

2

**MODALIDADES DE ENUNCIACIÓN
Y ACTUALIZACIÓN DEL SENTIDO
EN EL FILME DOCUMENTAL**

*Natalia Carolina Bas
Hugo Daniel Ramos*

*“Si entre lo filmado y lo real es posible anular toda distancia,
no es sólo porque la analogía de la imagen
con la realidad oculta los códigos técnicos (...)
sino también porque el enunciado icónico
no posee criterios gramaticales que le permitan significar
la diferencia entre transcripción de la realidad
y discurso sobre la realidad”*

Francois Jost
El ojo-cámara

En el presente artículo se exponen los resultados parciales de una investigación que tiene por objeto caracterizar las singularidades del filme documental, delimitar cuál es su especificidad en el ámbito de las narrativas audiovisuales y construir criterios de tipologización. En otros términos, se busca indagar en la particular constitución semio-narrativa y discursiva de los denominados textos fílmicos documentales y en aquellos elementos que permitirían diferenciarlos de los filmes de ficción¹.

El objetivo que orienta, entonces, este trabajo es contribuir a las problemáticas planteadas acerca de la *supuesta* especificidad de los filmes documentales; lo cual determinaría su particularidad genérica en el complejo dominio de las narrativas audiovisuales. En relación con la perspectiva de análisis, se considera que todo texto, independientemente de su soporte material, puede concebirse como un proceso semiótico continuo en donde los sentidos son actualizados en relación con las competencias y las determinaciones emocionales de los eventuales intérpretes (Caudana, 1999).

Concebir al texto como proceso semiótico implica que:

1 > *"El sentido del texto no es nada referido a una 'realidad exterior' al propio texto, sino que dicho 'sentido' es el ligamen interno (del texto)",* lo cual –cabe aclararlo– no implica la no consideración de sus contextos de producción y recepción;

2 > *"Considerar el aspecto procesual, 'dinámico' del texto, evitará orientar la búsqueda de significaciones en unidades estáticas (...). Es sólo en el discurso (en el proceso constructivo del 'sentido' del texto), y no en las componentes aisladas del texto (...) donde se puede describir (y en consecuencia, posibilitar interpretaciones acerca de) el funcionamiento semiótico del texto"* (Caudana, 1999:24).

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentada como ponencia en el VI Congreso Nacional de Semiótica, que se llevó a cabo en la Capital Federal en abril del año 2005.

1. EN TORNO DE LA DEFINICIÓN DEL “OBJETO DOCUMENTAL”

Si se admite que “el documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo (...), no moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades” (Nichols, 1997: 46), definir la especificidad de los filmes documentales se revela como una ardua tarea, en relación con la complejidad del objeto de análisis.

De acuerdo con esta afirmación, el análisis que se expone a continuación tiene como objetivo describir el proceso de actualización del sentido en un film documental seleccionado y su articulación al nivel de la sintaxis, en tanto se considera que esta operación puede permitir establecer diferencias entre filmes documentales y filmes de ficción.

La definición de filme documental que se adopta en esta investigación considera que la instancia de la producción constituye un aspecto decisivo en lo referente a su pertenencia genérica.

El documental está sujeto a un proceso activo de manipulación y selección del material a filmar; es producido con los mismos medios tecnológicos que los filmes de ficción y está basado en un guión que determina su organización final. Sin detenerse en los pormenores de las distintas etapas del proceso de producción se puede afirmar, entonces, que no hay nada a priori que diferencie los procesos de producción de filmes de ficción de aquellos referidos a filmes documentales.

Un elemento importante a considerar es que a diferencia de otras prácticas fílmicas, la práctica documental tiene como preocupación central *la representación del mundo histórico*. En este sentido, cuando se intenta analizar la producción documental hay que recordar que desde esta instancia se asume que un film documental es diferente a los filmes de ficción y, como consecuencia, que también se consumirá de manera diferente.

Sin embargo, el relevamiento sistemático y la compatibilización crítica de los referentes bibliográficos disponibles, en relación con las principales orientaciones de la investigación desarrollada en el dominio cinematográfico, permitió observar cierta vacancia teórica en relación con la conceptualización y caracterización del objeto documental.

No obstante, el cotejo de la bibliografía general posibilitó la sistematización de aportes de diferentes autores y disciplinas, así como reconstituir un repertorio lexicográfico con los conceptos teóricos más frecuentemente aplicados al análisis fílmico.

Esta operación posibilitó avanzar en la construcción de un marco teórico operativo, a la vez que reveló que en una parte importante de la bibliografía se observa una recurrente transposición acrítica de conceptos provenientes, fundamentalmente, del campo de la lingüística al análisis fílmico: transposición que desconoce las especificidades del objeto de análisis.

La complejidad del texto fílmico documental es resultado de diversos factores: la interrelación entre distintas materias significantes en una única superficie textual, atributo que comparte con otros géneros cinematográficos; la dificultad de identificar elementos (tanto a nivel de la forma como del contenido) que permitan establecer criterios claros sobre su adscripción genérica; la particular relación que se atribuye entre film documental y autenticidad referencial, por mencionar sólo algunos de los más sugerentes.

La construcción de un marco teórico pertinente se realizó en forma paralela a la selección de un corpus de análisis que permitiera avanzar en los objetivos propuestos. Este corpus está integrado por una serie de filmes documentales nacionales, entre los cuales se incluye *La Hora de los Hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) dirigida por Pino Solanas y Octavio Gettino.

Considerando la extensión de la obra de referencia, se hizo necesario seleccionar determinadas secuencias, que visibilizaran en forma condensada las características estructurales básicas de la totalidad del film (constitución del corpus de análisis).

2. PERSPECTIVA DE ANÁLISIS

En este apartado se exponen los lineamientos teóricos y las principales categorías que estructuran el análisis, con el objetivo de delimitar la postura teórica desde la cual se escribió el presente artículo, tanto como sus alcances y limitaciones.

En este sentido, cabe mencionar que la propuesta teórico-metodológica de A. Greimas se constituyó en la principal referencia teórica y en la teoría-base a partir de la cual se inició el análisis. Sin embargo, y en función de las características particulares del objeto, a medida que se avanzaba en la investigación se reveló como necesario una selección y operacionalización de ciertas categorías en relación con otros conceptos provenientes de teorías ajenas al dominio de la propuesta semio-narrativa del autor mencionado.

A continuación se detallan el conjunto de categorías comprendidas en el análisis y las relaciones que se establecen entre ellas a los fines de poder exponer los resultados alcanzados, en consonancia con la perspectiva de análisis.

En primer lugar, el concepto de *verosimilitud genérica*, que opera como categoría macro que permite delimitar *a priori* un campo de posibilidades: en efecto, se considera que el texto fílmico documental está determinado por una serie de propiedades estructurales y por efectos que le son propios (Reisz de Rivarola, 1989: 117).

En segundo lugar, la categoría de *cronotopo* (Bajtín, 1937 [1990]) en tanto que nos advierte acerca de la específica configuración témporo-espacial, propia de cada género. En efecto, la estructura témporo-espacial opera delimitando posibilidades narrativas y, en el caso del film documental, esa delimitación también se observa en relación con un referente extratextual histórica y espacialmente situado.

En tercer lugar, la teoría de la enunciación aplicada al análisis fílmico (Metz, 1988) en la forma de la siguiente dupla conceptual: *enunciación diegetizada y enunciación enunciada*.

La primera hace referencia a la presencia de ciertos regímenes fílmicos que invisibilizan su dispositivo de enunciación, lo que permite estructurar una impresión espectral muy conocida: la *ilusión de realidad* (efectos de sentido destinados a restituir la organización perceptiva del mundo). La referencia al concepto de diégesis permite advertir que el dispositivo de enunciación se disimula en relación con el espacio y el tiempo ficcional *n* en el que opera la película, sin referencia a la mediación discursiva (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 81-83).

La segunda categoría, en tanto, permite identificar aquellos regímenes fílmicos

cos que, en diferente grado y medida, *muestran* su dispositivo de enunciación mediante diferentes procesos, entre ellos, los de reflexión metatextual². Cabe advertir que ambos regímenes pueden hacerse presentes en el mismo film, lo que guarda relación con la intencionalidad comunicativa de la obra.

En cuarto lugar, y en relación con los conceptos anteriormente expuestos de enunciación, se seleccionaron los conceptos de *ocularización* y *auricularización* (Jost, 2002) con sus categorías dependientes principales, en tanto que permiten identificar el punto de vista óptico y auditivo y, por lo tanto, la posición que adopta el sujeto de la enunciación, con sus correspondientes consecuencias en el *modo* de narrar y en los *efectos* de la narración.

Por último, y ya en el campo de análisis de la teoría semionarrativa de A.J. Greimas, las nociones de *persuasión* y de *manipulación* se constituyen en categorías centrales, en relación con la red de conceptos de la cual forman parte.

En este sentido, se entiende por manipulación la acción de un sujeto sobre otro sujeto tendiente a hacerle ejecutar un programa determinado. La persuasión, por otro lado, es una de las formas de la manipulación (traslativa-factitiva) e implica una comunicación eficaz entre el sujeto que persuade (sujeto modalizador) y el sujeto persuadido (sujeto modalizado). Con su hacer persuasivo, el sujeto modalizador busca dotar de una nueva competencia al sujeto modalizado que le permita *hacer algo*. Este tipo de manipulación se ubica, entonces, en un plano cognoscitivo ya que de lo que se trata es de hacer que el sujeto modalizado sepa *hacer*.

Considerando la estructura de la teoría semiótica de A.J. Greimas³, es al

² Si bien éste no es un aspecto que considere Metz (Metz, s/d) entendemos como fundamental la consideración de los procesos de reflexión metatextual a la hora de evaluar los regímenes fílmicos, en tanto que se trata de uno de los principales mecanismos a través de los cuales se manifiesta en la superficie textual

³ En la lectura y análisis que Graciela Latella realiza de la teoría semiótica de A. Greimas (Latella, 1985) considera que "...la semiótica greimasiana elaboró modelos que, situados anteriormente a toda manifestación lingüística o no lingüística, permitieran el conocimiento de los universos de significación, cualesquiera fueran sus modos de manifestación". Asimismo, considera que "... la semiótica greimasiana ha dado a la organización general de su teoría la forma de un recorrido generativo que aparece como una construcción abstracta e hipotética, situada anteriormente a toda manifestación..." En dicha construcción se diferencia entre estructuras semio-narrativas, divididas en dos niveles (nivel profundo y de superficie, cada uno subdividido a su vez en un componente sintáctico y semántico) y estructuras discursivas (con su correspondiente componente sintáctico y semántico). Las estructuras

nivel de las estructuras semio-narrativas de superficie donde se identifican los actantes⁴ y las relaciones que mantienen entre sí y con el o los objetos de valor. Sin embargo, es al nivel de las estructuras discursivas desde donde se hace posible identificar al sujeto de la enunciación, al dispositivo de actores presente y al marco espacio-temporal referido.

En relación con la importancia que asumió en esta investigación analizar la lógica del sujeto enunciador, se avanzó en la posibilidad de indagarlo a partir de los conceptos del nivel anterior, especialmente aquellos referidos a la construcción de un recorrido narrativo por parte de ese sujeto.

Esta operación, que implicó una cuidadosa adaptación teórica, permitió avanzar en el análisis de las relaciones entre sujeto de la enunciación y enunciatario, entendiendo al primero como sujeto destinador-manipulador y al segundo como sujeto destinatario-manipulado, a los fines de indagar la posibilidad de que en estas relaciones se encontraran posibles respuestas a la especificidad del texto documental.

3. A PROPÓSITO DE “LA HORA DE LOS HORNOS”

Se considera relevante hacer mención de las condiciones de producción del filme ya que las mismas inciden en el proceso de construcción textual.

En este sentido es importante destacar que el documental en cuestión es unánimemente considerado como la máxima expresión del documental político y militante en América Latina, así como uno de los títulos emblemáticos del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

semio-narrativas “presiden la generación del sentido e incluyen las formas generales de la organización del discurso”, en tanto que las estructuras discursivas “situadas con respecto a las anteriores en un nivel más superficial, organizan a partir de la instancia de la enunciación la “puesta en discurso” o discursivización de las estructuras narrativas”. Latella, G. (1985). Metodología y teoría semiótica. Buenos Aires. Hachette. Pág. 29.

⁴ “El actante designa al que realiza o sufre un acto; es un tipo de unidad sintáctica, de carácter formal, anterior a todo vertimiento semántico y/o ideológico. Así concebido, este término reemplaza ventajosamente al de personaje pues recubre tanto a seres humanos, como animales, objetos o conceptos.” Latella, G. (1985). Op. cit. pág. 30.

Filmado entre los años 1966-1968, durante la dictadura de Onganía, realiza una relectura de la historia argentina desde la perspectiva de la izquierda peronista.

El filme circuló clandestinamente y era proyectado en ámbitos privados y ajenos a la intervención pública en razón de que fue prohibida su proyección por decreto militar. Recién fue conocido masivamente entre el público argentino con el recambio democrático en el año 1973.

A nivel internacional su éxito fue inmediato y ya desde su proyección inicial en el Festival de Cannes en 1969, se transformó en un referente indiscutible del Cine Político.

4. EL RECORRIDO GENERATIVO COMO ESTRATEGIA DE MANIPULACIÓN Y PERSUASIÓN EN “LA HORA DE LOS HORNOS”

El documental objeto de análisis está compuesto por una trilogía que tiene una duración aproximada de seis horas. La primera parte se titula *Neocolonialismo y Violencia*, la segunda *Argentina 1966-1967*, en tanto que la tercera se inicia con el nombre de *Violencia y Liberación*. Tal como se enunció en el Festival de Cannes del año 1969, con motivo de su estreno, el filme:

“...es una obra abierta donde cada espectador tiene un rol particular a jugar como co-creador de la obra. Un cine que escribe la historia y donde el montaje retoma la función percusiva que le había enseñado Eisenstein en los tiempos gloriosos del cine mudo. El ensayo de Solanas y Gettino, no era solamente gran cine: su forma abierta, sus rupturas, sus espacios libres para el debate, sus alternaciones de metáforas y de secuencias de cine directo y sus llamados al espectador, plantaban las bases de una estética de cine liberación. En lugar de considerar la obra como un todo encerrado sobre sí mismo, provocan al espectador para sacarlos de su pasividad”.

Si bien, en consonancia con esta apreciación, no consideramos al documental como “un todo cerrado en sí mismo” cabe mencionar que, desde un

nivel descriptivo, se evidencian isotopías tanto formales como temáticas que contribuyen a crear el efecto de unidad textual. Dentro de las del primer tipo, se destacan la utilización de diferentes formas de lo didascálico⁵, la organización textual en episodios⁶ y la utilización expresiva del código sonoro⁷. En tanto, las isotopías temáticas se establecen en base a la iteración de los siguientes ejes semánticos: violencia - revolución - liberación.

En lo referente a los regímenes fílmicos predominantes, es pertinente mencionar que existen diferencias significativas en su uso en cada una de las partes de la obra. Así, en la primera parte, se observan marcas textuales que dan cuenta de la presencia de un sujeto enunciador. La connotación de las imágenes mediante el uso del elemento sonoro, por ejemplo, es una de esas marcas. Sin embargo, la ausencia de reflexiones metatextuales puede contribuir a crear la ilusión de una enunciación diegetizada, en tanto se considera que el discurso se explicita como tal cuando se denuncia a sí mismo como discurso: su puesta en abismo.

En la segunda y tercera parte de la obra, en tanto, se observa una flexibilidad creciente acerca de los mecanismos de selección y combinación utilizados en la producción textual, en forma paralela al creciente involucramiento del sujeto enunciador con la diégesis, explícitamente manifiesto con la aparición de un *nosotros inclusivo* que borra las fronteras entre sujeto del enunciado y sujeto enunciador.

⁵ La expresión “formas de lo didascálico” comprende a un tipo particular de códigos gráficos, es decir, a aquellos géneros de escritura que están presentes en un film. Francisco Casetti y Federico De Chio (1991) consideran que por formas de lo didascálico puede entenderse a todos aquellos indicios gráficos que son utilizados para integrar lo que presentan las imágenes, para explicar su contenido y para pasar de una imagen a otra. CASETTI, Francisco y De Chio, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Piados. Barcelona.

⁶ Constituyen la unidad significativa de mayor entidad presente en un film. Generalmente están señalados con determinados signos gráficos o de puntuación, lo que permite identificarlos rápidamente. Forman fases o partes de una historia más amplia

⁷ Consideramos que al elemento sonoro se le atribuye dentro de la obra un valor comunicativo esencial: las variaciones de los parámetros propios de este código (timbre, intensidad, niveles, etc...) confieren un valor narrativo a los sonidos, “pues ellas tienen efectos sobre el anclaje de los mismos al mundo diegético (...) sobre el grado de realidad que es necesario acordar a las informaciones diegéticas (en función de su modalización), sobre su temporalización”. Jost, Francois (2002). Op. Cit. Pág. 91

Estas constataciones, si bien permiten afirmar que estamos ante un régimen de enunciación enunciada, dificultan la apreciación del sujeto de la enunciación, lo que hace necesario recurrir a otros marcos conceptuales que den cuenta de su lugar en el conjunto de la obra.

Es así como se consideró pertinente trabajar las nociones de ocularización y auricularización, para caracterizar el campo de relaciones entre las informaciones visuales y auditivas y los sujetos textuales, a los fines de avanzar en los procesos de actualización del sentido en el film analizado, explicitar la intencionalidad comunicativa de la construcción textual y arribar a conclusiones que permitan definir provisoriamente la identidad genérica de los filmes documentales.

En este sentido, el concepto de ocularización cero remite a un tipo particular de enunciación en donde el relato deja de percibirse como tal. De acuerdo a François Jost:

“En la medida en que los acontecimientos son vistos por una persona que no posee existencia en la imagen, el film documental puede ser percibido por ciertos grupos sociales como la realidad en estado bruto, realidad que no es sometida a la manipulación por ningún tercero” (Jost 2002: 54).

En determinados episodios del film puede observarse una ocularización de este tipo, en donde la manera de filmar está dictada por la representación y reforzada por la presencia de una voz *over*. Sin embargo, en el conjunto de la obra el concepto de ocularización cero pierde relevancia, en consonancia con lo que se afirmó anteriormente respecto a la noción de enunciación diegetizada.

En primer lugar, se observan imágenes no referencializables en una realidad extra-discursiva, de fuerte valor metafórico (luces, pantalla negra, etc.) que reenvían a la instancia de producción y, por ende, a las intervenciones del enunciador sobre la realidad filmada. La imagen se despega de la ilusión mimética y se revela como discurso. Igual valor asumen las formas de lo didascálico, ya mencionadas, que remiten a una instancia de construcción y organización de las imágenes.

Por último y en relación con el progresivo involucramiento en la diégesis de esa instancia, se observa la adopción de formas textuales que permiten conceptualizar su posición como ocularización interna secundaria, a saber: se

constituye en partícipe –analizado desde la instancia de la recepción– de la historia contada, comúnmente en la forma de entrevistador.

En lo que refiere al enunciado, en tanto, y desde una perspectiva greimasiana, el análisis del film permite identificar la presencia de ciertas unidades sintácticas, entre las cuales se destaca el *recorrido narrativo*, a saber: una unidad jerárquicamente superior, en donde toman forma *sujetos sintácticos* –sujetos de acción competentes–, en relación con *objetos de valor* puestos en juego.

Diversos mecanismos textuales permiten identificar, al nivel de las estructuras discursivas, a esos sujetos textuales y a la relación que éstos contraen con los objetos de valor.

Entre esos mecanismos se destacan, nuevamente, los textos escritos (formas de lo didascálico) que instauran desde el plano discursivo a los actantes del filme: en primer lugar, y mediante *un nosotros*, se permite el reconocimiento de un sujeto particular, identificado como *pueblo*⁸. Dicho sujeto es posteriormente calificado como oprimido mediante la mostración de ciertas imágenes. Éstas no definen al sujeto y reenvían a una realidad extratextual para su reconocimiento y conceptualización, apelando a las competencias socioculturales del espectador. En el marco del texto fílmico, en tanto, el campo semántico que lo define puede caracterizarse de la siguiente manera: sujeto oprimido - sujeto violentado - sujeto dominado.

En segundo lugar, es posible reconocer e identificar un antisujeto gracias a la utilización de ciertos mecanismos retóricos, entre los cuales se destaca el establecimiento de dicotomías: *nosotros/ellos*, y la consecuente asociación de *ellos* a ciertos valores o disvalores (cfr. nota 14), condensados como un conjunto de propiedades que los caracterizan y diseminados en los programas y recorridos

⁸ La construcción discursiva que realiza el film documental de la entidad pueblo es similar a la observada por otros análisis referidos a discursos de líderes populistas latinoamericanos. Encontramos así, una entidad indefinida, imprecisa, depositaria de lo auténtico, lo bueno, lo justo y lo moral, versus lo extranjero, lo malo, lo injusto (la oligarquía, precisamente el antisujeto textual). De la Torre, Carlos: Los significados ambiguos de los populismos latinoamericanos, en Álvarez Junco, José (comp.) El populismo en España y en América. S/d

narrativos propuestos por el film. Ese antisujeto puede conceptualizarse como oligarquía⁹, respetando la identificación que propone el film.

El recorrido narrativo está integrado, a su vez, por otras unidades sintácticas denominadas programas narrativos¹⁰, que pueden diferenciarse entre programas narrativos de base y programas narrativos de uso. En determinados casos, la consecución del programa narrativo de base implica la realización previa de diferentes programas de uso.

Los programas narrativos se adscriben a los sujetos sintácticos, lo que permite identificar, al menos, dos programas narrativos diferentes, propios de cada sujeto sintáctico: un programa narrativo de base del sujeto enunciado *pueblo*, orientado a la obtención de un bien y un programa narrativo de base del antisujeto enunciado tendiente a la privación de ese bien¹¹.

A nivel de las estructuras discursivas, entonces, y ya tematizados, se pueden identificar: un objeto de valor al que se denominará *Liberación*; un sujeto –colectivo– que lucha por obtener ese objeto y al que puede conceptualizarse como *pueblo*; y un antisujeto que trata de impedirlo, al que se llamará *oligarquía*. Asimismo, se observa una disyunción (o privación) con respecto al objeto de valor en juego (liberación) por parte del sujeto *pueblo*, en beneficio del antisujeto.

⁹ Si bien la entidad oligarquía se construye de manera similar a la noción de pueblo, pueden reconocerse ciertos elementos que remiten al concepto de oligarquía tal como es entendida en el campo de las ciencias sociales. Así, la entidad oligarquía, tal como es descrita en el film remite a: 1- clases, fracciones o grupos sociales que ejercen un tipo particular de dominación política (dominación oligárquica), 2-un tipo de régimen, a saber: una organización y ejercicio de la dominación de clase cuya forma contradictoria es la democracia, 3- un modo de ser oligárquico, en cuya definición intervienen ciertos valores, tales como: el linaje, la tradición, la raza, el ocio y el dinero. Ansaldi, Waldo: Frívola y Casquivana, Mano de hierro en guante de seda. Una propuesta para conceptuar el término oligarquía en América Latina. S/d

¹⁰ De acuerdo a la teoría de A. Greimas, en toda narración (en el nivel de las estructuras profundas o semionarrativas) es posible identificar una estructura sintáctica compuesta por un enunciado de hacer que rige a un enunciado de estado. A esta estructura se la denomina programa narrativo: "...el programa narrativo puede interpretarse como un hacer-ser de un sujeto que acarrea un cambio de estado y que afecta a otro sujeto". Para realizar un programa narrativo puede ser necesario efectuar primero otros programas narrativos. Latella, G. (1985) op. cit. pág. 31.

¹¹ Entendida en términos de conservación de un cierto estado de cosas, definido por la dominación de un sujeto (oligarquía) sobre otro sujeto (el pueblo).

Sin embargo, y aunque los programas narrativos de base de los sujetos enunciados difieren en función de la relación que mantienen con el *objeto* (de conjunción y de disyunción), los programas narrativos de uso coinciden: la violencia. La valoración que el sujeto enunciador hace de esa violencia permite connotarla positivamente en el caso del sujeto *oprimido* (violencia revolucionaria) y negativamente, en el caso del sujeto *opresor* (violencia contrarrevolucionaria).

La violencia revolucionaria aparece revestida con determinados contenidos semánticos, tales como: justicia, igualdad social, independencia, humanización, en contraposición a la violencia contrarrevolucionaria, que se relaciona con desigualdad, explotación, colonialismo, deshumanización, susceptibles de analizarse más detalladamente con el mecanismo formal del *cuadro semiótico*.

La connotación diferencial del eje *violencia* guarda relación con los programas narrativos del propio sujeto enunciador¹²: *el programa narrativo de base de este sujeto*¹³ *se homologa con el del sujeto del enunciado: La Liberación*. La consecución de ese programa implica, a su vez, la realización de dos programas narrativos de uso, que pueden denominarse *Toma de Conciencia* y luego *Revolución*. Se considera que este hecho determina la preponderancia del programa narrativo del sujeto *pueblo*, en detrimento del programa narrativo del antisujeto, tal como queda de manifiesto en el análisis del punto de vista (ocularización) que adopta el sujeto de la enunciación.

Cabe mencionar, antes de continuar, que el film instauro al sujeto *pueblo* como actor colectivo, que involucra a distintos sectores sociales¹⁴. Dentro de esa

¹² Lo que implica, teóricamente, analizar el sujeto de la enunciación –ubicado en el plano de las estructuras discursivas– desde los conceptos propios de las estructuras semionarrativas, tal como se planteara oportunamente en la exposición del marco teórico

¹³ El análisis del programa narrativo del sujeto enunciador permite considerar la relación entre la construcción textual y el contexto, a saber, su identificación con una estructura témporo-espacial concreta. Esa identificación se revela mediante la utilización de diversos mecanismos, entre los cuales mencionamos la presencia de material fílmico de archivo y las formas de lo didascálico, que tienen por finalidad el anclaje cronológico y geográfico de la obra. El progresivo involucramiento del sujeto de enunciación en la diégesis, aspecto que se marcaba anteriormente, da cuenta de una identificación, también progresiva, entre construcción textual de la realidad e interpretación de la misma por parte de ese sujeto, en función de un programa narrativo de base que paulatinamente se hace explícito.

¹⁴ En términos teóricos, podríamos plantear la existencia de un actante colectivo al nivel de las estructuras semionarrativas.

entidad se diferencia un sector específico, al cual puede denominarse *vanguardia* y que asume en la totalidad del film la representación del conjunto¹⁵. Como vanguardia, asumirá dos funciones: la lucha política contra el orden establecido y una función propedéutica consistente en develar la verdad sobre éste.

Si se analiza el desarrollo del programa narrativo del sujeto *pueblo*, se observa que su consecución también depende del cumplimiento de un programa narrativo previo de uso. En el programa de base, el oponente está identificado con el Imperialismo, ligado fundamentalmente a los Estados Unidos. En ambos programas, el ayudante es virtual: la unión de los países del Tercer Mundo¹⁶. La actualización de ese ayudante depende de la toma de conciencia, precisamente el programa de uso del sujeto enunciador que propone la suma de voluntades individuales (unión) orientadas al logro de un bien común (objeto de valor puesto en juego): la liberación.

El hecho de que la toma de conciencia esté inscripta en el programa de uso del sujeto enunciador no es casual, en tanto que éste se constituye en uno de los principales mecanismos para identificarse con el sujeto enunciado. Esa identificación, que borra los límites entre enunciador y sujeto enunciado, permite apelar desde un *nosotros* inclusivo (los oprimidos) al enunciatario.

Esta apelación pone en juego las relaciones entre sujeto de la enunciación y el enunciatario. Desde el marco de la teoría de las modalidades, se considera que la acción del sujeto de la enunciación no se circunscribe a la apelación, sino que se considera que pretende transferir su *competencia* modal; competencia que le permite reconocer su carácter de *dominado* a ese enunciatario que carece de ella, a fin de efectivizar su programa narrativo de uso y de base.

Se puede observar, entonces, que se plantea una doble homologación: entre el sujeto enunciador y el sujeto *pueblo*, y entre el sujeto enunciador y el enunciatario.

¹⁵ La utilización de la categoría de vanguardia hace referencia a la diferenciación en el discurso de un sector del actante colectivo pueblo. Ese sector se caracteriza por contar con las competencias necesarias para identificar al sujeto opresor y los mecanismos de opresión. De hecho, el film mismo puede entenderse como una demostración de esas competencias, en relación con la función propedéutica que la vanguardia se atribuye a sí misma.

¹⁶ Referencializado como Asia, África y América Latina.

El concepto de *competencia modal* advierte sobre la presencia de principios en torno a los cuales se organiza la estructura actancial y el esquema narrativo. Esos principios son denominados *modalidades* y el desarrollo narrativo está signado por la pérdida o adquisición de alguna de ellas.

Si se rastrea esta conceptualización hasta el nivel de las estructuras semionarrativas, se observa que está ligada a una dupla conceptual central: performance y competencia. El recorrido generativo depende de sujetos *capaces*, dotados de ciertas *modalidades*, entendidas como *querer-hacer* o *poder-hacer* (entre otras). En otras palabras, para poder actuar, el sujeto debe ser competente. La performance, en tanto, es identificada con la acción de los sujetos, "*como una transformación que crea un nuevo estado de cosas*" (Latella 1985: 31), y presupone la competencia: para actuar, es necesario la presencia de sujetos dotados de ciertas capacidades.

En el film analizado, es posible identificar sujetos sintácticos dotados de ciertas capacidades o competencias modales, lo que permite identificarlos y encuadrarlos en relación con determinados roles actanciales.

Por último, la asociación con determinados roles temáticos permite, a su vez, identificar a los actantes como actores. Anteriormente se ha enunciado a los dos principales, a saber: *el pueblo* y *la oligarquía* terrateniente argentina.

El primero, representado por su vanguardia (sindicalistas y militantes políticos autodenominados Montoneros¹⁷), está dotado de un saber-hacer y de un querer-hacer, en tanto que adolece de un poder-hacer. Para lograr ese poder-hacer, es necesario primero lograr la toma de conciencia y luego la unión. Se presupone que el saber-hacer implica un deber-hacer. Nuevamente se puede comprobar en este punto el efecto de homologación entre este programa narrativo y el del sujeto enunciador, que por medio de sus propios programas narrativos apunta a dotar al enunciatario de las competencias modales que le faltan.

El segundo, en tanto, está dotado de un saber y de un poder-hacer, y se constituye en un sujeto según el poder. En el marco del film analizado, ocupa el rol de sujeto opositor o antisujeto, que priva al sujeto-héroe de los bienes u objetos de valor puestos en juego.

¹⁷ Nombre genérico, pero también organización política.

En el plano de las estructuras discursivas, se observa que las modalidades centrales en este documental¹⁸ son aquellas que remiten a un hacer persuasivo del sujeto enunciador con respecto al enunciatario; hacer persuasivo que gira en torno al valor modal *saber*, en tanto condición necesaria (adquisición de competencia) para un hacer (performance).

En este sentido, la presencia de varios sujetos competentes que interactúan en el film permite introducir la problemática de la manipulación: "*la manipulación aparece (...) como la acción del hombre sobre el hombre tendiente a hacerle ejercer una acción determinada*" (Latilla, 1985: 38).

Profundizando en el hacer persuasivo del sujeto enunciador, todo aquello que se considera como verdad sobre el mundo es situado en el terreno del parecer, mientras que el verdadero ser permanece oculto (secreto). Se plantea un nuevo orden que subvierte al anterior (lo que parece ser no es y lo que no parece ser, es). Es aquí en donde la vanguardia de *pueblo*, homologada en el sujeto enunciador, representa un papel vital: *sabe* cuales son las estructuras del sistema que permiten la opresión, y asume una *función histórica*¹⁹: denunciar al opresor y apelar por medio de la lucha política, a la subversión como instrumento para la liberación.

Para lograr este objetivo, se pretende que el enunciatario realice el recorrido narrativo propuesto por el enunciador. Pero para que esto ocurra el enunciatario (destinatario-manipulado) debe *crear* en el nuevo orden de cosas establecido por el enunciador (destinador-manipulador). Es decir que la manipulación va a tener lugar en tanto y en cuanto primero se realice satisfactoriamente una *apropiación* por parte del enunciatario del saber del sujeto enunciador.

En las secuencias trabajadas pueden evidenciarse los dos aspectos de la modalidad factitiva o manipulación: un hacer-crear (que concierne al ser del sujeto a modalizar) y un hacer-hacer (que concierne al hacer del sujeto). En

¹⁸ En la relación entre sujeto enunciador y enunciatario, se puede observar que se instaura una modalización de tipo traslativa en sus dos posibilidades: ser que modaliza al ser y hacer que modaliza al hacer.

¹⁹ La idea de función histórica remite al campo propio de las ideologías de izquierda, si bien en una organización política que se concebía a sí misma como peronista y, por ende, anticomunista. Cabe mencionar que la ideología de Montoneros es una cuestión controvertida en el campo de la Historia y no es éste el espacio adecuado para una discusión detallada.

términos de persuasión según el poder, el enunciador ofrece un don positivo: la liberación; en términos de persuasión según el saber, el enunciador establece un juicio negativo con respecto a la competencia del enunciatario (no sabe, por eso no hace).

Por último, se considera que en esta instancia cobra toda su importancia la noción de auricularización. El código sonoro es utilizado connotativamente, en secuencias centrales del filme, a fin de denotar la postura del antisujeto y los mecanismos para llevar a cabo su propio programa narrativo. Retomando lo que se planteaba al inicio, la caracterización del antisujeto también es dependiente de la intersemiosis que se establece entre los signos sonoros y los signos visuales.

De igual manera, los textos musicales incorporados en el filme dan cuenta del carácter oprimido del sujeto *pueblo* y, en una suerte de arenga política, incitan al cumplimiento del programa narrativo de base del sujeto enunciador, develando el carácter violento y cruel del enfrentamiento entre los sujetos definidos: *ningún orden social se suicida*.

5. HACIA UNA DEFINICIÓN Y TIPOLOGIZACIÓN DEL FILME DOCUMENTAL

El proceso investigativo llevado a cabo y sus posibles traslaciones a otros textos fílmicos que comparten la misma pertenencia genérica nos conduce a la formulación de las siguientes conclusiones, a título de hipótesis para continuar la investigación:

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-hacer: un hacer somático por parte del enunciatario. Se pone en juego un hacer persuasivo que busca provocar una respuesta de acción por parte del enunciatario.

Se considera que estas hipótesis permiten introducir un principio de definición y de tipologización, a partir de la intencionalidad comunicativa del sujeto enunciador, en los textos fílmicos documentales.

Focalizando el interés en los documentales contenidos en la segunda hipótesis, se observa la presencia de ciertos principios que organizan la estructura textual desde el plano de la enunciación: 1- la concepción del texto documental como instrumento político, capaz de develar el orden social, 2- la concepción del espectador como sujeto activo, capaz de intervenir y transformar, a partir de su praxis, la realidad en que está inmerso.

Cabe mencionar que tanto las hipótesis como los principios enunciados se encuentran sujetos a revisión y/o ampliación, en consonancia con los resultados de la investigación en curso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS INICIALES

- Albano, S. / Levit, A. y Rosenberg, L. (2005).** *Diccionario de semiótica*, Buenos Aires, Quadrata.
- Ansaldi, W.** *Frívola y Casquivana, Mano de hierro en guante de seda. Una propuesta para conceptualizar el término oligarquía en América Latina.* S/d
- Aumont, J. y Marie, M. (1990).** *Análisis del Film*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, J. / Marie, M. y otros. (1989).** *Estética del cine*, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Barcelona, Paidós.
- Bajtín, M. (1937).** *Estética De la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1990.
- Carmona, R. (1993).** *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- Casetti, F. y De Chio, F. (1991).** *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Caudana, C. (1999).** *Sobre textos y discursos en las construcciones del sentido.* Santa Fe, Ediciones UNL.
- Caudana, C. (2004).** "Travesías Del Sentido. Indagaciones Narrativas", *De Signos y Sentidos. Cuadernos del Proyecto*, Cuaderno 1, Santa Fe, Ediciones UNL.
- De la Torre, C.** "Los significados ambiguos de los populismos latinoamericanos", en Alvarez Junco, J. (comp.) *El populismo en España y en América.* S/d
- Jost, F. (2002).** *El Ojo-Cámara. Entre film y novela*, Buenos Aires: Catálogos.
- Jost, F. y Gaudreault, A. (1995).** *El relato cinematográfico.* Barcelona, Paidós.
- Latella, G. (1985).** *Metodología y teoría semiótica*, Buenos Aires, Hachette.
- Leon, B. (1999).** *El documental de divulgación científica*, Barcelona, Paidós.
- Metz, Ch. (1988).** Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico de Christian Metz. Diciembre de 2004. Disponible en www.otrocampo.com
- 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, R. / Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999).** *Nuevos conceptos de la Teoría del cine, Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*, Buenos Aires, Paidós.