

Semiótica del cine documental

(¿Qué es el dispositivo fílmico
de no ficción?)

Rubén Dittus

Incluye análisis de los filmes
“El diario de Agustín” y “Mi país imaginario”

**Nass
Papier**
Editorial

ESCRITO EN SANTIAGO, CONCEPCIÓN
Y BARCELONA

Contenido

Prólogo a la presente edición	11
Introducción	15
Capítulo 1	
El documental como “cine de desrealidad”	19
Capítulo 2	
El dispositivo-cine: la génesis del espectador	53
Capítulo 3	
El realismo cinematográfico como recurso ideológico	85
Capítulo 4	
Fotografía y analogismo: bases fenomenológicas del documental	121
Capítulo 5	
La indexicalidad del documental: el cine in natura	145
Capítulo 6	
El documental político o la contemporaneidad relatada	173
Capítulo 7	
El análisis fílmico: dos casos para explorar	197
Capítulo 8	
El documental interactivo y el espectador expandido	215
Capítulo 9	
El guion documental: escritura, traducción y método	233
Epílogo	
¿Qué es el dispositivo fílmico de no ficción?	243
Referencias bibliográficas	253

Prólogo a la presente edición

Ha pasado más de una década desde los textos que dieron origen a la tesis doctoral que, años más tarde, sustentó la primera edición de *Semiótica del cine documental* (2019). Aquel proyecto buscó interrogar el modo en que las imágenes de lo real construyen sentido. En ese momento, la reflexión se centraba en el cine como un lenguaje visual que, mediante sus estrategias de enunciación, configuraba una determinada relación entre el sujeto, el mundo y la verdad. Hoy, en 2026, ese mismo campo parece haber mutado radicalmente. El documental ya no es solo un espacio de representación, sino un territorio de experimentación transmedia, interactiva y sensorial. Y, sin embargo, su pregunta esencial —¿cómo se produce sentido al representar la realidad?— sigue siendo la misma.

Esta nueva edición amplía aquel horizonte inicial incorporando dos capítulos inéditos: *El documental interactivo y el espectador expandido* y *El guion documental: escritura, traducción y método*. La semiótica del cine documental ya no puede limitarse al análisis de los códigos fílmicos ni a la estructura narrativa del montaje. Las imágenes del presente se inscriben en una ecología más amplia: la de las interfaces, los algoritmos, los flujos de datos y los gestos del usuario. En este nuevo entorno, el documental se expande y se reescribe a través de la interacción, convirtiéndose en un laboratorio del vínculo entre humanidad y tecnología.

Durante los últimos años, he podido observar cómo las nociones clásicas de enunciación, verosimilitud y contrato documental se transforman ante la irrupción de nuevos formatos: los documentales interactivos, las realidades inmersivas, los archivos digitales colaborativos y los proyectos de inteligencia artificial que simulan testimonios o reconstruyen identidades. Estas prácticas, lejos de clausurar la tradición documental, la reactualizan. Nos obligan a pensar la imagen como un sistema vivo que involucra la acción del espectador, su corporalidad y su experiencia cognitiva.

El capítulo titulado *El documental interactivo y el espectador expandido* responde a esa necesidad de actualización. Su propósito es describir una mutación cultural: el paso del espectador que observa al espectador que opera, del montaje lineal a la navegación relacional, del discurso cerrado al texto abierto. Esta transformación no solo concierne a la técnica, sino también a la ética. En un mundo donde los límites entre lo real y lo simulado se difuminan, el documental se convierte en una práctica de responsabilidad: una forma de pensar colectivamente la verdad, la memoria y la experiencia.

Por su parte, el capítulo *El guion documental: escritura, traducción y método* aborda el proceso creativo desde la perspectiva semiótica. Lo motiva mi trabajo reciente en torno al estudio del guion y su función como mediación simbólica. Si en los primeros capítulos el documental se entiende como discurso de representación, en este nuevo apartado el foco se traslada hacia la escritura como práctica de conocimiento. El guion aparece entonces como el punto de origen del dispositivo de no ficción, el espacio donde la realidad comienza a ser traducida en lenguaje. Con ello, el libro busca cerrar un ciclo teórico iniciado en 2012 y proyectarlo hacia una semiótica del proceso creativo, donde pensar el documental es también una forma de escribirlo.

Releer los escritos originales me ha permitido reconocer en ellos una continuidad más que una distancia. Aquella preocupación por el punto de vista, la enunciación o la verosimilitud sigue siendo pertinente, aunque ahora deba enfrentarse a nuevas materialidades del signo. Lo digital no borra la mirada documental: la multiplica. Y esa multiplicación exige renovar las herramientas de lectura. La semiótica, en este sentido, conserva su potencia crítica: sigue siendo el modo más riguroso y, a la vez, más poético de pensar las formas del sentido.

También esta nueva edición es el resultado de una trayectoria personal y colectiva. En estos años he tenido la oportunidad de enseñar, investigar y dialogar con distintas generaciones de estudiantes y realizadores, testigos de un tiempo en que la producción audiovisual se ha democratizado hasta volverse ubicua. La semiótica del documental se ha nutrido de esas conversaciones, de las exploraciones creativas y de las miradas que nacen en el cruce entre arte, tecnología y pensamiento. Lo que aquí se ofrece,

entonces, no es una revisión definitiva, sino una apertura. Un intento por acompañar la expansión del documental más allá de la pantalla, hacia los territorios de la interfaz, el cuerpo y la red. Si la primera edición aspiraba a describir la lógica de las imágenes del siglo xx, esta busca pensar la ecología del sentido en el siglo xxi: un espacio donde los gestos, los algoritmos y las voces múltiples configuran una nueva poética de lo real.

Que esta nueva versión de *Semiótica del cine documental* sirva, pues, como un mapa y como una invitación. Un mapa para orientarse entre las formas cambiantes del documental contemporáneo; una invitación a mirar –y a interactuar– con el mundo desde una conciencia crítica, abierta y sensible. Porque en tiempos de sobreexposición, volver a pensar el signo es volver a pensar la realidad.

RUBÉN DITTUS

SANTIAGO DE CHILE, ENERO DE 2026

Introducción

Los estudios sobre cine documental se han diversificado y enriquecido notablemente en los últimos años. La semiótica, por su parte, ha contribuido de manera decisiva a este campo, iluminando los modos en que las imágenes de lo real construyen sentido. Sin embargo, el discurso teórico e histórico que lo sostiene no ha estado exento de dificultades, especialmente en lo relativo a sus fundamentos epistemológicos. El documental, que alguna vez aspiró a registrar la realidad tal cual es, ha debido reconocer la *subjetividad* como un componente inevitable de su propio acto de representación. Concebido hoy como una obra de alta densidad creativa, el género se resiste a cualquier definición que lo confine o simplifique.

El término *documental* resulta, por ello, insuficiente para abarcar la pluralidad de formatos y estrategias expresivas que hoy se inscriben bajo su nombre. La expansión de los *híbridos* –falsos documentales, docudramas, documentales interactivos o performativos– evidencia que la frontera entre lo real y lo ficcional se ha vuelto porosa y dinámica. Tal fenómeno responde a una necesidad del espectador contemporáneo: la de encontrar en el documental un tipo de realismo que la ficción, con sus convenciones narrativas, ya no puede ofrecer. Esa búsqueda constante mantiene al cine documental como un territorio en perpetua exploración, una zona no del todo cartografiada donde confluyen la investigación estética, la reflexión política y la experimentación tecnológica. Los cambios sociales y mediáticos intensifican aún más este desafío, al convertir el documental en un recurso estratégico –económico, comunicacional y cultural– para visibilizar causas, denunciar abusos o interpelar al poder. En ese gesto, el género reafirma su vitalidad: cada nueva forma de registro amplía nuestro conocimiento del mundo o canaliza la indignación frente a sus contradicciones.

El abanico de posibilidades es amplio, pero una pregunta persiste, casi intacta desde los orígenes del género: **¿cuál es el grado de realismo que el documental aún puede sostener en un tiempo de imágenes infinitas?**

Alejado de las grandes producciones de la industria, esa duda se acentúa. Su carácter de “apéndice” del gran cine pareciera excusarlo para entrar en las grandes ligas del entretenimiento o la evasión cinematográfica. A pesar de ello, el prestigio del género está intacto, como si la seriedad o solemnidad de sus temáticas garantizarán fidelidad de un escaso público adscrito a los rígidos círculos en los que se distribuye. Festivales, ciclos de cine, charlas universitarias o centros culturales son el medio natural en que el cine documental viaja a su encuentro con el espectador. Éste suele reconocer la calidad y variedad de su exposición, sin que sea necesario educar respecto a sus diferencias con la ficción. La obsesión con la actualidad llevó a John Grierson, impulsor de la escuela documentalista británica a emplear la nominación “documental” (1929). Lo paradójal es que habían pasado treinta y cinco años desde que se inició con el registro de la realidad para la gran pantalla.

En la actualidad, desde una perspectiva no académica, el denominado *cine de no ficción* constituye una fracción marginal de la producción audiovisual que abarca películas que reproducen escenas de la vida presente o pasada de un personaje o comunidad bajo una mirada que supera la mera proyección de imágenes a la usanza de los clásicos noticieros. Es decir, en términos generales, al cine ficcional se le asocia dentro de un universo imaginario mientras que en el documental lo representado apela al universo de lo real. Esa percepción, sin embargo, se ve superada tras constatar que la rúbrica documental se ha consolidado como parte de un ámbito que atraviesa todo el lenguaje audiovisual (desde la televisión al multimedia) en diversos soportes que conectan con una amplia gama de temáticas y esferas de la praxis social. La teoría del cine documental alimenta la discusión en torno a la sensación espectral que autentifica el efecto de realidad de lo representado, poniendo en tela de juicio la supuesta ausencia de las marcas de su proceso de producción significativa. Si la manera en que el cine de no ficción se presenta ante sus espectadores es como un formato que mantiene una relación privilegiada con la realidad referenciada, el estudio de los modos en que opera la significación de este género cinematográfico

requiere, hoy en día, una aproximación que defina sus particularidades. Si a esto agregamos, por un lado, la ambigua difusión del concepto en el campo de la enseñanza audiovisual y, por otro, los escasos ejercicios de reflexión teórica sobre su significado; la importancia y necesidad de un texto que aborde la teoría del cine documental, se hacen más evidentes. En este sentido, la gran deuda de los estudios fílmicos es el escaso avance de trabajos que se aproximen a las condiciones de producción discursivas, a partir del entramado de recursos que definen el realismo, la verosimilitud y la naturalidad que diferencian y asemejan a ambos géneros cinematográficos.

Considerando dichos desafíos, este libro –fruto de una investigación doctoral– presenta un recorrido teórico que ha nutrido los estudios sobre cine y las posibilidades de éste como un medio autónomo. En las humanidades, tanto la estética, la semiótica y los estudios culturales se han encontrado con dos dificultades para darle forma a esa episteme cinematográfica. Por un lado, sigue vigente la discusión sobre el tipo de lingüisticidad del cine y; por otro lado, los umbrales que enmarcan el discurso cinematográfico son difusos. Un estudio sobre la episteme del género documental le exige al investigador “liberar” aquellas ideologías y discursos no visibles para el observador común: cómo está articulado y qué es obtenido a través de esa construcción (Potter y Wetherell, 1987).

Hemos organizado la discusión teórica en diez apartados, cinco de los cuales se publicaron previamente –en versiones reducidas– en revistas científicas con referato: “Fotografía y realidad: notas para una fenomenología del cine documental” en *Doc On-line* (2011); “Imágenes y poder: el dispositivo en el cine documental político” en *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* (2012); “El realismo estético del cine documental en la tesis de Pier Paolo Pasolini” en *Aisthesis* (2013); “El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político” en *Cuadernos.Info* (2013); “El juicio histórico a El Mercurio: el discurso político en El diario de Agustín” en el libro *Medios y Mediaciones* (2022); y “Lo contemporáneo en el filme “Mi país imaginario” en *DeSignis* (2025). En esta edición, dichos textos han sido revisados, ampliados y actualizados en su marco bibliográfico.

El **Capítulo 1** aborda la discusión en torno al cine documental como un *cine de desrealidad*, constructor de subjetividades que se alimenta del sentido de realidad que abraza el espectador.

El **Capítulo 2** examina la noción de dispositivo fílmico y los procesos de identificación, siguiendo a Edgar Morin en su idea del “hombre imaginario”.

El **Capítulo 3** profundiza en la dimensión ideológica del cine y su industria, a partir de las teorías del montaje y la fenomenología de la imagen.

El **Capítulo 4** desarrolla, desde la semiótica de Roland Barthes, el régimen de verdad que vincula cine documental y fotografía.

El **Capítulo 5** revisa el estatuto indicial del cine realista a la luz de las teorías de Peirce y Pasolini.

El **Capítulo 6** define el cine documental político como una práctica comprometida en la que la subjetividad es también un acto de enunciación crítica.

El **Capítulo 7** ofrece un análisis semiótico de *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008) y *Mi país imaginario* (Patricio Guzmán, 2022), dos obras donde el documental político chileno se articula como discurso de resistencia y memoria.

El **Capítulo 8**, titulado *El documental interactivo y el espectador expandido*, que introduce una reflexión inédita sobre las transformaciones del género en la era digital. En este nuevo apartado se examina cómo la interactividad, la inmersión y las plataformas tecnológicas han redefinido la relación entre enunciación, autoría y espectador.

Finalmente, el **Capítulo 9**, titulado *El guion documental: escritura, traducción y método*, incorpora una reflexión inédita sobre el proceso creativo del cine de lo real. Este apartado propone comprender el guion como una forma de pensamiento semiótico y como el primer nivel del dispositivo de no ficción, donde la realidad comienza a organizarse discursivamente antes de la imagen.

En el **Epílogo** se reúnen el razonamiento semiótico y audiovisual que atraviesa el libro, proponiendo una respuesta integradora a la pregunta central que orientó esta investigación:

¿Qué es el dispositivo fílmico de no ficción?