoría del dispositivo en el cine está asociada directamente a la relación de este con la figura del espectador. A través de un estado artificial-imaginario, el espectador se siente cercano a la realidad de las imágenes que la gran pantalla le ofrece. Se siente parte de ellas. Así, el dispositivo-cine no puede evadir la idea de ensoñación y de ilusión referencial, pues el espectador entra en contacto directo con sus fantasías y sueños, plasmando en la recepción el medio idóneo a través del cual el mecanismo cinematográfico entra en acción. Es

decir, se observa la doble dimensión del filme como artefacto y como experiencia subjetiva. Se trata de un vínculo indisoluble que une la realidad objetiva con la visión subjetiva, reconociendo en el sujeto espectral el puente por medio del cual el cine se concreta en una simbiosis. Entran en contacto dos mundos aparentemente opuestos: el mundo exterior y la psiquis del espectador. En el filme, el sujeto no visibiliza sus marcas como enunciatario, pues el dispositivo suprime cualquier referencia al enunciator. Es un trozo de realidad la que habla y se deja ver. Esas formas de organización que definen la percepción a través de múltiples datos, imágenes, recursos estilísticos, diálogos o recursos técnicos, es lo que entendemos por “dispositivo-cine”.

LA NOCIÓN DE DISPOSITIVO EN EL CINE DOCUMENTAL

La aplicación de la teoría del dispositivo en el cine documental requiere de algunas consideraciones previas. Ello porque en la actualidad, la teoría del cine documental alimenta la discusión en torno a la sensación espectral que autentifica el efecto de realidad de lo representado, poniendo en tela de juicio la supuesta ausencia de las marcas de su proceso de producción significativa. Si el cine documental se presenta ante sus espectadores como un formato que mantiene una relación privilegiada con la realidad referenciada (Weinrichter, 2004), el estudio de los modos en que opera la significación de este género cinematográfico requiere, hoy en día, una aproximación semiótica que defina sus particularidades. Esto implica reconocer en el cine documental una fuente y un resultado de producción de sentido que supera el régimen audiovisual que lo define. Significa considerarlo una práctica discursiva. Ahora bien, considerar el documental como una práctica discursiva supone fijar su origen no en los inicios del cinematógrafo con los Lumière, sino entre las décadas de 1920 y 1930, con la aparición de un conjunto de obras que, en oposición al cine de ficción, abren camino hacia la generación de otro cine que pretende hablar del mundo y hacer afirmaciones directas de él, proponiendo modelos de realidad desde la particular visión del director.

Lo anterior se observa en los resultados del análisis semio-estructural de un filme documental, cuando se hacen visibles ciertos códigos audiovisuales que son propios de la ficción. Ello no debe extrañar. De hecho, la ficción es un discurso de la realidad, pero

que tiene un estatuto claramente definido: se fingen elementos de la realidad que no han sucedido, pero que forman parte de un mundo posible (histórico, imaginario, temporal, espacial, etcétera). La influencia de la ficción en la historia del cine es tan grande que constituye un elemento obligado cada vez que se aborda el documental como género. En principio, pareciera que este se nutre de datos y hechos contrarios a la ficción, desestimándose cualquier forma de reconstrucción de escenas o testimonios. De hecho, la propia denominación de “cine documental” supone el énfasis de un régimen de verdad que lo sostiene y lo potencia. Por otro lado, su categoría como “cine de no-ficción” sugiere para algunos autores una especie de bipolaridad, ya que estaría excluyendo en su nomenclatura elementos de referencia imaginaria que son necesarios para articular cualquier tipo de relato. Es decir, se declara enemigo de lo imaginario, pero hace uso –en la práctica– de cada uno de los elementos que parecen incomodarlo.

La ciencia histórica ha ayudado a construir el mencionado antagonismo cada vez que clama para que sus propios relatos se separen definitivamente de los ambiguos y oscuros rincones de la creación literaria. Querámoslo o no, esa pretensión se hizo extensible al discurso cinematográfico. Tampoco el origen del cine ayuda a des-enredar esa extraña bipolaridad diagnosticada. El cine empezó registrando la realidad, pero el documental no nació con esa práctica. Se suele inferir que el cine nace cuando los hermanos Lumière filmaron la salida de los obreros de su fábrica. Es decir, el cinematógrafo habría surgido registrando la realidad, pero de manera inconsciente, solo en función de la naturaleza fotográfica del invento. En ese momento no se pretendía darle uso como contador de historias. Es por este motivo que la llegada del genuino cine documental data de fines de los años veinte y comienzos de los treinta, en pleno siglo XX. Era necesario que la novedad como “registro” de la realidad se gastara, para que comenzaran los filmes de ficción. Este hecho sustenta la tesis de Antonio Weinrichter, para quien los orígenes del documental comparten los primeros pasos de un invento que “no se sabía muy bien lo que era” y que, por lo tanto, permite hablar del “bautismo de un cine sin nombre”. Escribe Weinrichter (2004): “Para existir, y pensarse, como categoría la no ficción debía antes tener enfrente a su contrario, el cine de no ficción. Y hasta 1903, ocho años después de su nacimiento, el 75 por ciento de las películas que se rodaban eran *actualités* o noticiarios que traían al

asombrado espectador primitivo imágenes que inicialmente provenían de su propio mundo cotidiano (...). Luego, cuando la novedad se fue gastando, fue cuando se hizo necesario filmar paisajes y conductas externas, exóticas, épicas o bélicas” (pp. 25-26).

En la actualidad, es “la intervención creativa del hombre” la que pareciera hacer la diferencia entre un género y otro. Sin embargo, este rasgo tampoco es exclusivo de la ficción. La imaginación creativa asoma como un elemento que nutre cualquier tipo de relato filmico. Es decir, la construcción también cuenta en el guion de un filme de no ficción, pues se deben articular, en un limitado relato, aquellos aspectos de la realidad que reflejen la tesis que el director desea plasmar en imágenes. Por otro lado, autores como Bill Nichols (2001, p. 21), por ejemplo, han planteado que todo filme es documental, debido a la necesaria revisión que el equipo de realización debe hacer para reconstruir un periodo histórico o para representar de forma verosímil un aspecto social de la realidad a través de vestimentas, jergas o modos culturales que sean fácilmente reconocibles por el espectador. Son ciertas convenciones las que, al parecer, denotan la diferencia entre un género y otro. Si tanto el discurso de ficción como el de no ficción comparten las mismas estructuras significantes de base, es posible que la teoría del relato occidental de ficción haya levantado como barrera el elemento del mito para definir una diferencia “natural” entre el discurso de verdad y el imaginario. Si, como sugiere Roland Barthes (1999), el mito transforma la historia en un hecho natural, la mitología en general se ha encargado de naturalizar aquellos elementos artificiales del discurso que se reifican en el inconsciente colectivo de un pueblo. Desde la producción audiovisual, el documentalista opera con los mismos paradigmas que utiliza para realizar los filmes de ficción, pero con una diferencia: debe articular el mito, como garantía de que su discurso llevará la certificación y prueba necesarias para que sus referencias y los hilos del relato no sean puestos en duda.

No cabe duda, entonces, de que la realidad como alimentador del cine documental es la primera reflexión que surge en torno al género. En principio, todos los elementos que aparecen dados en el documental son acreditados por su propio realismo. Su esencia es el “estar allí”, sinónimo de registro filmico en tiempo presente de una situación en la que cualquier ser humano puede llegar a ser protagonista. Dicha realidad, sin embargo, se presenta como una “cantera” de acontecimientos (Guzmán, 1999). Da

la impresión de que no puede ser superada. Es un caos total, pues carece de organización. Es el primer desafío del documentalista, dotarla de orden, darle un marco, una forma, para que sea masticada por un potencial espectador. La realidad es muy similar a un sistema entrópico y disperso. Para el realizador, nada ni nadie indica lo que hay que hacer o filmar. Y es que mientras el reportaje televisivo muestra la realidad, el cine documental invita a “pensarla” (Guzmán, 1999). Es en esa reflexión donde aparecen conciliados dos roles aparentemente conflictivos: el de observador discreto que respeta en forma íntegra lo real, y el de narrador que ordena y enfatiza algunos elementos de esa realidad en bruto. En la práctica, cualquiera de los dos papeles pone en acción una capacidad reproductiva que supera el registro de la cámara. La intencionalidad científica y la objetividad en la observación no son parte de las pretensiones del documentalista. En esa mirada hay un sello y un valor personal que hacen de aquella ilustración audiovisual algo único y, a veces, mal comprendido. Es el reflejo de lo que André Bazin (2008) llama la “ambigüedad inmanente de la realidad”.

Por lo anterior, el dispositivo en el cine documental se enfrenta a un realismo cinematográfico que se aleja de cualquier ilusionismo mimético: el filme documental es inseparable de su referente, del acto que lo funda. Es decir, el mecanismo que utiliza el cine documental para presentar la realidad anula el efecto de engaño y potencia el de realismo. El documental abre la ventana hacia una verdad que se narra y que no requiere pruebas para manifestarse. El propio género es el que las propone. Los recursos estilísticos que emplea lo alejan de cualquier sospecha de mentira, rasgo que lo confirma como un dispositivo cuyo régimen de control y orientación descansa en el naturalismo que logran sus imágenes-audio en la conciencia del espectador. Esto ha significado, en la práctica, dilatar la formulación de una metodología que operacionalice la idea del dispositivo vinculada a la artificialidad de lenguajes como el género documental. El problema radica en la constitución de una traductibilidad de la imagen visual. Esta sigue siendo, para muchos analistas, transparente (Català, 1993).

En el caso del documental político, estos rasgos se potencian, pues su dispositivo lo vincula necesariamente a la defensa de un sistema ideológico. En sentido amplio, todo filme es político debido a su propio realismo o a la imagen de lo real que promueve en el espectador. La ideología remite siempre

a la realidad, razón por la que cualquier forma de relato cinematográfico –ficción o no– es portador de ideología (Zimmer, 1975). En sentido estricto, el filme es político cuando se identifica en forma explícita con un proyecto político que defiende en su estructura y recursos estilísticos. En este sentido, el documental político provoca una lectura política que desenmascara un sistema ideológico, pero siempre al servicio de una política o visión de mundo simulada bajo la apariencia de lo natural o del certero reflejo de su contemporaneidad. El documental es político cuando, frente a esa disputa, su relato funda una promesa, la que a su vez puede ser dominante, emergente o residual en relación al contexto en el que es presentada. Se trata de la especificidad de un discurso de tipo argumentativo que busca legitimación a través de su inclusión dentro de un área de la práctica social en la que se pretende ejercer la persuasión.

La clara editorialización de su discurso, así como la fuerte exposición de una tesis política, unívoca y segura de su verdad, asoman como rasgos identitarios de esta variedad del cine de no ficción. Tanto su retórica visual como su voluntad expositiva se distancian del escepticismo epistemológico posestructuralista y posmoderno (Ortega, 2007, p. 40), razón por la que se observa una nítida postura a partir de la cual se instruye al espectador, empleando todos los recursos que ofrece el lenguaje audiovisual. Alejado del periodismo, el documental político llega a ser tan personal en sus propósitos como cualquier filme-ensayo, utilizando el montaje como una puesta en evidencia donde los protagonistas del poder se enfrentan en un debate cerrado y con claros privilegios enunciativos. Entrevistas, testimonios, noticieros o videos caseros ayudan a confeccionar un entramado discursivo que explicita las pruebas por medio de las cuales se desvelan acciones y omisiones, generalmente vinculadas a la pobreza, las revoluciones armadas, las grandes corporaciones, el gobierno de turno o la corrupción de agentes del Estado. Es decir, el poder en todas sus facetas. La preeminencia de la figura del ciudadano o del consumidor y la denuncia antiglobalización son otros elementos que potencian el marcado afán justiciero del documentalista. Dicha raigambre temática e institucional, sin embargo, no se explica fuera del contexto sociohistórico en el que cada filme se lleva a cabo.

Por ejemplo, la poesía del relato de Pier Paolo Pasolini contenida en su película *La Rabbia* (1963) se nutre de una confrontación y combinación de

acciones en las que el ataque y la defensa con fines políticos se organizan en función de una gramática audiovisual con la que se identifica el enunciatario: el ciudadano europeo corriente que ha sufrido en carne propia los vaivenes de la guerra, sus efectos y las injusticias del consumismo que incentiva el modelo americano. El sentido estratégico del discurso atraviesa el contenido del filme en función de su espectador imaginario. A este apunta un discurso que se presenta como verdadero y que, como tal, debe ser aceptado.

HACIA UNA DEFINICIÓN

A partir de estos considerandos, en el cine documental político el *dispositivo* puede definirse como aquel mecanismo de construcción de sentido que ordena, orienta y controla el conjunto de recursos audiovisuales, enunciativos, estéticos, narrativos y argumentativos que hacen posible la relación entre el espectador y la realidad referenciada, actuando como un punto ciego que garantiza el efecto de realismo a través de un proceso de veridicción –entendida como el juicio de verdad o falsedad al que está sometido un conjunto de discursos y valores– que descansa en sistemas de oposición semántica y en una promesa.

En un eje de coordenadas, el dispositivo en el cine documental político echa por tierra la tesis de que el sujeto y la sociedad son dos entidades separadas, estructurándose –en cambio– un modelo de construcción de realidad que se sostiene sobre dos ejes: el epistemológico y el ontológico, más una tercera variable complementaria: engaño-promesa.

a) *Eje epistemológico*: representa el proceso que emplea el documental para hacer hincapié sobre los diferentes ámbitos de la realidad desde la episteme que define lo social. Se reconoce un dispositivo que da forma al individuo, lo orienta, le inculca un determinado saber y le atribuye un cierto poder. Del mismo modo, se observa el grado de institucionalización de la tesis política que se defiende. Los extremos del eje reflejan, por un lado, el cambio o la disidencia a lo establecido; y por otro, la defensa de un orden social vigente convertido en paradigma, con un alto nivel de legitimación discursiva (la realidad). El dispositivo da cuenta de algunos campos o regiones epistémicas, es decir, se observan esos “ámbitos del saber” en la medida que asumen protagonismos y acciones en el relato a través de testimonios, imágenes de archivo, regis-

tros directos o informantes clave. La yuxtaposición de esos campos es permanente en la estructura narrativa, con énfasis diversos.

- b) *Eje ontológico*: representa aquellos dispositivos psicológicos, morales, reflexivos que el individuo se da a sí mismo para formarse, conocerse, orientarse y limitarse según modelos de conducta. Las prohibiciones y los fanatismos son parte de ese nutrido abanico de elementos discursivos, destinados a disuadir y convencer sobre hechos actuales o del pasado que tienen contemporaneidad. Así, este género cinematográfico, el cine documental político, sigue un trayecto lineal que se origina en el referente (la realidad) y se proyecta hacia una subjetivación creativa que alimenta la figura espectral como el esquema primordial de pensamiento, y cuya dirección es la construcción de un parecer que se aleja de la realidad.
- c) Se observa un *tercer eje (engaño-promesa)*, que expresa la propuesta del discurso político que invita al espectador a pasar del espacio del engaño al espacio de la verdad. De esta forma, según los propósitos del realizador, el destinatario ha sido rescatado del ámbito del engaño a través de un doble recurso: por una parte, poniendo en duda o confirmando el pasado histórico o la memoria colectiva de la comunidad relatada; y por otra, promoviendo el futuro de una sociedad que se presenta como promesa en la tesis política que es propia de este género cinematográfico. La ubicación de la relación promesa-engaño en el esquema es variable, debido a que se puede fundamentar tanto en el eje ontológico como en el epistemológico.

El modelo expuesto representa un contraste con el punto de vista de que los elementos de la realidad social son inmanentes en este género cinematográfico y que, por lo tanto, constituyen una fuente de creatividad audiovisual. Aunque la singularidad del cineasta emerge de ambas dimensiones –ontológica y epistemológica–, las capacidades específicas del proceso creativo se dan siempre como parte de un contexto social y bajo diversas circunstancias político-históricas.

Junto a la definición propuesta, se postulan los siguientes rasgos diferenciadores de nuestro objeto de reflexión. Así, el dispositivo en el documental político se caracteriza por:

1. Su *discursividad social*: esta constituye el conjunto de reglas de combinación que hacen posible el propio dispositivo. A partir de una historicidad relativizada, de principios éticos, de campos semánticos y de un sistema topológico identificable, se organizan las imágenes-audio del documental político, convirtiéndose en un espacio donde los convencionalismos, las fuerzas en pugna y el discurso social se expresan con nitidez y creatividad. En el documental político confluye todo ese complejo y descentrado conjunto de saberes, prácticas, medios e instituciones cuyo objetivo es gestionar, controlar y orientar los comportamientos, gestos y pensamientos del sujeto, en un sentido de aparente utilidad y conservación.
2. *Fundarse en la idea de promesa*: el dispositivo organiza un modelo de orden social, económico, jurídico y/o moral que defiende y promueve. Desde un conjunto de estrategias narrativas y argumentativas que se instalan en el mundo contemporáneo o en un pasado con efectos en el presente, el documental político da forma a la sociedad imaginaria que sostiene su tesis política. Esta se estructura en el plano de lo posible y, por lo tanto, no está forzada a adherir a proyectos ideológicos quiméricos y utópicos. El resultado es un conjunto de formaciones discursivas que tienen diferentes grados de eficacia según el eje argumentativo escogido. Esos recursos son de cuatro tipos:
 - 2.1. *Recursos probatorios*: a través de una combinatoria de categorías, de marcas de actos de enunciación y de los tipos de relaciones entre enunciados visuales y sonoros, el dispositivo refuerza el proyecto político al que adscribe el realizador. El enunciador –través de una estrategia enunciativa que se caracteriza por su fuerza perlocutiva– invita directa o indirectamente al enunciatario a tomar una actitud, asumir una postura discursiva o generar una opinión sobre un tema controversial. Lo hace desde el plano racional o emotivo, empleando testimonios o imágenes probatorias, pero en cualquier caso esa apelación –con mayor o menor énfasis– es la que se busca generar por medio de interrogaciones, aserciones o exclamaciones.
 - 2.2. *Recursos de construcción de subjetividad*: en un filme documental político, el dispositivo es un productor de subjetividad que pone a disposición del espectador un orden de ideas y creencias a través de un conjunto de recursos argumentativos. A través de estos, delinea sentencias acusatorias o absoluciones, dudas legítimas y razonables sobre un modelo, personaje o hecho histórico, identifica puntos de

encuentro y desencuentro ideológico entre los actores que participan en su relato, los proyecta fuera de la pantalla en una estrategia de reforzamiento psíquico hacia el espectador y blindada de cuestionamientos un antidiscurso que se dirige hacia el adversario o el enemigo político.

- 2.3. *Recursos de doble recepción*: el dispositivo organiza el discurso político del filme alrededor de un colectivo de identificación (liberales o conservadores, progresistas o ecologistas, etcétera), sometiéndose inevitablemente a la creencia de una contraparte o a los adversarios de la tesis que defiende. Esto repercute en que la neutralidad del espectador de un documental político no es posible, pues adhiere – conscientemente o no – a alguna de las tesis en conflicto (tesis adversa o tesis propuesta). Esto se explica porque tanto enunciador como enunciatario son parte del enunciado. La tesis del filme se dirige a alguien desde alguien, y esas huellas marcan la estructura del sentido del texto filmico.
- 2.4. *Recursos de oposición semántica*: a partir de estos, se defiende una tesis política para contaminar la tesis adversa (o de un adversario político). Se trata de un recurso que actúa como un factor de eficacia del hacer persuasivo del dispositivo: la disposición en el filme de objetos-valor de carácter positivo y negativo, tales como bien-mal, riqueza-pobreza, derecha-izquierda, dictadura-democracia, capitalismo-socialismo, libertad-represión, elite masa, entre otros. Si bien los términos / positivo/ y /negativo/ son solo denominaciones metalingüísticas y no debieran entrañar ningún juicio de valor, en la práctica y en el mundo de los relatos no tarda en instalarse la confusión, en virtud de un proceso de moralización dualista y rígido a través del cual dicha oposición es investida de contenidos buenos y malos o de héroes y traidores.
3. *El dispositivo documental político es un mecanismo de construcción de sentido*: al igual que todo proceso de visibilidad selectiva, el dispositivo construye sentido desde el momento en que organiza una serie de hechos acontecidos, sugiere o explicita expresiones valorativas, emite juicios a través del tratamiento discursivo o de testimonios escogidos, legitima proyectos políticos o figuras históricas y muestra opciones para seguir o escoger.

Se trata de un rasgo que no es marginal, pues repercute en la posición que tiene el espectador en la realidad social y en sus condiciones de participación. El filme documental, al deslumbrar con su indexicalidad, alimenta una transparencia visual y un efecto espejismo que lo distancian aún más del cine ficcional. Como todo mecanismo de construcción, consta de una serie de elementos que invisibilizan ese proceso ante los ojos de un observador no entrenado.

A partir de la estrategia enunciativa del género cinematográfico estudiado, se identifican tres recursos que apoyan al dispositivo en su labor de construcción de sentido:

- 3.1. *El efecto de realismo*: a través de un conjunto de elementos expresivos y de contenido que se rigen por esquematizaciones que ordenan el discurso del filme, se busca el sentido de realismo, situando los fundamentos reflexivos en asociación directa con la compleja realidad que se muestra. El resultado es una episteme que es fácilmente identificable, y que establece una rápida conexión con el espectador y operaciones cognitivas que se activan de manera simplificada. Lugares simbólicos y espaciales comunes y el empleo de la doxa sobre temas de mayor complejidad buscan en todo momento mantener al espectador con la ilusión de que el relato no es ajeno a su praxis.
- 3.2. *El espacio de veridicción*: en él se instala el espectador como actante de una situación en la que pasa de un estado de engaño a un estado verdadero. La veridicción constituye un recurso capaz de instalar en el propio discurso del filme las diferencias entre lo falso y lo verdadero, entre el secreto y el engaño. A partir de allí, el discurso del realizador construye su propia verdad, buscando que el espectador se dé cuenta del engaño del que ha sido objeto antes de ver la película. Para dicho propósito, el dispositivo garantiza que sean los hechos los que aparezcan como objetos autónomos que se mueven por sí solos en el escenario social.
- 3.3. *El punto ciego*: al igual que el lente para la visión, el dispositivo solo deja ver lo que se encuentra en su campo de visión. El espectador observa la realidad referenciada a partir de los mecanismos de control y orientación ideológica que son puestos a su alcance desde el juego de lo visible y lo invisible en la gran

pantalla. El dispositivo, entonces, opera como un filtro con una sola boca, seleccionando y exponiendo elementos del discurso social y dejando fuera otros. Los campos epistémicos marcados reciben el nombre de ‘relevancias’, en tanto los no marcados se denominan ‘opacidades’. Este mecanismo ordena y orienta la relación entre realidad y espectador, determinando cuál es la realidad referenciada, cómo y desde dónde se observa. Se trata de un procedimiento que el dispositivo emplea para mostrar “la realidad” que ayuda a consolidar una tesis política. Se potencian, por ejemplo, las irregularidades o faltas éticas de un personaje o movimiento, dejando fuera lo positivo. Es una óptica de visión que no se deja ver a sí misma.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En resumen, a partir de esta especificidad discursiva, se obtienen dos grandes rasgos asociados al

documental político. Por un lado, es un género que explicita discursivamente su carácter polémico, es decir, manifiesta una postura respecto de hechos que existen en otros discursos del mismo tipo, que están en oposición o enfrentamiento. Por otro lado, solo puede constituirse bajo la condición de presentar esos “otros” discursos como irremediamente falsos, ya que el discurso político es, típicamente, un discurso con efecto ideológico, que genera una creencia. Aun cuando la realidad sea el anclaje que amarra el lenguaje del documental político, este ofrece múltiples puntos de evasión, como si aquella fuera una plataforma difícil de abandonar, pero dispuesta a ser pensada. Bajo tales circunstancias, la mirada del documentalista debe conjugar tres modos de aproximación en mutuo conflicto y complementariedad: asedio de lo real, respeto por lo real y violación o redescubrimiento de lo real. El resultado es una retórica audiovisual en la que todas las figuras están regidas por la lógica de la presencia, por la cual la organización de la simultaneidad y el desarrollo dramático deben hacerse cargo de su propio efecto de sentido.

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Baudry, J.-L. (1975). Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité. *Communication, 23, Psychanalyse et cinéma*, 56-72. París: Le Seuil.
- Baudry, J.-L. (1978). *L'effet cinéma*. París: Albatros.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Casetti, F. (1986). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Català, J. M. (1993). *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid: Fundesco.
- Cerdán, J. & Torreiro, C. (Eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Comolli, J.-L. (2010). *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1977). El juego de Michel Foucault. [Entrevista por A. Grossrichard y otros]. Publicada originalmente en *Ornicar, 10* (julio, 1977), 62-93. Otras ediciones: M. Foucault, *El juego de Michel Foucault*, en *Saber y verdad* (pp. 127-162). [Edición, traducción y prólogo de J. Varela & F. Álvarez-Uría]. Madrid: La Piqueta, 1984. Y M. Foucault, *Dits et écrits II* (pp. 298-329). París: Quarto-Gallimard, 2001. Entrevista disponible en http://www.bsolot.info/wp-content/pdf/Foucault_Michel-Saber_y_verdad.pdf
- Guzmán, P. (1999). El guión en el cine documental. En Lorenzo Vilches, *Taller de escritura para televisión*. Barcelona: Gedisa.

- Meunier, J.-P. (1999). Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination. En *Hermes 25 : Le dispositif. Entre usage et concept*, 83-91. doi : 10.4267/2042/14976.
- Metz, Ch. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (2001). *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Verón, E. (1997). *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización (Cursos y conferencias)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Zimmer, Ch. (1975). *Cine y política*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

SOBRE EL AUTOR:

Rubén Dittus, periodista chileno, Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona (España), con estudios en semiótica y guión cinematográfico en la Universidad de Chile. Académico de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica de la Santísima Concepción. Es autor de *Cartografía de los estudios mediales en Chile* (2008) y *Plumas Críticas: semiótica y revista cultural* (2012). Líneas de investigación: modelos de guión en el cine chileno.

Este trabajo sintetiza los resultados de la tesis doctoral titulada "El cine documental político y la noción de dispositivo: una aproximación semiótica", que el autor defendió en la Universidad Autónoma de Barcelona en julio de 2012.