

La reflexividad mediática en el género indicial documental

Fernando Andacht*

Resumen

El trabajo estudia el proceso semiótico específico de un fenómeno popular en los medios de comunicación contemporáneos, a saber, el género indicial tal como se manifiesta en el documental. Se hace una consideración detallada acerca del uso central de la estrategia de reflexividad en un documental artístico de E. Coutinho, el gran documentalista brasileño. Su film *Edifício Master* (2002) apunta hacia su propia retórica, para develar su naturaleza construida, y deshacer la ilusión de lo real creada por este género. Un reality show como *Big Brother Brasil (BBB)* utiliza también esta estrategia auto-referencial para destacar en broma sus propias convenciones y componentes estructurales, y para persuadir al público sobre su estatus de realidad, y para aumentar su carga de entretenimiento. Ambos pertenecen al género indicial, pues su efecto estético predominante es el resultado de signos que poseen una conexión existencial con sus objetos. Sin embargo, el primero busca la transparencia, y el otro encubrir sus estrategias de sentido al exhibir unos bastidores de su propia elección. Así la auto-referencia es usada por dos variedades audiovisuales del género indicial para propósitos muy diferentes: elevar el grado de conciencia, en el documental, y buscar nuevos modos de convertir la interacción de la vida cotidiana en episodios humorísticos, en el reality.

Palabras clave: reflexividad; medios audiovisuales; semiótica, género documental indicial

Recibido: 11-11-05 Aceptado: 29-11-05

* Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Brasil. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Unisinos (Universidade do Vale do Rio dos Sinos), São Leopoldo, RS, Brasil. Universidad Católica del Uruguay. Dpto. de Comunicación, Montevideo. Correo electrónico: fandacht@gmail.com

The Media Reflexivity in the Indexical Genre Documentary

Abstract

The paper studies the specific semiotic process of a popular phenomenon of contemporary media, namely, the indexical genre such as it is embodied in the documentary. A detailed consideration is made about the central use of reflexivity in an artistic documentary by E. Coutinho, a Brazilian leading documentarist. His *Edifício Master* (2002) points to its own rhetoric, in order to disclose its constructed nature, and undo the illusion of the real created by the genre. A reality show such as *Big Brother Brasil (BBB)* also uses this self-referential strategy to highlight mockingly its own conventions and structural components, and to persuade its audience about its reality status, and to enhance its entertainment value. Both belong to the indexical genre, as their prevalent esthetic effect is the upshot of signs with an existential link to their objects. However, the former seeks transparency, and the latter to cover up its meaning strategies by showing a backstage of its own choice. Thus self-reference is used by two audiovisual varieties of the indexical genre for very different purposes: consciousness raising, in the documentary, and new ways of turning everyday life interaction into humorous sketches, in *BBB*.

Key words: reflexivity; audiovisual media; semiotic, documentary indexical genre

Sobre el uso de la reflexividad en el documental

El estudio forma parte de una investigación en curso sobre algunas clases de representación mediática contemporánea de la realidad,¹ tales como el *reality show* televisivo y el cine documental, dos géneros que se basan en el predominio de los signos indiciales.² Este enfoque de dos géneros de no ficción se basa en la utilización antitética pero complementaria de la reflexividad que ellos realizan: en un caso, se trata de una estrategia auto-consciente, seria y explícita, que intenta elevar el grado de conciencia y de conocimiento del espectador con respecto al efecto ilusorio de

la realidad creado por el propio film que aquel está mirando, de un modo que se vincula con el núcleo epistemológico de muchos estudios del construccionismo social (Hacking, 1999). En el caso del exitoso formato televisivo *Big Brother/ Gran Hermano*, la reflexividad es también crucial para su funcionamiento normal, pero ésta opera de un modo auto-ridiculizante, trivial y ostentoso, para aumentar el valor de entretenimiento de ese programa televisivo. Con base en una crítica cuidadosamente elaborada del uso y del abuso de la reflexividad como un instrumento metodológico en las ciencias sociales realizada por Lynch (2000), voy a sostener aquí que el uso emancipador que hace de la reflexividad el

¹ El presente trabajo se hizo con el apoyo de una Beca de Investigación del CNPq, en Brasil, y forma parte de la investigación en curso "A representação do real na época de sua espetacularização midiática"

² Para las nociones analíticas básicas con respecto a estos dos géneros indiciales, ver Andacht 2002, 2003, 2004, 2005.

documental de alta calidad en tanto género fílmico éticamente preocupado por su propia ideología como representación de lo real se encuentra, en última instancia, relacionado con el dualismo como su base metafísica no asumida.

El presente texto postula un análisis de una clase de reflexividad mediática que corresponde a lo que Nöth (2001) describe como “la auto-referencia comunicativa”. Ésta implica la inclusión ética y estéticamente justificada de escenas de la realización del documental en el propio film. Esta auto-develación es un componente clave de la poética de la reflexividad de realizadores de documentales artísticos tales como Coutinho, en Brasil, y Comolli y Rouch, en Francia. Allen (1977: 37) define esta práctica fílmica así:

La auto-reflexividad [*self-reflexivity*] se define aquí como cualquier aspecto de una película que dirige la atención hacia sus propios procesos de producción: la conceptualización de una película, los procedimientos necesarios para volver la tecnología disponible, el proceso mismo de filmarla (...) Presentándolos auto-reflexivamente, un documental puede hacer que una audiencia comprenda los procesos de producción como una limitación de la postura neutral de la película, de su habilidad de documentar objetivamente. Al hacerlo, la película llama la atención sobre el proceso de escoger y de reconstruir los acontecimientos para transmitir el significado. La auto-reflexividad llega a ser entonces una reacción contraria o una manera de oponerse a la modalidad tradicional del

documental que enfatiza la verosimilitud.³

El documental *Edifício Master* (Brasil, 2002, de aquí en adelante **EM**) comienza con escenas de trabajo que muestran la llegada del equipo cinematográfico conducido por el director Eduardo Coutinho (São Paulo, 1933-), en el edificio Master, en el barrio de Copacabana, Río de Janeiro. Tres grupos de cámaras trabajan simultáneamente en la película, sólo dos de los cuales son visibles: el que carga y opera el equipo principal de filmación, el conjunto de cámaras electrónicas que hacen la inspección del edificio, y, por último, el grupo de las cámaras que crean el dispositivo de reflexividad, i.e., las encargadas de filmar la actividad cinematografía misma, pero que, por necesidad, debe permanecer no filmado. Esta multiplicación de la perspectiva es distintiva del estilo cinematográfico de este realizador brasileño de documentales, tal como lo describe el crítico de cine Mattos (2003), en el libro que le dedica al trabajo de Coutinho.

Una parte de ese cine persona a persona consiste en la exhibición del proceso de documentar en el propio film. Las llegadas del equipo de filmación, que son siempre documentadas por un técnico provisto de una cámara secundaria encargado de duplicar el eje de la cámara principal, ha llegado a ser una marca registrada, desde el film *Cabra marcada para morrer*.

El público llega a ver algunos momentos cruciales de los verdaderos bastidores de la película, de su producción material, por ejemplo,

³ Para simplificar y evitar cierta redundancia presente en la noción de Allen de “self-reflexivity” (= auto-reflexividad), me referiré a este fenómeno a lo largo de este trabajo sólo como ‘reflexividad’.

las negociaciones hechas para ser admitidos dentro de los apartamentos cuyos habitantes son invitados a ser filmados, mientras ellos mantienen una conversación con Coutinho. Pronto se torna claro que varias de esas tentativas acaban en el fracaso. Así, los espectadores cinematográficos se unen al equipo de de investigación en sus esfuerzos arduos para visitar muchos de los 276 apartamentos, para finalmente obtener las 35 entrevistas que de hecho se hicieron, de las que sólo 27 fueron conservadas en la película editada, conforme el propio director lo comenta en una secuencia inicial de voz en *off*. En el documental, la reflexividad también es usada durante los encuentros, cuando el técnico de filmación auxiliar ejecuta un movimiento de cámara que va desde los habitantes, quienes tienen bajo su responsabilidad la mayor parte de lo hablado en el film, hacia su absorto interlocutor, el director, y así se le permite a los espectadores vislumbrar a Coutinho y al equipo de filmación en pleno trabajo, ubicado detrás del director.

Esta clase de la reflexividad tiene como resultado un acto de auto-develación en la práctica intelectualmente sofisticada del género documental de calidad (por ejemplo, el *cinéma vérité*), que denomino *reflexividad autocrítica*. Mi objetivo analítico es relacionar esta modalidad de reflexividad de los medios de comunicación con dos diferentes postulados de la representación de lo real. Aunque los realizadores de documentales

no sean teóricos de la significación, sus visiones metafísicas implícitas ejercen un papel clave en el modo cómo ellos proceden con respecto a sus tareas creativas. El uso que hace el director de documentales de la reflexividad es deudor de una creencia inconsciente en la doctrina lógica del dualismo, la clase de pensamiento que, escribió Peirce (CP 7.570),⁴ “realiza sus análisis con un hacha, y deja como los últimos elementos constitutivos trozos no relacionados del ser”. Mi crítica procura poner al descubierto una falacia que se encuentra en el centro mismo de la poética del documental reflexivo, y que es frecuente en el pensamiento posmoderno y anti-objetivista.⁵ La premisa no-dualista defendida aquí, por otra parte, es que no hay ningún abismo infranqueable entre la realidad y sus representaciones, ya sean éstas cualitativas, fácticas o generales. Tal es el resultado de la crítica formidable que hace Peirce contra el dualismo reduccionista cartesiano, que es inseparable de su teoría semiótica, y que supone “un método alternativo que se basó en un concepto absolutamente original, ese del pensamiento (concebido) como un signo”, según lo explica Santaella (2004: 24). Lo que hace de algo un signo no es un elemento material;⁶ es una capacidad, ya que su “función esencial es volver las relaciones ineficientes eficientes” (CP 8.332). Un signo puede hacer eso en razón de su “poder de servir como intermediario entre su Objeto y una Mente.” (CP 6.

⁴ Sigo la convención de citar a Peirce con la notación “CP [x.xxx],” la que hace referencia al volumen y el párrafo, en *The Collected papers of Charles S. Peirce*.

⁵ Ver Colapietro (1998) para una excelente descripción de esta posición en el pensamiento posmoderno en tanto éste se opone al realismo semiótico peirceano.

⁶ El término signo en todo este trabajo debe tomarse como sinónimo de representación.

455). Si éste es el camino sinequístico o de perfecta continuidad lógica de todo signo imaginable, para que haya un crecimiento constante de la razonabilidad (CP 5.4), entonces puede no estar fuera de lugar el añadir a los ejemplos propuestos por Peirce, quien incluye “un periódico”, también un *reality show* televisivo.

Para terminar esta introducción, traigo aquí la voz de un importante, aún si no conciente contribuidor del siglo XIX a la reflexividad auto-crítica en los medios de comunicación contemporáneos, a saber, William James, amigo de toda la vida de Peirce, y un no siempre correcto intérprete de su doctrina del pragmatismo semiótico:

Nosotros la podemos vislumbrar [la realidad ‘independiente’ del pensamiento humano], pero nunca la aprehendemos; lo que aprehendemos es siempre algún sustituto suyo, el que algún pensamiento previo humano ha peptonizado y ha cocinado para nuestro consumo.⁷ Si se me permitiese una expresión muy vulgar, podríamos decir que dondequiera que nosotros la encontremos, [la realidad] ésta ya ha sido *falsificada* (James, 1963/1906, 109, énfasis en el original)

La base metafísica de la reflexividad autocrítica actual aparece en forma resumida en la explicación de la representación que propone James: él afirma que aquello que los signos hacen con lo real – tal como es aparte de ser representado – es distorsionarlo hasta el punto de su disolución,

tal como hacen las enzimas con el alimento que comemos, si adoptamos su metáfora digestiva. Aunque, de hecho, no se pueda reivindicar aquí alguna influencia directa, encontramos el suficiente parentesco intelectual en la afirmación de James como para considerarla una base filosófica virtual de la reflexividad autocrítica; tal como, ésta se materializa en la poética melancólica del documental contemporáneo. La sugerente imagen de una pérdida irrecuperable que propone James, de un cambio radical en sentido negativo – el uso de la palabra ‘falsificada’ en el punto culminante de su análisis – trae consigo la imposibilidad de contemplar la realidad cara a cara. Esta concepción deficitaria con respecto a la representación de lo real trae aparejada consigo la idea de que somos víctimas de una versión sucedánea, nada fiel de la realidad. Así, seríamos siempre los impotentes engañados de la representación, puesto que no contamos con ninguna otra cosa según la cual vivir y relacionarnos con el mundo. Del punto de vista reflexivo autocrítico, todo lo que un documentalista puede hacer es luchar denodadamente contra la ilusión de realidad que él o ella ayuda inevitablemente a crear con sus películas, sobre un siempre evasivo real. Esta tarea desesperanzada de Sísifo es ilustrada más adelante con la obra y los pensamientos del director Eduardo Coutinho. El enfoque de James de la representación es diametralmente opuesto al de Peirce (CP 5. 607); el del semiótico supone *un modo que es a la vez directo y mediado de percibir*

⁷ De acuerdo a la edición de 1912 del Webster Dictionary ‘to peptonize’ es un verbo transitivo que significa “Convertir en una peptona; digerir o disolver por medio de un fermento proteolítico; como, la comida peptonizada” (orig.: “To convert into peptone; to digest or dissolve by means of a proteolytic ferment; as, peptonized food”).

el mundo, el que Ransdell (1986: 68) denomina “la doctrina de la percepción representativa”. Lo que sigue es una tentativa de desarrollar un análisis de la representación documental que supere las trampas del clásico dualismo.

En el mismo año en el que James (1906) dio sus conferencias sobre el Pragmatismo en el Instituto Lowell de Boston, Peirce se dirigió a una corresponsal inglesa talentosa, Victoria Lady Welby, para explicarle su concepción madura de los signos. Define los signos como aquellos elementos que están en contacto con el choque de lo externo, con lo real tal como éste es cuando no está siendo representado, y que en efecto nos traen tal conocimiento. En una carta del 9 de marzo de 1906, a Lady Welby, encontramos el esbozo de una teoría sinequística de la significación, en la cual el mundo interior y exterior no están separados, sino en comuni(caci)ón viviente:

[...] El ‘Signo’ [es] cualquier medio [*medium*] para la comunicación o la extensión de una Forma [...] Para que [ésta] sea extendida o comunicada, es necesario que ella se haya encarnado realmente en un Sujeto independientemente de la comunicación [...] *La Forma, (y la Forma es el Objeto del Signo), tal como ella determina realmente el primer Sujeto, es del todo independiente del signo; sin embargo [...] el objeto de un signo no puede ser otra cosa que aquello que ese signo lo representa como siendo.* [P]ara reconciliar estas Verdades aparentemente conflictivas, es indispensable distinguir el objeto inmediato del objeto dinámico. (Hardwick, 1977: 196 – énfasis agregado)

Lo que James describió como una degradación inevitable de la realidad en virtud

de su representación, en la semiótica realista y sinequística de Peirce, constituye un caso claro de la comunicación, del contacto con nosotros mismos y con otros, es decir, “con la realidad independiente del signo”. La distinción entre dos tipos de objeto semiótico es la solución técnica de Peirce al supuesto dilema que enfrentan los documentalistas que emplean la reflexividad como estrategia metodológica y compensatoria en su trabajo: ellos afirman que no pueden aprehender la totalidad de lo real, que ellos falible y parcialmente registran en sus películas, más allá de la edición o de la reconstrucción que ellos pueden realizar. Tal limitación, sin embargo, es un rasgo de toda empresa representacional, del tipo que sea, y no un defecto específico de este género filmico. Dicha incompletad del representar tiene que ver con la naturaleza heracliteana de la realidad, y con la condición falible y parcial de todo signo en tanto modo representacional. Pero, a través de su naturaleza evolutiva, los signos logran retratar y describir, de modo imperfecto, lo suficiente de lo real para que tanto el espectador como quien realiza documentales, puedan hacer mucho más que apenas vislumbrar lo real. Nosotros somos capaces de aprehender lo bastante de lo real como para criticar, si un documental hace su trabajo razonablemente bien o no, y cómo es que fracasa, si eso fuera el caso, en cumplir su esperada “indexación” (Carroll, 1996: 238). Una solución del acertijo representacional que se plantea a causa de nuestro limitado modo humano de conocer el mundo que está allí afuera es la que ofrece Peirce a través de la imagen del arco iris (CP 5.283): la metáfora muestra cómo el mundo exterior es *tanto* “una manifestación fenomenal de nosotros

mismos”, y también una manifestación de algo externo, que se encuentra fuera de los signos, y que por ende es autónomo. El mundo opera sus límites dinámicos y forzosos mediante signos. Peirce nos ha legado un análisis realista de la representación que está en fuerte contraste con el dualismo del análisis de James citado arriba, que supone que renunciemos a toda esperanza de aprehender lo real, ya que éste es falsificado siempre y cada vez que acudimos a nuestros propios signos.

En conformidad con la semiótica sinequística de Peirce, sostengo que es posible tener la cosa real y representarla también. Curiosamente, la auto-desconfianza dolorosa de la poética ética y políticamente consciente del documental reflexivo encuentra una aceptación optimista, casi diría eufórica, en el *reality show* televisivo, cuya ideología es la opuesta. Esto sucede así porque la vida implica el crecimiento constante del significado, lo que ocurre cada vez que la realidad es representada, no importa cuán artificial y sesgadamente eso ocurra, según lo he demostrado en otro lugar (Andacht, 2005). La base indicial de ambos géneros audiovisuales proporciona la entrada principal para la producción simbólica que se engendra y es consumida como su significado público. La ambivalencia que yace en el corazón del documental autocrítico – su objetivo de representar fielmente aquello que estos directores están convencidos que su representación no puede sino perder – contrasta con la certeza alegre y despreocupada del *reality show* – la vida cotidiana es tanto real como representada, a través de un flujo de signos de complejidad siempre creciente, con una finalidad de pura diversión. Mi enfoque

no implica realizar un juicio ético ni estético de ninguno de los dos géneros indiciales; intento producir un análisis semiótico del significado de la reflexividad mediática basado en las consecuencias generales que ésta posee, según lo estipula la máxima pragmática (CP 5.8-9). Lo que vuelve fascinante al documental de calidad para su público es precisamente lo que vuelve problemática su poética de reflexividad autocrítica, al menos desde el punto de vista teórico. En el polo opuesto de la indicialidad, lo que explica la popularidad así como la fuerte polémica moral del *reality show Big Brother* es la continuidad que hay entre los signos que son más cercanos a nuestra humanidad, a saber, los índices exhalados por nuestros cuerpos, y los intrincados signos simbólicos, en los cuales los índices se incorporan y son de continuo transformados trabajosamente, para producir un entretenimiento. Eso es así tanto en la vida, como en la televisión o en la pantalla de cine.

La reflexividad autocrítica: melancolía sobre la realidad documental peatonizada

Esta sección considera dos abordajes posibles de la reflexividad autocrítica en el cine documental. El primero se basa en una ampliación de una crítica de la reflexividad metodológica en las ciencias sociales, para así incluir este género cinematográfico. El segundo, es una discusión semiótica de la poética oral de la reflexividad tal como ésta es practicada por dos documentalistas contemporáneos, Coutinho y Comolli. Mi propósito es revisar críticamente la reflexividad desde el análisis dualista de la representación que propuso

James en 1906. Cabe recordar que este pensador la concibe como si fuera un agente peptonizador, el cual, paradójicamente, distorsiona aquello que se propone transmitir. También deseo contrastar tal abordaje con la concepción sinequística de los signos de Peirce, en tanto estos son medios falibles pero poderosos y, a largo plazo, confiables, para alcanzar lo real, tanto en la vida como en el cine. La estrategia busca desarmar la ambivalencia que está en el núcleo mismo de la reflexividad cinematográfica autocrítica y de su auto-designada tarea de Sísifo de captar aquello que estos directores afirman que no puede ser captado.

En un artículo sobre la reflexividad utilizada como un método en las ciencias sociales, Lynch (2000: 42) critica los excesos a los que una infatuación con este procedimiento metodológico puede conducir, especialmente cuando es utilizado en los análisis construccionistas:

Como cualquier otro esfuerzo para exponer, descubrir, revelar o develar asuntos sorprendentes, contraintuitivos y potencialmente perturbadores, un análisis reflexivo debe ser encomendado a un destino incierto. No hay garantías de éxito, y no hay ventajas inherentes con respecto a ‘hacer’ la reflexividad o a ‘ser’ reflexivo. Consecuentemente, un proyecto que deconstruye las postulados objetivos no debería ser ni más ni menos problemático, en el principio, que los postulados que aquel procura deconstruir. [...] no existe ninguna ventaja particular en ‘ser’ reflexivo, o en el ‘hacer’ un análisis reflexivo, a menos que algo provocativo, interesante o revelador surja de esto. (énfasis en el original)

Lynch (2000: 34) reconoce que el éxito

académico del que disfruta la reflexividad se “debe a la concepción del Iluminismo relativa a la auto-reflexión como una capacidad cognoscitiva específicamente humana que permite la comprensión progresiva de la difícil condición humana”. Sin embargo, la suya es una advertencia oportuna contra los riesgos implicados en cualquier contribución al conocimiento científico: una dependencia excesiva de la reflexividad puede suponer un desplazamiento desde el cuarto método, el científico, a uno de las otras tres maneras de establecer la creencia, de acuerdo a la formulación epistemológica clásica de Peirce (CP 5.358-5.387). En tales casos, la investigación ya no es más determinada por la naturaleza del propio objeto, es decir, “por alguna permanencia externa, por algo sobre lo cual nuestro pensamiento no tiene efecto” (CP 5.384), sino por convicciones *a priori*, por tendencias teóricas que están de moda, o por la pura tenacidad voluntarista del investigador. Cuando eso sucede, el resultado ya no es más un procedimiento válido para avanzar desde la duda hacia la creencia sistemática, si es que hemos de encontrar la verdad científicamente. Naturalmente, tal rigor científico *no* es un requisito para hacer documentales, ni siquiera los de tipo autocrítico y reflexivo. Sin embargo, hay un parentesco suficiente en el procedimiento de estos directores como para justificar una analogía con la indagación científica. Los documentalistas se preocupan por los aspectos metodológicos implicados en su trabajo, los que ellos vuelven explícitos en sus afirmaciones públicas sobre sus películas. Así, propongo un paralelismo parcial entre los métodos reflexivos utilizados por cuentistas sociales y la poética realizada por los

documentalistas reflexivos en sus películas y en sus reflexiones sobre éstas.

De la amplia lista de “variantes de reflexividad metodológica” realizado por Lynch (2000: 29), extraigo tres métodos reflexivos, para postular sus contrapartidas cinematográficas en el género del documental autocrítico, que ilustraré mediante *EM*. Este paralelismo sirve para explicar una forma de pensamiento muy extendida que goza de gran favor en la cultura postmoderna y en los medios de comunicación (Nöth, 2001). En primer lugar, encontramos el método de “auto-reflexión filosófica”; es semejante a la introspección cartesiana y es el camino que emprende el director Coutinho cuando reflexiona sobre su propia identidad, cuando él encuentra y filma a los participantes de su documental. ¿Quién soy yo?; ¿quiénes son ellos, mis sujetos cinematográficos, cuando hablan conmigo de la manera en que lo hacen? Éstas son algunas de las preguntas que forman parte de esta metodología reflexiva, y Coutinho se ocupa de ellas, cuando él trata lo que llama su “problema ético” (en Caldeira, 2001). El director intenta resolverlo transformándose en lo que propongo describir como un protector o curador del sí mismo del Otro: “Como yo trato con personas indefensas, mi problema ético en la edición (de la película) es el siguiente: ‘¿dañaré la vida de esta persona?’ Mi preocupación es apenas esa; la película no hace que las cosas sean mejores, pero las puede empeorar” (en Caldeira, 2001).

A continuación, en la taxonomía de Lynch (2000:29) encontramos “la autoconciencia metodológica”, una estrategia común en los

estudios cualitativos, que “ha llegado a ser una característica canónica de la observación participante”. Tal método procura librarse de las deformaciones introducidas por tendencias subjetivas en las observaciones sistemáticas de la realidad. Ésta es una preocupación central para el director Coutinho, en la medida en que reflexiona sobre su propio origen intelectual e ideológico de clase media, cuando él filma al Otro, típicamente al despojado de los barrios miserables (por ejemplo, en *Babilonia 2000*, en *Santo Forte*) o, a las personas aún más indigentes, en el film *Boca de Lixo*, que transcurre en un enorme basural donde las personas se ganan la vida hurgando entre los desperdicios. Esta autoconciencia reflexiva provoca fuertes incertidumbres, en la medida en que Coutinho reflexiona sobre los riesgos que asedian su filmación de lo real, tal como él lo encuentra, pero no verdaderamente como éste es (fuera de su mirada). En una entrevista, él relata cómo se esfuerza para no incluir “imágenes pintorescas” (en Caldeira, 2001) en su trabajo, o cómo evita presentar los materiales filmados de tal manera que pueda surgir un tema común, un efecto cómico o triste, (por ejemplo, en *EM*, el director evita la aparición de dos o más episodios sucesivos en los que las personas cantan, o hablan acerca de haber intentado suicidarse). Como un antídoto contra la tentación de los lugares comunes cinematográficos, Coutinho se somete a sí mismo a una economía estricta y frugal de los signos, y sacrifica gustosamente cualquier elemento llamativo, que posea altas probabilidades de captar fácilmente la atención del público.

Para cumplir con este objetivo estoico, el director suprime las imágenes que, en su opinión,

harían su film semejante a una entrevista normal de la televisión, tal como ocurre en las noticias o en un programa de conversación o *talk show*. Tampoco Coutinho acepta introducir, en un momento posterior, ninguna evidencia adicional que no hubiera estado originalmente allí, delante de la cámara, durante la filmación real y concreta de “el encuentro” (*o encontro*), según el director describe la meta central que persigue en sus películas recientes. Dado que es tan sencillo actualmente introducir electrónicamente una imagen o un sonido atractivos después, en la etapa de la edición, Coutinho explica con insistencia cómo él lucha contra ese impulso, y cómo omite de su película, por ejemplo, los retratos que dos de las mujeres en *EM* mencionan como muy significativos para ellas. El motivo es que él no había reaccionado con la rapidez suficiente, y por eso no los había incluido en aquel momento específico, durante el proceso de filmación. En otro trabajo (Andacht, 2005: 113), describí este procedimiento como “efecto Augusto Sander”, en alusión a la sencillez y al cuidado desplegados por el fotógrafo alemán del período pre-nazi, quien se encargó de hacer una muy extensa serie de “retratos naturales que muestran a las personas representadas en un ambiente que corresponde a su individualidad”.⁸ Según la poética cinematográfica reflexiva y frugal de Coutinho, cualquier agregado no formaría parte de la individualidad del Otro, sino que constituiría un signo de la voluntad del director, de una elección arbitraria y subjetiva, y no del sí mismo

de la persona filmada.

La tercera modalidad reflexiva es “la autocrítica metodológica”, que, escribe Lynch (2000:29), “a menudo parece seguirse, de forma natural, de la autoconciencia y no se limita a la etnografía ‘confesional’”. En la poética de Coutinho, este método reflexivo fílmico se encarna en una mirada autocrítica implacable, cuyo origen puede remontarse a una figura muy influyente en el panorama documental europeo contemporáneo, y cuya importancia para la ideología del género es reconocida por el director brasileño, a saber, el crítico francés de cine y documentalista Jean-Louis Comolli (Philippevielle, 1941-).⁹ En una entrevista sobre uno de sus documentales, Comolli (1995: 68), exdirector de redacción del *Cahiers de Cinéma*, rehuye la habitual sospecha de voyeurismo con respecto al arte documental, y ofrece una explicación detallada de un método que encuentro notablemente semejante a esta tercera clase de reflexividad, y que también encaja muy bien con la práctica cinematográfica de Coutinho:

[H]ay siempre voyeurismo en la operación de filmar. Pero yo no hablaría de voyeurismo en este caso. La palabra no me parece adecuada. Diría más bien que había una gran fuerza de escucha (*une force d'écoute*). Aquello que Ud. puede sentir en esa película no es sólo que las personas hablan (como en la televisión) – sino que, en vez de eso, nosotros sentimos el acto de escuchar de alguien.

⁸ Entrada de ‘August Sander’, The Encyclopedia of Photography (1984). En: <http://www.masters-of-photography.com/S/sander/sander2.html>. Consultado el 01/12/2004.

⁹ Hay una referencia a Comolli como una figura de autoridad por parte de Coutinho en una entrevista (2003:217)

[...] escuchar es un trabajo, es algo que nos implica, y que nos transforma también. Hay una dimensión analítica en la película, porque el análisis es igualmente el lugar de la escucha. Cuando digo análisis, hablo también de la transferencia [...] en la película, hay cosas que suceden entre quienes son filmados y quien los filma que son parte de la transferencia. Y esto es posible, sobre la base de un acto de escucha (*un écoute*).

Así como, Coutinho rechaza como tema para sus películas, el discurso de especialista típico de la burguesía, de quienes saben demasiado bien no sólo lo que ellos quieren; sino también, lo que ellos *no* quieren que el Otro sepa acerca de ellos, su mentor ideológico francés, Comolli, expresa un rechazo análogo. El habla con elocuencia acerca del temible y amortiguador efecto de la expresión verbal de generalidades, por ejemplo, de lugares comunes propios de determinada clase social, de sus certezas, y cómo eso impide que el documental llegue a explorar un territorio no trillado. Es claro que, para Comolli, no se trata sólo de ahuyentar o evitar como participantes del documental a quienes poseen un capital simbólico y material, sino a cualquiera que carezca de la espontaneidad necesaria, delante de la cámara. El director francés explica por qué él excluyó de su documental de 1993 sobre la vida y el trabajo en la oficina, las escenas que mostraban a un trabajador del sindicato, “uno del muy pocos hombres que iban a aparecer en la película”. Su motivo para excluirlo, explica Comolli (1995: 78), era el riesgo alto de permitir un discurso prefabricado en su película, algo que habría alterado la calidad general de indagación reflexiva para los espectadores y para él mismo:

“Uno se enfrentaba allí a un discurso ya preparado, una especie de lengua de madera (porque la lengua de madera no pertenece, desgraciadamente, sólo al poderoso), en la cual no había temblor, en la que uno no podía sentir la crisis de un sujeto a través de la que uno podría haber intentado poner en crisis a quien está mirando.”

Hay una instancia adicional de reflexividad con la cual voy a cerrar esta sección. Después de que Comolli (1995: 78) afirma que es su “escucha la que constituye el centro de su película”, él propone una clase diferente, aún más radical de auto-conocimiento de sí mismo, la cual para él es el resultado natural del género documental reflexivo:

Lo que encuentro interesante en la gente no es apenas el hecho de que traigan aquello que me había atraído en ellos; sino también, aquello que yo no sabía aún, aquello que descubriré al filmarlos, y que es también su propia manera de pensar la película. [...] El film funciona siempre como una clase de agente revelador [*une sorte de révélateur*]. El cine no es una imagen de las cosas, crea otra imagen distinta de la imagen que uno tenía. Eso es lo que sucede a las personas que se han visto y se han oído a sí mismas, de un modo en el que ellos nunca se habían observado a sí mismos antes. (Comolli, 1995: 66; 70)

Esta concepción del documental reflexivo como un agente semiótico privilegiado para develar lo real e incluso descubrirlo para el realizador y los participantes del film, trae a la discusión un tipo diferente de reflexividad, a saber, “la metateórica [que es] descrita como aquella que supone un ‘retroceder’ (Berger, 1963) del

compromiso pleno en la actividad cultural, y que se dice es emblemática de la actitud sociológica” (Lynch, 2000: 29). El propósito del realizador cinematográfico francés y el del brasileño coinciden en que ambos procuran hacer un descubrimiento, avanzar en una indagación audiovisual de lo real, que ellos contraponen a lo consabido, a lo ya dicho, que ellos creen caracteriza las entrevistas del informativo televisivo, por ejemplo. Este formato industrial busca sólo confirmar aquello que el periodista de la TV sabe bien, o piensa que sabe. El entrevistado apenas tiene que repetir, después de algún ensayo, lo que se espera de ella/él, en cada caso. Ninguna epifanía es concebible en tales condiciones, y esta carencia, según los documentalistas, es causada por la ausencia de reflexividad en la televisión comercial, por la falta flagrante de un método que se vuelque sobre el propio trabajo que está siendo llevado a cabo por las cámaras, cuya finalidad debería ser la de problematizar lo que, de otro modo, amenaza con volverse una rutina perceptual, un mero formato de producción masiva de imágenes y sonidos.

Sobre la angustia de *peptonizar* la realidad en el documental autocrítico

Esta sección considera de nuevo la metafísica dualista que subyace a la poética de la representación documental de lo real, y lo hace en los términos usados originalmente por William James, porque eso nos ayuda a entender la ambivalencia notable, inclusive la contradicción que opera entre la práctica – el documental mismo y su estrategia reflexiva – y

las reflexiones del cineasta sobre esta producción cinematográfica, en diversos contextos. El sentimiento melancólico ocasionado por la supuesta carencia que se encuentra en el núcleo de la poética cinematográfica reflexiva deriva de una interpretación equivocada sobre el modo en el que la representación opera, no sólo en el cine sino en todo ámbito imaginable.

Cuando se le preguntó si “cada documental (es) el propio acto de documentar” (en Figuerõa et al., 2003: 216-217), la contestación que Coutinho ofrece merecería ser parte de algún manifiesto futuro sobre la reflexividad en el cine, puesto que ella trae a colación la justificación principal para la inclusión del proceso de producción de la propia película en el documental terminado:

Nosotros siempre estamos filmando encuentros. [...] Es el acto verbal lo que es extraordinario. Un acto verbal que fue provocado, que fue catalizado, por el momento de filmar, sin que haya una deliberación consciente ni de mi parte ni de la persona. Filmar es [...] provocar, catalizar ese momento. Es en la interacción que ocurre durante el proceso de filmar que nace un gran personaje.

Poco antes de esa declaración, el director de *EM* (en Figuerõa et al., 2003: 215) había hablado de modo explícito sobre la reflexividad de sus películas, las que “siempre dicen que son películas, ellas siempre revelan, de algún modo, al espectador, sus propias condiciones de producción”, y lo hacen al “revelar la presencia de la cámara que filma ese encuentro”. Coutinho (en Figuerõa et al. 2003: 216) postula también un contraste crítico entre su método reflexivo y el de un género audiovisual

próximo pero no reflexivo:

Una entrevista [televisiva] se esfuerza duramente por parecer objetiva y supuestamente por mostrar lo 'real'. El documental, al contrario, está configurado por el cuestionamiento de esa objetividad, de esa posibilidad de tratar con lo real. El gran documental no sólo se basa en esta presuposición, sino que también tematiza la imposibilidad misma de tratar con cualquier cosa que pueda ser llamada real. Ante este 'real', todo documental, en el fondo, es precario, es incompleto, es imperfecto, y es precisamente de esa imperfección que nace su perfección. El documental es siempre una visión subjetiva. El documental es el propio acto de documentar.

¿Cómo puede una de las experiencias más cercanas de lo humano, a saber, la interacción cara a cara, el "encuentro", que Coutinho transforma en la pieza central de su arte, *no* ser una experiencia de lo real? ¿Por qué habla él de un "personaje" para referirse a la persona que acepta ser parte de la representación filmada de la vida tal como ésta ocurre, más allá de que se la convierta algún día en el tema de un documental o no? ¿Es verdaderamente lo real algo tan ajeno, algo que está condenado a seguir siendo ajeno a una representación fiel suya? ¿Es acaso el destino de la realidad exterior el ser tristemente peptonizada a través de sus representaciones fílmicas, para ser alterada de modo tal que todo lo que se pueda esperar es apenas una versión falsificada de lo

real? La respuesta tentativa que ofrezco a este aparente dilema evoca en muchos aspectos la crítica de Lynch (2000: 42) contra los excesos de la reflexividad en el análisis construccionista social.

Debido a su importancia para la poética de documental autocrítico, propongo analizar la noción de 'encuentro' a través de sus efectos de significado, o *interpretantes*, como los llama Peirce (CP 1.339), tanto verbales – las reflexiones de los cineastas – como audiovisuales – las propias escenas cinematográficas.¹⁰ Un ejemplo de las primeras lo encontramos en la detallada descripción que ofrece Coutinho de su papel como un "catalizador" de la interacción con los participantes fílmicos. Un ejemplo de los interpretantes audiovisuales lo encontramos en las imágenes de apertura que muestran la llegada del equipo de cámaras como si fuera una intrusión conducida por el propio director, en el momento en que ellos entran al edificio donde vivirán y filmarán durante un mes. Todo estos interpretantes del 'encuentro' lo conciben como una influencia formativa; sin embargo, distingo aquí dos clases de interpretantes basándome en el resultado ético de la tentativa de documentar lo real. Un tipo de interpretante es evaluado negativamente: esto constituye un eco sorprendente de la concepción de William James de la representación como una *peptonización de lo real*. Esta es la concepción del documental como una interferencia levemente negativa. En este caso, 'encuentro' aparece como

¹⁰ Un signo, escribe Peirce (CP. 1339), "es un vehículo que transmite a la mente algo del exterior. Aquello que representa es llamado su objeto; aquello que transmite, su significado; y la idea que engendra, su interpretante".

el resultado de una intervención de una presencia extraña que altera notoriamente un ambiente, a saber, la materia prima del documental, lo “proffilmico” (Souriau, 1953). La filmación de lo real, y por ende el representarlo, es temido como un agente capaz de peptonizarlo, de disolverlo de tal modo que lo real ya no pueda más ser aprehendido tal como éste verdaderamente es. Ésta sería la melancólica consecuencia de realizar un documental, de acuerdo a la tradición autocrítica, más allá de cuán honesto y respetuoso con respecto al Otro filmado el director pueda ser. Esta representación cinematográfica es concebida como una defectuosa construcción, como una sustitución frustrante de lo real que la película sólo parece mostrar objetivamente, tal como lo encontró allí afuera, pero que no puede sino falsificar, tal como lo afirmó James en 1906, con respecto a toda representación.

Esto es la clase de encuentro que Comolli tiene en mente, cuando hace comentarios acerca del trabajo de un prócer del documental, Robert Flaherty, el director de *Nanook del Norte* (EEUU, 1922). Comolli (1995: 54) expresa una visión escéptica y anti-objetivista que es típica del enfoque reflexivo autocrítico: “[E]l cine realmente produce la realidad, que por un truco de prestidigitación parece mostrar. Pero es un señuelo (*un leurre*), el cebo de la ficción [...] en el documental, la creencia del espectador es justificada de algún modo por la idea de que la realidad existe”.

En oposición a la interpretación deficitaria del *encuentro* filmado, hay otro significado que evalúa esta noción como el logro más buscado del género fílmico reflexivo. Para describirlo,

Comolli utiliza el término “choque” (*shock*). En su semiótica, Peirce (CP 8.266) emplea esta noción para analizar la experiencia de la reacción, del objeto semiótico como lo que resiste físicamente al intérprete. Como conclusión de su concepción del género como un acto poderoso de escucha del Otro, Comolli (1995:71) afirma: “En la medida en que se escucha a alguien con intensidad, hay siempre un choque. Ser sacudido por una película es, por lo tanto, algo positivo. Una película es hecha para desestabilizar al espectador”. El director francés habla también de la importancia de la “energía” que viene de “las personas reales” con quienes el documentalista entra en contacto. Este otro interpretante más optimista del concepto de *encuentro* cumple con una de las metas del documental, una que no pertenece a la dimensión simbólica, sino a la indicial: “No es lo que se dice lo que conmueve; es siempre la presencia de un sujeto dentro de su propia enunciación lo que alcanzará al otro sujeto que está mirando la película” (Comolli, 1995: 76). Según esta interpretación, el *encuentro* del documental funciona como el registro de un contacto único y extraordinario con los participantes. Lo que se procura con el acto de filmar es el aquí y ahora compartido, que absorbe tanto al realizador del documental cinematográfico como a los seres humanos que están siendo su material proffilmico. El propósito del género es pues llegar a ser una huella pública del choque, de la resistencia de alteridad, que el encuentro con otra persona inevitablemente produce.

Hay una contradicción que yace en el centro de la poética de la reflexividad autocrítica, y que está materializada en los dos interpretantes diferentes

del *encuentro* filmado. Los documentalistas intentan resolver esta tensión por medio de la práctica autoreferencial, a través de un acto de auto-revelación que consiste en filmar el propio acto de filmar, y otorgarle un lugar privilegiado en la obra. La siguiente reflexión ilustra este difícil desafío auto-consciente. Coutinho recuerda una ocasión cuando él se sentó entre el público, mientras miraba uno de sus documentales, en un pequeño pueblo rural, en el norte de Brasil. La película era *Santo Forte*, que incluye una escena del pago a sus participantes. El director (en Caldeira 2001) nos cuenta una anécdota reveladora: “había una mujer joven que vino a hablar conmigo después, [ella me dijo:] ‘yo estaba disfrutando mucho la película. Cuando vi [la escena de] el pago, yo pensé que todo había sido escenificado’. Yo le dije: ‘¡si fuera capaz de encontrar a personas que dijeran esas cosas por ese dinero, yo sería un genio!’” El justifica la inclusión de la escena del pago a los participantes del film así: “Para algunas personas, le quita un poco de poesía, de la atmósfera poética del encuentro. Es algo duro, real de esa persona que fue maravillosa, pero a quien se le pagó, pero no para decir eso; se le pagó para hablar delante de la cámara.” Mediante la inclusión de aquello que es normalmente invisible, el director ha expuesto de modo auto-referencial los bastidores como una manera de revelar la influencia que ejerce la película sobre su sujeto.

Es irónico aunque sintomático de nuestra era audiovisual e indicial que la sospecha expresada por esa espectadora del documental de Coutinho exponga un parentesco inesperado pero innegable entre la reflexividad seria y autocrítica encarnada

en los documentales, por un lado, y la muy liviana reflexividad humorística propia del *reality show*, por el otro. Una sospecha recurrente acerca de todo lo que ocurre, por ejemplo, en *Big Brother* – en particular, en relación a los hechos vinculados al cuerpo y a su transpiración semiótica, es decir, al *index appeal* que genera un elevado número de signos existenciales en contacto directo con los cuerpos confinados y filmados constantemente de los participantes del programa – estaría basado en un libreto secreto escrito de antemano. De ser así, nada de lo que se dice o hace en la casa televisada de este popular formato televisivo debería tomarse como la cosa real.

Los documentalistas encontraron una salida para el principal dilema del género reflexivo: la clave del asunto no consiste en una elección entre un real representado y falsificado, en oposición a los puros hechos allí afuera. Es la dedicación incondicional al Otro, el intentar llegar a ser a un curador del sí mismo del Otro lo que distingue los índices registrados en una película realizada de modo autocrítico, de aquellos otros índices reunidos por un programa de televisión de observación continua: “Cuando estoy allí filmando, estoy totalmente disponible; las personas sienten eso, por fin, ellos serán escuchados (...) ellos ni siquiera me conocen. Cuando ellos me miran, ellos sólo ven a alguien allí que apenas tiene ojos y oídos para ellos” (Coutinho en Figuerõa et al., 2003: 226).

El temor de alterar lo real que el documental busca representar, como consecuencia de su inevitable peptonización o falsificación, es infundado. No hay contacto más confiable,

aún si falible, con el mundo exterior que el que alcanzamos a través de las representaciones verdaderas de éste. Las personas a quienes miramos y escuchamos mientras ellas son escuchadas pasionalmente, en las películas de Coutinho y de Comolli *no* se transforman en personajes, en seres ficticios, por el hecho de aparecer en un documental. Esa representación no es sino una relación más, aunque sea una bastante especial, en la cual el sí mismo evoluciona y revela aspectos propios, cuya autenticidad es nuestra tarea interminable develar, tal como lo hacemos, en nuestras relaciones cotidianas, y donde quiera que el significado crezca.

Conclusión: la reflexividad documental en la era de la representación indicial

La reflexividad ha sido recibida con honores como un componente noble de la cultura elevada, y también como un método valioso de la teoría posmoderna. En el ámbito cultural, la reflexividad sirve para hacer explícita, y para explorar artísticamente la auto-consciencia que un creador coloca en su propio trabajo de representación. Así, *EM* comienza con imágenes y sonidos del equipo cinematográfico cuando éste está entrando al edificio y, en la opinión del director, para dejar en evidencia el momento preciso en el que se altera irreversiblemente la normalidad del lugar. El motivo de tal efecto sería el haber causado una interferencia, cuyos alcances son difíciles de medir con exactitud, pero que, supuestamente, altera sensiblemente aquello que será representado audiovisualmente. La poética autocrítica del

documental asume que lo que es colocado en riesgo por el acto mismo de filmar es la objetividad de lo representado, i. e., la vida normal de los habitantes del edificio Master, en el barrio carioca de Copacabana, y los relatos autobiográficos que ellos ofrecen con gusto a su entrevistador.

La reflexividad, también es un componente esencial de un género audiovisual e indicial que se ubica en las antípodas estéticas y éticas con respecto al documental. En *Big Brother*, el cometido de las prácticas auto-referenciales no es el disipar la ilusión de realidad fomentada por este programa televisivo de vigilancia electrónica constante y cotidiana, sino aumentar la carga de entretenimiento del formato. La reflexividad es central en un programa de TV que coloca gran énfasis a la oposición entre lo que es falsificado o fabricado, una mera actuación de sí mismos de los participantes, y aquello que en efecto es la auténtica transpiración semiótica exhalada por la docena de cuerpos cuidadosamente seleccionados y luego reclusos en un espacio social que carece por completo de bastidores o región posterior (Andacht, 2004:126). A pesar de la nítida diferencia entre ambos géneros audiovisuales, los signos indiciales se encuentran en la base del efecto estético tanto del documental como del *reality show*, y este componente semiótico es precisamente lo que motiva las prácticas de reflexividad en ambos.

La reflexividad que los documentalistas autocríticos, proponen como una solución a la paradoja de representar auténticamente al Otro por medio de aquello que consideran un dispositivo falsificador, a saber, la representación

audiovisual, en verdad, revela una falacia que existe en el corazón de su metafísica dualista. En las reflexiones de algunos documentalistas sobre su propio trabajo, encontré una tentativa seria aunque teóricamente problemática de deshacer la ilusión de realidad en sus filmes de lo que surge ante la presencia y ante las narrativas de la vida cotidiana. Lejos de demostrar que aquello, que los documentales muestran no es otra cosa relatos escenificados por personajes extraídos de la vida misma, su obra cuidadosa muestra que, tal como ocurre con la imagen del arco iris que propuso Peirce, las representaciones son una manifestación de sus agentes, *y también* del choque de la alteridad que proviene del mundo exterior.

Por última vez, recorro a la crítica que hace Lynch (2000:48) a algunos de los usos de la reflexividad sin una verdadera fundamentación, y que por ende caen en el reduccionismo dualista: “Si la reflexividad no brilla para nadie en particular, y si su iluminación no es controlada por ninguna teoría especial, método o posición del sujeto, ésta pierde su aura metafísica y se vuelve común”.

Tengo la esperanza de que este viaje a través de la tierra especular de la reflexividad que ahora culmina ha demostrado que aún si pertinente y valiosa como ciertamente la reflexividad lo es como instrumento analítico, tanto en las ciencias como en las artes, sólo se debe emplear si nos ayuda a entender la complejidad creciente que es parte de la acción evolutiva de los signos. Si la reflexividad se utiliza simplemente como uno de las otras tres maneras de estabilizar la creencia descritas por Peirce (CP 5.377), para así asentar su propia obstinada y voluntarista superioridad frente a otra

clase de métodos para comprender la realidad y sus representaciones, entonces la reflexividad sólo perpetuará algunas falacias contemporáneas, tales como la supuesta imposibilidad de representar lo real, en el género documental. Las tentativas para representar al Otro *no necesariamente* peptonizan lo real, ni mucho menos lo falsifican. En lugar de eso, el género indicial discutido aquí traduce interminablemente aspectos de la realidad que representa, de modo cualitativo, fáctico y general. Así, un documental no puede sino revelar aspectos de lo real, de maneras aún no totalmente comprendidas, pero que no deberían ser oscurecidas por un análisis auto-reflexivo que analiza todo aquello que es exhibido a través de estos géneros como una mera fabricación o ficción.

Bibliografía

- Allen, J. (1977). Self-reflexivity in documentary, in: *Ciné-Tracts*, 1.2, 37-43.
- Andacht, F. (2002). Big brother te está mirando. La irresistible atracción de un reality show global, in: Paiva, R. (Ed.). *Ética, ciudadanía e imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad, 63-100.
- Andacht, F. (2003). Uma aproximação analítica do formato televisual do reality show Big Brother, in: *Galáxia. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura* 6, 245-264.
- Andacht, F. (2004). Fight, love and tears: an analysis of the reception of Big Brother in Latin America, in: Mathijs, E. y Jones, J. (eds.). *Big Brother International*. London: Wallflower Press, 123-139.

- Andacht, F. (2005). Duas variantes da representação do real na cultura midiática: o exorbitante Big Brother Brasil e o circunspeto Edifício Master, in: *Contemporânea. Revista de Comunicação e Cultura* 3, 1, 95-122.
- Caldeira, J. (2001). Entrevista a Eduardo Coutinho. *Curta Ocurta*. Retrieved on 11/25/2002 from <http://www.curtaocurta.com.br/entrevista0201.asp>
- Carroll, N. (1996). From reel to real, in: *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 224-252.
- Colapietro, V. (1998). Natural processes and historical practices, in: *Semiotica* 119, 105-55.
- Comolli, J.-L. (1995). Les questions de cinema de Jean-Louis Comolli. (Entrevista de R. Prédal, Y. Deschamps, y D. Goupil), in: *CinémAction* No. 76 (*Le cinéma 'direct'*), 48-79.
- Figuerõa, A. et al. (2003). O documentário como encontro. Entrevista com o cineasta E. Coutinho, in: *Galáxia. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura* 6, 213-232.
- Hacking, I. (1999). *The social construction of what?* Cambridge: Harvard University Press.
- Hardwick, C. (Ed.). (1977). *Semiotic and Significs: Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Bloomington: Indiana University Press.
- James, W. (1963 [1906]). Pragmatism and Humanism, in: *Pragmatism and Other Essays*. New York: Washington Square Press, 101-117.
- Lynch, M. (2000). Against reflexivity as an academic virtue and source of privileged knowledge, in: *Theory, culture and society*. 17,3, 26-54.
- Mattos, C. A. (2003). *Eduardo Coutinho. O Homem que Caiu na Real*. Santa Maria da Feira: Edições do Festival de Cinema de Santa Maria da Feira
- Nöth, W. (2001). Auto-referência na perspectiva da teoria dos sistemas e semiótica, in: *Revista de Comunicação e Linguagens* 29: 13-28.
- Peirce, C. (1931-1958). *Collected Papers of C.S. Peirce*. Hartshorne, C., Weiss, P. y Burks A. (eds.). Cambridge, Ma: Harvard University Press.
- Ransdell, J. (1986). On Peirce's concept of iconic sign, in: *Iconicity. Essays on the nature of culture*. Bouissac, P. et al. (eds.). Tübingen: Stauffenverlag, 51-74.
- Santaella, L. (2004). *O método anticartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Fapesp.
- Souriau, E. (1953). *L'Univers Filmique*, Paris: Flammarion.