

# Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político

Rubén Dittus

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE LA SANTÍSIMA CONCEPCIÓN (CHILE)

**Resumen:** Este trabajo se aproxima al cine documental político a partir del concepto de dispositivo. Se trata de un término acuñado por la filosofía de Michel Foucault y que explica esa red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia social para configurar un orden, asumiendo diversas formas y regímenes de control. Es un régimen social productor de subjetividad. Se sostiene que el documental político no es el dispositivo, sino que participa en él. Alejado del periodismo y con una clara editorialización de su discurso, el documental político es tan personal en sus propósitos como cualquier filme-ensayo, utilizando el montaje como un recurso donde los protagonistas del poder se enfrentan en un debate cerrado y con claros privilegios enunciativos.

**Palabras clave:** cine, documental político, dispositivo, poder, discurso.

**Abstract:** *This paper explains the political documentary from the concept of device. It is a question of a term proposed by Michel Foucault and that it defines this network of imaginary relations that discipline the social existence to form an order, assuming diverse forms and rate of control. It is a social producing regime of subjectivity. The political documentary is not the device, but it takes part in him. Removed from the journalism and with a personal speech, the political documentary can be so subjective in his intentions as any author's movie, using the assembly as a resource where the protagonists of the power face in a closed debate and with clear privileges of statement.*

**Key words:** *cinema, political documentary, device, power, discourse.*

## 1.- ¿Qué es un dispositivo?

Los diccionarios de lengua castellana vinculan el término *dispositivo* con aquel “mecanismo dispuesto para obtener un resultado” o al “artefacto, máquina o aparato que sirve para hacer algo”. En el campo de las ciencias sociales ha sido abordado por pensadores como Michel Foucault, Gilles Deleuze o Jean-Francois Lyotard, y designa 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 dispositivo, Foucault (1984) dice en una entrevista realizada en 1977: “Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente hete-

rogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos”.

A partir de una particular concepción del poder, Foucault desarrolla su tesis sobre el Estado disciplinar, a partir de la cual da algunos indicios de su noción sobre el dispositivo. Como sabemos, el poder foucaultiano no es estático ni jerarquizado. Existe una circulación de él en toda la esfera social, en la que tanto dominantes como dominados hacen uso de sus beneficios. Por lo tanto, el poder no se encuentra en aparatos ideológicos o represivos del Estado, ni es una estructura inamovible, sino que producto de una relación compleja de fuerzas en el espacio social. Esto quiere decir que el poder es más que un simple conjunto de restricciones o prohibiciones. Su fortaleza radica en que actúa como un mecanismo de conocimiento. Está constantemente generando saber. A través de las disciplinas militares el poder controla, pero gracias a los dispositivos educativos u hospitalarios el Estado disciplinar se manifiesta en toda su magnitud.

La tesis de Foucault está estrechamente vinculada a concepto de *panóptico* del jurista inglés Jeremy Bentham. Este modelo carcelario proponía construir una prisión en la cual los reclusos estuvieran vigilados constantemente, pero sin que tuvieran la posibilidad de ver a sus vigilantes. Si bien, el panóptico jamás fue construido, se articuló como un dispositivo permanente en otras áreas como la medicina, la psiquiatría o el ejército. En definitiva, se trata de una arquitectura que propone una vigilancia periférica desde un núcleo central visible, pero inverificable, para los vigilados. Para Foucault, la sociedad moderna funciona en base al panóptico. Estamos vigilados, somos adoctrinados y reeducados, pero jamás vemos al carcelero que nos observa. El detenido no debe saber jamás en qué momento se le mira, pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado. Con ello se garantiza el efecto mayor del panóptico: “introducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault 2009: 233).

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 sólo 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 que diseña automáticamente un ángulo en la comprensión del entorno significante. Escribe: “Llamaré literalmente *dispositivo* cualquier cosa que tenga de algún modo la

capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y -por qué no- el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate -probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían- tuvo la inconciencia de dejarse capturar” (Agamben 2008: 38-39).

El dispositivo, entonces, es esa red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia social para configurar un orden. Nace con el sujeto, y ha evolucionado con él, asumiendo diversas formas y regímenes de control. Es un régimen social productor de subjetividad, productor de sujetos atados a mecanismos de regulación que disponen de diversas maneras de control, regulación y vigilancia, históricamente situadas e invisibles para el ojo humano poco instruido.

## 2.- El cine como dispositivo

La noción de dispositivo ha sido explotada por la teoría del cine esencialmente para delimitar los procesos de identificación del espectador en el film 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. Junto a la clásica aproximación semiológica de Christian Metz (2001), otros promotores fueron Jean-Luis Baudry (1975) y Francesco Casetti (1989). Coinciden en proponer un análisis crítico del efecto-pantalla que debe tomar no sólo las características propias de la imagen, sino también las condiciones psíquicas de la recepción, la denominada experiencia espectral. Es decir, se postula la doble dimensión del filme, como artefacto y experiencia subjetiva.

Baudry (1975) es quien introduce el concepto a la teoría cinematográfica. Afirma que el dispositivo en el cine determina un estado artificial por medio de una relación envolvente con la realidad: “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 1978: 33). 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. Asumimos 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, tec-

nológico, situacional, biográfico, institucional e ideológico-, transformándose en factor que regula la relación del espectador con la imagen (Aumont 1992: 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.

En la tesis de Baudry, el dispositivo desempeña un papel fundamental, pues es lo no visible, pero que permite ver. El ojo del espectador es que se adiestra y se dirige a partir de una serie de artificios que la máquina del dispositivo cinematográfico hacen posible, privilegiando una “ideología de lo visible”, situando al espectador imaginariamente en un lugar central. Todo está al alcance y es visible para el espectador. La vigilancia y en control se ejerce desde el juego de lo visible e invisible. Se geometriza la mirada y la militariza la cultura a través del cine y un espectador que se se observa en él. Es la doble dimensión del filme como artefacto y como experiencia subjetiva. Esta última se logra por medio de la gratificación vivida por una platea fascinada por la sintonía entre su disposición de ver y un buen producto ofrecido en la sala oscura. Es, ahora, todo el engranaje que envuelve al filme el que empieza a ser considerado como objeto de análisis y como parte de la teoría cinematográfica, y en la que el espectador se convierte en protagonista. Una teoría que no ha estado exenta de discusión.

Para Francesco Casetti, el espectador se construye en el propio texto de la película, actuando como el consumidor que el filme desea y para quien se dirige, configurándose el “lugar del espectador”. En *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 fílmico 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 filme construye a su espectador, lo dibuja, le dá un sitio, le hace seguir un trayecto (Casetti 1989: 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, sino es parte integral del filme, implicado en forma de texto.

Es el campo de la enunciación el que Casetti ofrece para hacerse cargo de este imaginario espectadorial. Según explica, la enunciación cinematográfica se refiere al acto “de apropiarse o de apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un filme” (Casetti 1989: 42). Ese decir y sus modalidades se nutre a partir de un punto de vista que organiza los diversos aspectos del filme, como la toma, el encuadre, la secuencia, la profundidad de campo o la música. La dificultad radica en que tanto el sujeto enunciatario como enunciatario

no se presentan nunca como tales. Es la enunciación la que se hace invisible para los ojos del espectador. El enunciatario en un filme -explica Casetti- existe siempre, ya sea en forma evidente o implícita. Aquél acompaña al texto en todo su desarrollo, no puede no estar en la trama. Tiene una capacidad para actuar en el texto que lo proclama como uno de los elementos básicos y activos del texto cinematográfico. Así, el espectador es una marca al interior del filme, una presencia que designa el dejarse ver y entender, pero esa evidencia es siempre relativa, y depende de qué tan clara sea la interpretación y qué factores psicológicos del sujeto ayuden o dificulten en la puesta en marcha de dicha presencia en el texto. Una especie de dedicatoria que Casetti grafica como “Es a ti a quien me dirijo”: “Es la enunciación la que fija las coordenadas de un film (y el tú que emerge debe su propia consistencia a aquel gesto de arranque) (...) emergente o sumergido, evidente u oculto, es el lugar de la afirmación y de la instalación de un enunciatario; es el ámbito en el que un papel se soldará con un cuerpo para definir comportamientos y perfiles de lo que se llama el *espectador*” (Casetti 1989: 50-51).

El primer antecedente de repercusiones teóricas de importancia en torno al espectador y su relación con el filme se encuentra en el libro de Edgar Morin, *Le cinema 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”. Es decir, la imagen y lo imaginario son parte de la misma naturaleza psíquica, así, las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en un sentido de sustitución o intermediación, sino en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales.

Es en un plano ontológico intermedio donde se encuentra la imagen mental, cuya realidad -dicho sea de paso- nunca es puesta en duda. Así como para Sartre la imagen mental es estructura esencial de la conciencia o, escrito de otra forma, cumple una importante función psicológica al asociar al hombre a su entorno material; para Morin el objeto cinematográfico está ausente en el seno mismo de su presencia en la psique del espectador. Es la dualidad presencia-ausencia la que define la naturaleza de la imagen fílmica. La sobrevaloración subjetiva que hace el sujeto de su entorno inmediato o lejano depende la objetividad de la imagen mental en su aparente exterioridad material, esto es, en formas, colores, tamaño o densidad. Para Morin, todo ello es parte de la psique, lo imaginamos.

Se trata de rasgos culturales que aportan desde lo irreal, lo ilusorio, la ensoñación y lo sobrenatural las bases para el éxito de la gran pantalla en Occidente. Es a través del cine -escribe Morin- donde se visualizan nuestros sueños y donde se vuelve realidad la imaginación del ser humano. El cine representa la materialidad donde lo imposible se hace posible. La irrealdad del cine es ilusión que se vuelve realidad. Sin embargo, es paradójico. “¿No es esta máquina lo más absurdo que quepa imaginar ya que sólo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas?”, se pregunta Morin (2001: 19). Más adelante escribe que “El cinematógrafo es verdadera imagen en estado elemental y antropológico de sombra-reflejo. Resucita, en el siglo XX, el doble imaginario. Muy concretamente en esta adecuación para proyectar en espectáculo una imagen percibida como reflejo exacto de la vida real” (Morin 2001: 48).

En la tesis de Morin, el cine, al igual que la fotografía, confirma la presencia de algo que está ausente. Pero le añade una doble impresión de realidad, restituyendo el movimiento de las cosas y seres, proyectándolos, liberándolos de la película sobre una superficie en la que parecen autónomos (Morin 2001: 21). De este modo, la riqueza del cine reside no en lo que éste 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 el doble, y 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 se 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. Se trata de dos polos de una misma realidad: el doble y la imagen, idea que Morin explicita: “El mundo irreal de los dobles (...) Una potencia psíquica, proyectiva, crea un doble de toda cosa para abrirlo en lo imaginario. Una potencia imaginaria desdobra toda cosa en la proyección psíquica (...) La imagen posee la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble posee la cualidad psíquica, afectiva, de la imagen, pero alienada y mágica” (Morin 2001: 35).

La cita de Morin fundamenta la idea de que el cine une indisolublemente realidad objetiva y visión subjetiva. En esa asimilación práctica de conocimientos que hace posible el cinematógrafo se visualizan los sueños del hombre, proyectados, objetivados, industrializados y compartidos por la contemporaneidad. El primer soporte de realidad son las formas. Fieles a las apariencias de un referente, dan impresión de realidad. Lo que hace el cinematógrafo es, con el movimiento, aportar desarrollo, duración, tiempo y profundidad espacial. El movimiento restituye autonomía y

corporalidad a las formas. Así, “la proyección cinematográfica libera la imagen de la placa y del papel fotográfico” (Morin 2001: 108). Para lograr este efecto imaginario, en este proceso empírico inicial de visión y percepción, la cámara pone en acción la visión psicológica (Morin 2001: 112). Se trata de visiones fragmentarias que concurren en una percepción global, es decir, un objeto es visto psicológicamente desde todos los ángulos (percepción objetiva), tanto por la cámara como por el espectador. La toma y el montaje filmico mecanizan los procesos perceptivos, unificándolos en una visión psicológica.

Todo ello es posible porque los procesos psíquicos conducen por un lado, a una visión práctica, objetiva y racional y, por otro, a una visión afectiva, subjetiva y fantástica. Ambas se unen en el cine. Las imágenes objetivas y subjetivas se yuxtaponen, prefabricadas a través de un descifraje inicial que hace la cámara desde las primeras tomas. El espectador pone en acción la mixtura de la que habla Morin, ya que si bien el filme tiene una realidad exterior al espectador, una materialidad, a pesar de eso, el sujeto espectral reconoce el film como irreal e imaginario. Prueba de ello es que se hace uso de la visión estética, que sólo se aplica a imágenes dobles. Aquella descosifica al cine, otorgándole subjetividad y valor imaginario (Morin 2001: 137).

Para Morin, al igual que para Jean Epstein, el cine es el psíquico. En él se unen dos psiquismos, el de la película y el del espectador. Un sujeto que es tan activo como el cineasta, y que es creada por él mismo, el espectador. Morin sustenta la tesis del cine como simbiosis. Al respecto, escribe que “el cine es exactamente esa simbiosis: un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo de filme. Un sistema que tiende a integrar el flujo del filme en el flujo psíquico del espectador” (Morin 2001: 94). Por eso, el cine parece arrastrar en un solo flujo la subjetividad del espectador, y éste -sujeto activo en la sala oscura- no se da cuenta de que es parte esencial de esa máquina de proyección, identificación y participación denominada cinematógrafo. Es el filme como nuestro psiquismo total, como si imaginara por cada uno de nosotros. Así, la figura del espectador como parte de esta relación psíquica con el cine garantiza la existencia de un dispositivo que supera la noción de un mero aparato técnico. Es todo el engranaje que envuelve al filme. Y en él, el espectador es protagónico.

El dispositivo en el cine es, entonces, aquel mecanismo de control que mantiene unidos el régimen de composición (valor estético, montaje, relato) y el régimen de recepción. Lejos de poder reducirse a un agenciamiento técnico, el dispositivo es un sistema complejo donde se determina, según las modalidades espacio-temporales y las condiciones de la experiencia particular, las posibles relaciones entre el espectador, la máquina, la imagen y el entorno.



### 3.- El cine documental político

La aplicación de la tesis del dispositivo en el género documental -y en particular en el cine político- debe considerar algunas precisiones de tipo fenomenológico (Meunier 1969), específicamente lo que se refiere al estatus de realismo versus el ideológico, los dos rasgos más relevantes del género. Considerar el documental como una práctica discursiva supone fijar su origen no en los inicios del cinematógrafo con los Lumiere, sino entre las décadas de 1920 y 1930, con la aparición de un conjunto de obras que, en oposición al cine dominante -la 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 de la particular visión del director.

Nos guía la siguiente reflexión de María Luisa Ortega (2005: 187): “Hoy, cineastas y documentalistas, al igual que los científicos sociales, parecen haberse liberado de retóricas legitimadoras y fundacionales para sus discursos sobre la realidad, pudiendo afirmarse, expresarse y representar en lenguajes que no disfracen u oculten la subjetividad y se pretendan neutrales o encarnaciones de un conocimiento superior, discursos que pongan de manifiesto que los hechos y los acontecimientos no son independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos (...)”.

Se trata, entonces, de reconocer en este género una clara voluntad de compromiso cognitivo con el espectador, y de generar un conocimiento sobre la realidad social en primera instancia, pero en una constante experimentación de sus formas y recursos retóricos (Nichols 1997). En ese sentido, el documental se transforma en político cuando asume una postura frente a la disputa de poder en las que están en juego un modelo de sociedad, formas de identidad y contradictorios proyectos de Estado-nación. 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 (Salinas y Stange 2009).

En consecuencia, vincular la noción de dispositivo con el cine documental no deja de ser cautivador. Y por dos razones. Primero, porque da sustento epistemológico a la pregunta de investigación que busca definir los discursos con los que opera el género y; segundo, porque el criterio de verosimilitud que le da identidad a la estrategia retórica del denominado cine de no ficción puede ser descrito en los términos que postula Roland Barthes (1970) sobre la estructura de los relatos (en el caso específico del formato audiovisual se identifican marcadores, herramientas, encuadres, ritmo, diálogos, montaje, etc.). Es decir, investigar esta relación permite profundizar la convención tácita que existe entre enunciador y enunciatario que busca una relación verosímil con el mundo. De ahí que sea pertinente la pregunta acerca de los discursos que moviliza el cine documental.



El documental político no es el dispositivo, sino que participa en él. Las imágenes en movimiento que vemos en la pantalla no son sólo luz y escenificación de materia registrada por un aparataje tecnológico. Se trata de una máquina coercitiva compuesta por un conjunto de fuerzas, discursos y trazados que se entrecruzan, y que otorga actos de pensamiento desde un régimen de visualidad (Salinas y Stange 2009). El documental político es parte de esa red de tensiones, y en cuya especificidad se define un dispositivo semiológico que tiene como rasgo identificadorio el poner en actualidad imágenes de archivo. Es la visualidad y las curvas de enunciación de las que habla Raymond Russell según las analiza Foucault (Deleuze 1999) como máquinas para hacer y ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que ilumina objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de cualquier dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella.

En efecto, el tramado visual, dramático, argumentativo y crítico que configura la máquina del documental político hacen de su realidad escenificada algo contemporáneo, pues aquél aparece y hace desaparecer. Para ello, se entretujan prácticas, situaciones, sujetos y disputas ideológicas en un terreno donde la historia se muestra como un discurso vigente y dinámico; y donde la coyuntura gana un lugar hasta eternizarse en la memoria colectiva. Aquí, el cine no es sólo un marco de imágenes, sino también arquitectura. Es una máquina de lo visible. 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 vinculados 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 anti-globalización son otros elementos que potencian el marcado afán justiciero del documentalista.

A partir de la genealogía de Foucault, el poder que se deja entrever en este género no se aparta del concepto de discurso dado por Eliseo Verón (2004), quien ha sistematizado el análisis discursivo en formatos y géneros massmediáticos. La manifestación espacio-temporal de sentido a la que está asociada el término supone reconocer en el documental político un tipo de soporte significativo, del que siempre hay un trabajo social de producción ideológico. Por ejemplo, la manifestación institucional del poder es uno de esos discursos, y a la que el documentalista político habitualmente está empeñado en develar, pero no es su única pretensión, sino que también genera pasiones colectivas, como la solidaridad, la distancia, el compromiso y la movilización. Es legítimo, entonces, preguntarse por las relaciones entre el poder y el discurso

político que se expresan a través de un dispositivo audiovisual donde el realismo es la principal garantía de recepción. Para Verón, la noción de poder no es una noción descriptiva referida a los aparatos institucionales del Estado, sino un concepto que designa una dimensión analítica mucho más amplia y que abarca todo funcionamiento discursivo, donde la pregunta sobre el poder podría ser plantada respecto de cualquier discurso: el científico, el religioso, el económico o el publicitario.

¿Cómo reconocer, entonces, esa categoría política de un género cinematográfico que, por definición, siempre adhiere a una dimensión ideológica? Ese poder del discurso sugiere una implícita ideología que cubre al amplio universo cinematográfico -sea éste ficción o no-, pero es especialmente más sensible en aquel que está referido a las grandes problemáticas sociales, como la guerra, la injusticia, el hambre, la dominación, el colonialismo o las revoluciones. En ese sentido, el discurso político es un tipo de discurso que exhibe un vínculo explícito con las estructuras institucionales del poder y en el campo de relaciones sociales asociado a esas estructuras: los partidos políticos y los movimientos sociales (Verón 1980). En consonancia, el documental político no refleja en su estructura fílmica ningún tipo de discurso representativo. Es decir, no se le puede catalogar como un conjunto de enunciados en relación cognitiva con lo real, sino que puede ser categorizado como un discurso de campo, destinado a llamar y a responder sobre hechos actuales o del pasado que tienen contemporaneidad, a disuadir y a convencer. Es un sub-género cuyo discurso busca transformar sujetos y relaciones entre esos sujetos, no siendo sólo un medio para reproducir lo real según los parámetros de la indexicalidad peirceana. Aplicando la semiótica discursiva, el documental político se puede definir estructuralmente por posiciones y diferencias de campo que sugieran adversarios y partidarios del discurso que se promueve. Sin embargo, esa taxonomía no existe (Fabbri 2002), razón por la cual la investigación disciplinar prefiere adoptar posturas más clásicas, como el análisis fílmico-argumentativo en el cual se observa con precisión el ocultamiento y/o imposición de la verdad a través de discursos manifiestos que pueden llegar a configurar realidades a través de lo que no se dice.

La fuerza y la eficacia de la enunciación en el discurso del documental político presenta ciertas particularidades. Su gramática no tiene como objeto los enunciados, sino las relaciones entre enunciados. Por ejemplo, en el mediático filme *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore opera una modalidad enunciativa de tipo axiológica, pues las pruebas y testimonios anti-Bush se proponen como paradigmas de valores y que intervienen en el discurso mismo, en especial en algunas instancias de éste respecto de otras (la relación del presidente con la familia Bin Laden o la deficiente política exterior). La irrefutabilidad del discurso deja de lado la ambigüedad y falsas interpretaciones de un espectador sobrecargado y dispuesto a hacer, creer, saber y

querer, cuyo fin último es incentivarlo a curiosear algo más en la política de Estados Unidos y sus niveles de des-gobierno. La película opera como un gesto político-libertario, estrenado antes de las elecciones presidenciales de 2004. Se reitera la relación que tiene el espectador con su “personaje”, en palabras de Antonio Weinrichter (2004: 52): “una especie de versión desastrosa del americano común enfrentado a las corporaciones del cine de Frank Capra”. Esta vez, el anti-héroe se enfrenta a la política neoconservadora del republicanismo norteamericano y a la ética de una defensa patriótica que se endurece desde los atentados del 11 de septiembre de 2001. Su caballo de batalla es la guerra totalmente injustificada en Irak. Con ese afán, Moore no descansa en mostrar todo el poder manipulador de los expertos en comunicación, los discursos presidenciales mentirosos y el origen de una conspiración que hacen del miedo y la soledad sus principales armas de concientización. Es la imagen de la Casa Blanca y el Pentágono al servicio de las grandes corporaciones y su olvido de los intereses ciudadanos. Gracias a su “retórica expositiva cerrada y su impronta editorial sin paliativos” (Ortega 2007: 67), Moore hace gala de un humor poco presente en el género, capaz de empatizar con un espectador-ciudadano que observa los vicios de un sistema político que llevó a miles de soldados estadounidenses a un conflicto bélico innecesario pero sin caer en la nostalgia de que lo pasado fue mejor.

A pesar de esta favorable crítica que tuvo, pareciera que sólo los líderes de opinión y la prensa se hicieron eco de la tesis del director. Es un film que trasluce la opacidad para que el estadounidense común no se deje estafar. Nada de eso ocurrió. La verdad incómoda que muestra su montaje probatorio no hizo tambalear las bases del modelo norteamericano. De hecho, no fue suficiente para arrebatarle el poder en las urnas al primer mandatario. Como parte del anecdotario quedaron las referencias a la interesada relación económica de los Bush, la dinastía Saudí y la familia Bin Laden. A pesar de ello, el filme no pasó desapercibido. Como coinciden diversos estudios derivados del filme, su contenido incomodó a todo el espectro político de Estados Unidos, especialmente por la construcción de un discurso anti-Bush que no separó aguas entre la caricatura de un incompetente gobernante (críticas que se centraron en su incapacidad para tomar decisiones o en la frivolidad de su pasado político) y las acusaciones de grueso calibre que se hicieron a su gestión. Con el “villano Bush” como actor principal, Moore fue reconocido el documentalista más retórico y efectista del cine independiente. Y las cifras así lo demuestran: en las seis semanas posteriores a su estreno se convirtió en el documental con más recaudación de toda la historia de Estados Unidos (las recaudaciones en taquilla ascendieron a más de 100 millones de dólares), luego que un fallido intento por impedir su exhibición lograra convertirlo en algo más que su eslogan de promoción: “el film que no quisieron que vieras”. Superadas esas dificultades, la película conmovió a los artistas del jurado del Festival de

Cine de Cannes, que le concedieron la palma de oro por unanimidad. Con este *plus* promocional se posicionó aun más en la crítica especializada y en la respuesta del público: mejor día de estreno de cualquier película en las dos salas de Nueva York, primer documental en alcanzar el número uno en su debut y documental más taquillero de la historia, superando al anterior poseedor del récord (*Bowling for Columbine*, del mismo director) en un 600% (Moore 2005).

El cine de Moore es sólo un ejemplo de cómo el género en su dimensión más política puede lograr confortables éxitos comerciales. Pero no es el único camino, al menos en lo que a intencionalidad y estilo se refiere. El develamiento de la corrupción y las irregularidades que se cobijan tras las redes del poder es, claramente, un frágil detonante para que jóvenes directores hagan su trabajo con cámara en mano. Sin embargo, los contextos sociopolíticos marcan la orientación temática y las modalidades de un género que se nutre y participa de dispositivos discursivos.

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, sólo puede constituirse bajo la condición de presentar esos “otros” discursos como irremediabilmente 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, éste ofrece múltiples puntos de evasión, como si aquella fuera una plataforma difícil de abandonar, pero dispuesta a ser pensada. El imperio restrictivo del principio de realidad y el régimen de verdad históricamente impuesto son los dispositivos que abrazan la construcción de una contemporaneidad que motiva el rodaje de nuevas historias alejadas del poder oficial. 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 sus 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. Las metáforas, las metonimias, las redundancias, las elipsis, los planos, los efectos sonoros y el collage visual se construyen por los equilibrios y la tensión de signos expresivos en mutua presencia. A su vez, el juego de lo ausente en lo presente nutre el principio mismo de la retórica documental, agregando un excedente de significación que facilita la recepción de un valor afectivo, un juicio ético, un fraude ideológico o una ambivalencia histórica. De este modo, desde el ejercicio dramatúrgico de la crítica política asoma uno de los principales rasgos del género documental: su contemporaneidad.

#### 4.- Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AGAMBEN, Giorgio (2008) *Que vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcadia.
- BARTHES, Roland (1970) “El efecto de realidad”. En VV.AA.. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BAUDRY, Jean-Louis (1975). “Le dispositif: approche métapsychologique de l’impression de réalité”. In *Communication, 23, Psychanalyse et cinéma*, Le Seuil.
- BAUDRY, Jean-Louis (1978). *L’effect cinéma*. París: Albatros.
- BAZIN, André (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Riepl.
- CASSETTI, Francesco (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- COMOLLI, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial
- DELEUZE, Gilles (1999). “¿Qué es un dispositivo?” En VV. AA. , *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163). Barcelona: Gedisa.
- FABBRI, Paolo (2002). “El discurso político”. En *Designis, 2*. Buenos Aires: Gedisa.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- METZ, Christian (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- MEUNIER, Jean Pierre (1969). *Les structures de l’expérience filmique: l’identification filmique*. Louvain: Libraire Universitaire.
- MOORE, Michael (2005). *Guía oficial de Fahrenheit 9/11*. Barcelona: Ediciones B.
- NICHOLS, Bill (2007). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, María Luisa (2005). “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”. En Torreiro, C. y Jostexo Cerdán. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA, María Luisa (2007). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y medio libros de cine y Ayuntamiento de Madrid.
- SALINAS, Claudio y HANS Stange (2010). “Política en imágenes. Una re-visión e documental *Venceremos*”. Ponencia presentada en X versión de Congreso ALAIC, Bogotá (Colombia), 22-24 de septiembre.
- VERÓN, Eliseo (1980). “Discurso, poder, poder del discurso”. En Anais do primeiro coloquio de semiótica. Pontificia Universidade Católica de Río de Janeiro/ Ediciones Loyola.
- VERÓN, Eliseo (2004). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.