

**3**

**DISCURSO Y RELATO  
EN LOS FILMES DOCUMENTALES**

*Hugo Ramos (coord.),  
Alberto Bartolini, Graciela Martínez,  
Laura Zimmermann*

DENOMINACIÓN DEL TRAYECTO:

**< NARRATIVA Y DISCURSO DOCUMENTAL:  
LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE LA REALIDAD SOCIAL >**

*"1. Hay siempre enunciación (discurso si se quiere),  
(...) porque lo que es dicho no agota jamás el hecho de que sea dicho.*

*2. La ilusión referencial (...) tiende a hacernos olvidar (...) la  
incomodidad inoportuna de esta mediación.*

*3. Lo propio de algunos filmes, particularmente cómplices de 2,  
es ayudarnos más que otros a olvidar 1".*

**Christian Metz**

*(a propósito de... ¿los filmes documentales?)*

Se podría afirmar, sin que esto genere grandes discusiones, que la construcción social de la realidad depende hoy, y crecientemente, de los medios de producción audiovisual que, con diferentes formatos y soportes, han pasado a formar parte de la vida cotidiana. Actualmente la televisión, el cine e Internet (por nombrar sólo a los más importantes) se han constituido en el vehículo principal, en los *medios de producción discursiva* más relevantes de la contemporaneidad; medios a partir de los cuales se accede a esa realidad y que, por ende, ocupan un lugar central en su definición misma.

No es interés de esta investigación, sin embargo, analizar los medios en cuanto tales sino centrarse en algunas de las características del discurso audiovisual. Específicamente, se indagará en la construcción del discurso audiovisual de los filmes documentales que, en relación con lo que se planteaba anteriormente, siguen reclamando y sosteniendo un "estatuto diferencial", una específica y particular vinculación con la realidad extra-textual. Los filmes documentales, en este sentido, mantienen de cara al espectador el valor de un *testimonio* (un valor "verdad") más que de un discurso (una "versión" entre otras), lo que les otorga una importancia central en relación con el rol que cumplen hoy los medios en la construcción social de la realidad.

Es de interés destacar que se parte de la premisa de que la realidad es una construcción discursiva, resultado del conjunto polifónico de voces de los actores sociales que, en función de las cuotas diferenciales de poder con las que cuentan, pugnan por imponer determinadas significaciones y, por lo tanto, determinada(s) realidad(es). Lo nuevo es, en todo caso, el rol central que en esa pugna está ocupando el discurso audiovisual en cuanto a la consideración de sus propiedades principales, entre las cuales no ocupa un lugar menor su capacidad de *enmascarar su condición de discurso*.

## 1. RESUMEN E IMPACTO DE LA PROPUESTA

1.1. En la presente investigación se considera que la pluralidad de significaciones que un objeto cultural es capaz de provocar o invocar en la mente de todo espectador depende no sólo de su particular constitución como objeto, es decir, de la específica configuración de las materias significantes que lo conforman, sino también de la articulación que es capaz de proponer con el referente histórico social del cual emerge. En relación con el filme documental –objeto textual específico, conformado a partir de la imagen en movimiento, la voz, el sonido, la música y los códigos gráficos– se considera que esa articulación depende de concebirlo como “discurso sobre lo real” que participa en la construcción de la realidad social desde el lugar preferencial que le otorga ser visualizado como “discurso no ficcional”, al menos para una amplia mayoría de espectadores.

1.2. Discutir y rebatir este saber común supone situar al documental en el campo más amplio del cual forma parte, concebirlo como discurso audiovisual propio de un medio específico: la industria cinematográfica. El cine documental, sin embargo, es sólo uno de los *productos discursivos* de esta industria, y su consideración remite siempre al otro campo, al cine “de ficción”, sin el cual no puede definirse como “documental” y mucho menos defender su especificidad. De estas iniciales y provisionarias demarcaciones emerge la posibilidad de considerarlo ya no como género específico, sino como texto depositario de particulares significaciones sociales, que comparte mucho más de lo que se supone con el cine de ficción y que se diferencia de éste más por una práctica ya institucionalizada (de producción y de recepción) que por atributos textuales específicos.

1.3. Desde esta particular perspectiva, y a partir de la articulación forma–contenido en el texto fílmico documental, se pretende analizar: 1- cómo se configura el discurso documental en relación con el contexto social del cual emerge; 2- cómo, a partir de la articulación de diversos procedimientos técnicos y de la puesta en escena de diferentes recursos retóricos, estilísticos y semióticos, se construyen relatos que dan cuenta de ese contexto; 3- cómo los relatos docu-

mentales participan en la construcción de la realidad social, a partir de qué supuestos y en función de qué variables.

1.4. Por otro lado, se considera que el análisis de los filmes documentales con respecto a su contexto de referencia implica indagar acerca del autor de la obra, es decir, del realizador audiovisual, el cual socialmente se hace cargo de la puesta en escena. Las problemáticas que esta figura genera para el análisis textual se multiplican en aquellos casos en que éste “se desdobra” y se convierte en autor pero también en actor-personaje de la realidad que crea; un actante que es parte, que integra la obra en sí misma, pero que a la vez se mantiene fuera, asumiendo el rol de actor social inmerso e influenciado por el medio, por el tiempo y espacio que como sujeto vivencia. Desde una primera mirada, esta problemática manifiesta quizás una necesidad: “hacerse cargo” de la obra, hacerla propia. La cineasta argentina Albertina Carri en “Los Rubios”, o el estadounidense Michael Moore en “Bowling for Columbine” y “Fahrenheit 9/11” se transforman en actantes que asumen el rol de líderes, que se proponen como misión llamar a la reflexión a los espectadores con los cuales comparten problemáticas sociales; están “dentro” y “fuera” viviendo lo que otros viven, transformando lo individual en colectivo.

La incorporación del cuerpo del realizador al filme genera serios interrogantes en torno a la figura del autor, pero también en cuanto al vínculo que mantiene todo texto fílmico con la realidad histórica; interrogantes que intentarán responderse teóricamente desde los aportes que esta investigación pueda realizar.

1.5. La consideración y análisis de diferentes propuestas fílmico-documentales que aborden problemáticas socio-políticas contemporáneas permitirá avanzar en los objetivos propuestos, así como indagar en la posibilidad de que la construcción genérica de los filmes documentales descansa, al menos en parte, en la utilización de un aparato teórico-conceptual proveniente de las llamadas disciplinas científicas, no sólo del campo de las ciencias duras sino también de las ciencias sociales y humanas. El objetivo, en este caso, será analizar la vinculación entre discurso científico y discurso documental en razón de la legitima-

ción que en el campo social poseen las ciencias como productoras de “enunciados verdaderos” acerca de la realidad. El análisis de estas relaciones permitiría avanzar, también, en el uso y aprovechamiento didáctico de los filmes documentales desde nuevas lecturas e interpretaciones.

1.6. Las anteriores especificaciones dan cuenta de los supuestos teóricos en los que se inserta esta investigación, a saber: el cine documental posee una estructura narrativa; produce discursos y relatos verosímiles sobre la realidad social, lo cual le permite participar en la construcción de esa realidad y enmascara su condición de discurso a partir de la utilización de determinados procedimientos que involucran la persuasión y la manipulación del espectador. Estos supuestos dan cuenta también del impacto de la propuesta medido en términos cualitativos: propiciar una comprensión abarcadora que respete la complejidad del objeto, que permita elaborar nuevas lecturas y avanzar en el análisis de la construcción social de la realidad y en el rol que en esa construcción le cabe al discurso audiovisual de tipo documental.

## **2. ALGUNOS ANTECEDENTES SOBRE EL TEMA**

2.1. El análisis fílmico cuenta con numerosas vertientes entre las cuales destacan, por su número y calidad, aquellas derivadas del campo de la Teoría y Crítica del cine. Sin embargo, la transposición acrítica de conceptos provenientes del campo de las ciencias sociales y humanas y su posterior aplicación a filmes específicos le restan operatividad. Por el contrario, aquellos desarrollos teóricos –entre los cuales sobresalen los estudios narratológicos– que se han constituido y puesto a prueba a partir del análisis de diferentes tipos de manifestaciones textuales han logrado conformar un aparato teórico-conceptual que, aunque extenso y susceptible de posteriores enriquecimientos, permite marcar recorridos de investigación a partir de la indagación teórica y del análisis empírico. En este sentido, los estudios narratológicos cuentan con profusos antecedentes –por lo cual se hace prácticamente imposible reseñar aquí, siquiera someramente, la totalidad

de sus aportes— que lo indican como un campo fértil para el análisis filmico. Cabe señalar que en esta sección se ha optado por el criterio de seleccionar algunos exponentes, con especial énfasis en los aportes más novedosos, relacionados con el objeto de la investigación y con las posibilidades que abren para el análisis cinematográfico, sin que se persiga una exposición enciclopédica.

2.2. Es ineludible mencionar, en primer lugar, a Vladimir Propp, quien, retomando los desarrollos de los formalistas rusos, formuló la hipótesis de que la estructura de la historia es relativamente independiente de las técnicas y del soporte que se use para contarla (literario, cinematográfico, teatral, etc). Sus desarrollos, continuados luego por otros teóricos, abrieron el camino de una narratología centrada en la *forma*, en oposición a una *narratología* temática, que se ocupaba de la historia contada, las acciones y las funciones de los personajes y cuyo exponente central es A.J. Greimas. Es G. Genette quien instaura esta vertiente particular al hablar de *narratología modal*<sup>1</sup>. Para este tipo de análisis, en relación con el campo cinematográfico, las películas están narradas más por las imágenes y la música que por las palabras. En este sentido, la narratología modal ocupa un lugar vacante al centrarse en los múltiples efectos que la *forma* provoca en el contenido de todo discurso. Esta cuestión cobra mayor relevancia cuando se advierte, siguiendo el planteo de Foucault, que el estatuto de los filmes documentales está reconocido por un grupo de participantes discursivos o comunidades interpretativas para los cuales, en su mayoría, la urgencia del tema candente que se trata en cada filme está por encima de la propia conciencia del modo de exposición. La “formación discursiva” que se establece, utilizando sus mismos términos, sigue estando subdesarrollada y por examinar. Lo que los filmes narran, sin embargo, no puede separarse de cómo lo hacen.

<sup>1</sup> Genette, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen (Ed. 1989).

2.3. Metz<sup>2</sup>, continuando los desarrollos de la narratología modal aplicada al análisis fílmico, plantea que la semiología de los acontecimientos narrados se ha convertido en insignificante frente a la semiología de la narratividad. Hoy, de acuerdo con su postura, la tarea consiste en explicar cómo comprendemos, ya que “la imagen enseña pero no dice” (Jost: 1979). Atento a estas investigaciones, actualmente se sostiene que un relato sobre la realidad no es la realidad misma y que esto es advertido también por el espectador. El relato *irrealiza* y por eso ciertos teóricos (Gaudrault y Jost, entre otros) sostienen que toda película es, a la vez, documental y ficción. Sin embargo, este planteo no ha logrado un consenso generalizado: B. Nichols en su obra “*La representación de la realidad*” sostiene que el documental es un tipo de ficción pero “en nada semejante a cualquier otra”. Considera que hay una diferencia entre representar “mundos imaginarios” y el “mundo histórico”; entre contar una historia y “hacer una argumentación”; entre establecer “una identificación subjetiva con los personajes” y “establecer una impresión de objetividad” con respecto a un sujeto histórico. En este marco, y si bien esta obra constituye un aporte valioso al otorgarle a la cinematografía documental la categoría de género específico, con problemas y placeres propios, su planteo genera nuevas problemáticas sin que se lleguen a resolver las antiguas. Su investigación pone en crisis conceptos centrales como “verdad”, “objetividad” y “realidad”, en relación con el filme documental, a los que se añaden las nociones de “cine no controlado”, “cine vivo” y “cine directo”, pero su teoría adolece de cierta sustentabilidad al entender que la ficción es igual a simulación (= mentira) y no indagar en la posibilidad de concebirla como condición de posibilidad de todo discurso.

2.4. Por su parte, Gaudrault y Jost<sup>3</sup> plantean que la mostración en el filme, a diferencia del teatro, está mediada por la cámara: modifica, dirige o manipula la percepción. De igual manera sostienen que la música constituye muchas veces un relato unitario y, otras, un *otro* relato. En definitiva, ponen de manifiesto la

<sup>2</sup> Metz, C. (1968). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (Ed. 1972).

<sup>3</sup> Gaudrault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

complejidad del objeto centrándose en dos de sus materias significantes. Respecto de la especificidad de los filmes documentales, se acercan al planteo de Nichols: “La marca distintiva de un documental puede ser menos intrínseca al texto que la función de los supuestos y expectativas asignados al proceso de visionado del texto”. Esta postura también destaca que, aunque la urgencia durante el visionado impida contemplar la forma, la función de la distancia –la organización del espacio como indicio de poder– y la mirada clínica –la visión de la cámara como suplente de una esfera institucional– son máximos exponentes de temas como ética, política y representación y de cómo figuran éstos en el discurso occidental contemporáneo. Por último, se señala que la teoría contemporánea ha abordado los efectos ideológicos pero se ha preocupado escasamente por los emocionales y sintomáticos que provoca la visualización de un filme –salvo desde aquellas corrientes tributarias de la psicología. Los aspectos reseñados concluyen, entonces, en que la mayor diferencia entre ficción narrativa y filme documental reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico.

2.5. En cuanto a la instancia de producción, tanto Gaudrault como Jost le otorgan una posición decisiva al plantear que existe una “actitud documentalizante” que inorganiza el material profílmico y una “actitud ficcionalizante” que organiza la representación del mundo, lo cual produce un efecto de “estar-ahí”. En definitiva, asumen que el *grado cero de documentalidad* no existe: la realidad afílmica se ordena con un trabajo de cortes y saltos que transforman la temporalidad real. Desde este punto de vista, hasta los noticieros televisivos están expuestos como una “forma de lo real” y su “interpretación”.

### 3. AVANCES EN LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

3.1. Concebir al filme documental como **texto** implica, en la presente investigación, analizarlo como “producto”, fragmentos de lenguaje fijados en un determinado soporte material y conceptual y provisto de determinadas propieda-



des, entre las que se mencionan su autonomía, clausura y cohesión. Plantear la coherencia del texto fílmico supone entender que entre las diferentes partes que lo componen existe cierto grado de vinculación, ya sea a un nivel superficial o en su estructura profunda.

Con respecto a esta noción, el concepto de **discurso** aplicado al filme documental permite analizarlo como "acto de comunicación" que vincula a un emisor y a un receptor, en articulación con el contexto social<sup>4</sup>. En este sentido, se considera que el ámbito del discurso es *el espacio del lenguaje en funcionamiento*, en relación con el contexto de emisión y recepción.

Por último, el concepto de **relato** es entendido como el referir dos o más hechos que se hallan lógicamente conectados, que suceden a lo largo del tiempo y que están unidos por un tema consistente en el interior de una totalidad<sup>5</sup>. Esta concepción ha permitido otorgarle al discurso fílmico documental una estructura determinada, a saber: una estructura narrativa. Esta posición, por su parte, supone compartir las investigaciones de J. Bruner acerca de que "vivimos la mayor parte de nuestras vidas en un mundo construido según las normas y los mecanismos de la narración"<sup>6</sup>; en definitiva que la construcción de sentido depende en última instancia de su articulación narrativa.

<sup>4</sup> Caudana plantea que "...**texto** y **discurso** suelen ser empleados (en el campo semiótico, y así también en otras disciplinas) como nociones intercambiables y, muchas veces, con similares alcances significativos". A continuación reseña las diferentes acepciones actualmente vigentes de ambos términos, y sus respectivas filiaciones teóricas. En este contexto se mencionan los aportes de Teun Van Dijk, Roland Barthes, A. Greimas, Halliday y Umberto Eco, entre otros. Caudana, C. (1999). *"Sobre textos y discursos en las construcciones del sentido"* [Temas de Humanidades / CESIL-FAFODOC-UNL]. Santa Fe: UNL, pp. 20-26 y 30-40. Siguiendo esta línea, para esta investigación se privilegiaron aquellos aportes que destacan la "materialidad" de todo texto, es decir, su consideración como "producto". Para la noción de discurso, en tanto, se ha optado por seleccionar aquellas acepciones que lo conciben como "producción", lo que ha permitido vincularlo con la Teoría de la Enunciación y sus desarrollos en el campo del análisis fílmico.

<sup>5</sup> La noción de relato aquí expuesta es tributaria de los desarrollos que, desde la narratología, han abordado el estudio de las estructuras del relato y la actividad de comprensión del mismo. Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis (1999). *Nuevos conceptos de la Teoría del cine. Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Buenos Aires: Paidós, p. 92.

<sup>6</sup> Bruner, J. (1997). *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Visor, p. 168.

3.2. El **discurso verosímil** puede entenderse como “un hacer-parecer-verdad”, un *hacer* que descansa en un conjunto de dispositivos que tienen por objetivo producir una ilusión de realidad. La posibilidad de producir ese efecto depende, a su vez, de su adecuación a un conjunto de reglas culturalmente definidas que establecen las condiciones para que algo pueda considerarse como *verdad*. De igual manera, lo verosímil se construye también en relación con otros textos que guardan similares características y con el funcionamiento interno de la historia que se cuenta. Se habla en este caso de *verosimilitud genérica* y en el primero de *verosimilitud absoluta*. En ambos casos es fundamental conocer los criterios implícitos que dan cuenta de la *construcción de verosimilitud*<sup>7</sup>. En lo que atañe al filme documental, se podría pensar lo verosímil como un contrato que recoge expectativas y las confirma. Todo documental tendría la posibilidad de introducir variantes, ya sean éstas estilísticas, narrativas o de otro tipo, pero sin poner en duda el carácter *real* de lo representado o lo que socialmente es entendido como “perteneciente al género documental”, si no quiere ser considerado como inverosímil y que se lo expulse del género.

3.3. En lo referente al análisis textual propiamente dicho, en la presente investigación se considerarán las dos vertientes narratológicas aplicadas al análisis filmico: la *narratología modal* y la *narratología temática*. Respecto de la primera, los aportes de Christian Metz y de François Jost se revelan como inestimables a la hora de analizar las formas de la expresión en el filme documental.

C. Metz, en particular, avanza en la identificación de los mecanismos que permiten reconocer una realidad extrafílmica en las imágenes icónicas y analógicas. La noción de código y, específicamente, de **códigos icónicos de nominación**, hace posible avanzar en la identificación de los sistemas de reglas que establecen correspondencias entre referente y representación, de manera que el espectador pueda reconocer y nombrar objetos. A tal efecto, Metz plantea que en estas imágenes se ponen en relación unidades lingüísticas de puro significado con cualidades visuales culturalmente consideradas pertinen-

<sup>7</sup> Reisz de Rivarola, S. (1989). *Teoría y análisis del Texto Literario*. Buenos Aires: Hachette.

tes para reconocer objetos: "...gracias a los rasgos pertinentes del significado icónico, el sujeto identifica el objeto (= establece el significado visual); de ahí, pasa al semema correspondiente en su lengua materna (= significado lingüístico): es el momento preciso de la nominación, el franqueamiento de la pasarela intercódica; disponiendo del semema, puede pronunciar la palabra o el lexema al que se vincula este semema: puede producir el significante (fónico) del código lingüístico"<sup>8</sup>. Por último, Metz rescata la dimensión cultural, al establecer que el código tiene que formar parte de las competencias de los eventuales intérpretes para que la operación de representación pueda ser efectivizada.

Los aportes de este autor también son relevantes a la hora de analizar la instancia de mediación discursiva, a saber: la enunciación fílmica. Planteados en términos dicotómicos, sus conceptos de **enunciación diegetizada** (invisible) y **enunciación enunciada** (indicada de una u otra manera) dan cuenta de la existencia de regímenes que regulan el dispositivo de enunciación con evidentes consecuencias narrativas. En este marco, su planteo en torno a los términos *enunciación/narración* indica que todo acto de enunciación puede y debe ser analizado como acto narrativo: "...la narración, sobre la porción de terreno que ocupa, se hace cargo de todas las reglas discursivas, de toda enunciación. Además, cuando pensamos en figuras que todos consideramos enunciativas, nos damos cuenta de que generalmente son también, e inseparablemente, narrativas", o cuando afirma, parafraseando a Jacques Aumont, que "...la narración fílmica (...) no está confinada en uno o varios lugares asignables del film, se escurre por todos lados, en el montaje, los encuadres, el motivo representado; la narratología estudia el relato en el film, pero tiene dificultades en aprehender al filme *como relato*"<sup>9</sup>.

**3.4.** Indagando más profundamente en las características del proceso de enunciación fílmica, François Jost diferencia entre un punto de vista cognitivo, al

<sup>8</sup> Metz, C. (1975): *Lo percibido y lo nombrado*. Disponible en [www.documentalistas.com](http://www.documentalistas.com) 05/04/2004.

<sup>9</sup> Metz, C. (1975). *Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico de Christian Metz*. Disponible en [www.documentalistas.com](http://www.documentalistas.com) 05/04/2004.

que llama **focalización**, y un punto de vista óptico, al que denomina **ocularización**. Con ambos términos intenta deslindar entre “ver” y “saber”, en relación con los personajes del filme y con los espectadores. De igual manera, identifica un punto de vista auditivo, al que llama **auricularización**. La interrelación de los tres conceptos mencionados permitiría avanzar en la comprensión del saber espectadorial en cuanto al saber de los personajes del relato, ambos dependientes en cierto grado de los tipos de montaje adoptado<sup>10</sup>. Cabe mencionar aquí, sin embargo, la dificultad teórica que entraña indagar en el “saber espectadorial”, en plena concordancia con los planteos de Metz de que existe una disimetría entre enunciación y recepción. Efectivamente, del lado de la enunciación *no hay nadie más que el propio texto*, mientras que del lado de la recepción nos encontramos con un espectador humano, concreto, que se presenta con todas sus capacidades y competencias, en un marco histórico específico. De igual manera, el saber de los personajes del relato puede indagarse sólo respecto del desarrollo del propio relato y de lo que los personajes manifiestan saber.

El “saber espectadorial”, entonces, refiere al espectador modelo de todo texto más que a un espectador concreto. La riqueza de esta conceptualización descansa, fundamentalmente, en la diferenciación que se establece con otros tipos de enunciación, en donde se intenta rescatar lo específico del cine: *mostrar cuando “dice” y “decir” mediante la imagen*. El problema radica, en todo caso, en identificar los mecanismos mediante los cuales se pone límites a lo dicho, se encuadra y se delimita la semiosis infinita que potencialmente toda imagen posibilita.

3.5. Con relación a esta temática, la narratología del contenido permite indagar en la construcción de la narratividad misma; la estructura y contenidos de relatos específicos en lo referente a su puesta en discurso. Uno de los más importantes e interesantes desarrollos en este sentido, en tanto permite abordar diferentes tipos de relatos y sus *efectos de sentido*, es el realizado por A.J.

<sup>10</sup> Jost, F. (2002). *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos.

Greimas en el marco de la Teoría de las modalidades y la Teoría de la Manipulación. Allí, los conceptos de manipulación y de persuasión se constituyen en categorías centrales puesto que permitirían indagar en los *efectos del modo de narrar* de los textos fílmicos documentales. La manipulación puede ser definida como la acción de un sujeto sobre otro sujeto tendiente a hacerle ejecutar un programa determinado. La persuasión, en tanto, es una de las formas de la manipulación que involucra a un sujeto que mediante ciertas acciones *persuade* (sujeto modalizador en terminología greimasiana) y a un sujeto que es *persuadido* (sujeto modalizado). La persuasión involucra la adquisición de ciertas competencias por parte del sujeto modalizado; competencias que tienen por objetivo la acción<sup>11</sup>. En términos hipotéticos, la teoría greimasiana aplicada al análisis de los textos fílmicos documentales permite suponer que: 1- los documentales hacen-creer que lo que enuncian tiene un estatuto de verdad. Mediante un hacer persuasivo pretenden una transferencia de carga modal, ante lo cual el enunciatario tiene dos respuestas extremas: renuncia o apropiación; 2- Partiendo de ese *hacer-creer*, ciertos documentales también buscan un “hacer” por parte del enunciatario. Se pone en juego un hacer persuasivo que busca provocar una respuesta de acción por parte del enunciatario<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Latella, G. (1985). *Metodología y teoría semiótica*. Buenos Aires: Hachette.

<sup>12</sup> Ramos, H. y Bas, N.: “El film documental: una propuesta de análisis desde un enfoque semiótico”. Ponencia presentada en el VI Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica. Capital Federal, abril de 2005 (mimeo).

### CORPUS ANALÍTICO (FILMES PRESELECCIONADOS)

Los filmes documentales seleccionados hasta el momento (para la realización de la presente investigación) son los que a continuación se detallan:

1 > *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2002). Producción: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini - Cine Ojo. Dirección y Guión: Lorena Muñoz y Sergio Wolf.

2 > *Los pibes de la Película* (2002). Producción: Pablo Ramazza. Dirección y Guión: Pablo Ramazza.

3 > *Donde comienza el camino* (2005). Producción: Hugo Grosso. Dirección y Guión: Hugo Grosso. Fotografía: Sergio García.

4 > *Los Rubios* (2003). Producción: Pablo Wisznia. Dirección y Guión: Albertina Carrie. Fotografía: Catalina Fernández.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS INICIALES

**Albano, S; Levit, A.; Rosenberg, L.** (2005). *Diccionario de semiótica*. Buenos Aires: Quadrata.

**Aumont, J. y otro(s)** (1989). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

**Aumont, J. y Marie, M.** (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

**Bal, M.** (1985). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 2000.

**Carmona, R.** (1993). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.

**Casetti, F.** (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

**Casetti, F. y Di Chio, F.** (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

**Caudana, C.** (2002). "Travesías del documental", en *Travesías del sentido / indagaciones narrativas* [Cuadernos De signos y sentidos, 1]. Santa Fe, Nov. 2004 : 62-7.

**Chion, M.** (1990). *La audiovisión. Análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

**Font, D.** (2001). *Jean Luc Godart y el documental*. Disponible en [www.documentalistas.com](http://www.documentalistas.com) 05/04/2004.

- Gaudreault, A. y Jost, F.** (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G.** (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen (1º edición, 1972).
- Jost, F.** (2002). *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos.
- Leon, B.** (1999). *El documental de divulgación científica*. Barcelona: Paidós.
- Metz, C.** (1975). *Lo percibido y lo nombrado*. Disponible en [www.documentalistas.com](http://www.documentalistas.com) [Consulta: 05 Abr. 2004].
- Metz, C.** (1975). *Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico de Christian Metz*. Disponible en [www.documentalistas.com](http://www.documentalistas.com) [Consulta: 05 Abr. 2004].
- Metz, C.** (1972). *"Ensayos sobre la significación en el cine"*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (1º edición, 1968).
- Nichols, B.** (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Reisz de Rivarola, S.** (1989). *Teoría y análisis del Texto Literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Stam, Robert y otros** (1999). *Nuevos conceptos de la Teoría del cine. Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Zunzunegui, S.** (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.