

# La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo

Ez-fikziozko zinemaren izaera: Carl. R. Plantinga eta zeinuaren oinordetza pragmatista

The Nature of Non-Fiction Film: Carl R. Plantinga and the Pragmatist Legacy of the Sign

*Marta Torregrosa*<sup>1</sup>

zer

Vol. 13 – Núm. 24

ISSN: 1137-1102

pp. 303-315

2008

*Recibido el 28 de junio de 2007, aprobado el 15 de marzo de 2008*

## Resumen

En los últimos años se ha producido un auge en el estudio y en la producción del cine de no ficción. Sin embargo, no hay unanimidad ni en la definición y ni en cuáles son las características propias de este género. Este trabajo tiene como objetivo continuar la propuesta de Carl R. Plantinga sobre estos asuntos, expuesta fundamentalmente en su libro *Rethoric and Representation in Non-Fiction Film*.

Con este punto de partida el trabajo indaga en las raíces filosóficas que nutren su trabajo y profundiza en la aplicación de la clasificación triádica del signo de Charles Sanders Peirce al cine de no ficción. Por último el trabajo pretende poner de manifiesto que la eficacia de la condición indexical del cine de no ficción como característica fundamental de este género es útil si no se desvincula de las otras dos dimensiones del signo, la icónica y la simbólica.

**Palabras clave:** Carl R. Plantinga · Cine de no ficción · C. S. Peirce · Índice · Pragmatismo

---

<sup>1</sup> Universidad de Navarra, mtorreg@unaf.es

## Laburpena

Azken urte hauetan ez-fikziozko zinemaren ekoizpenean eta ikerketan goraldia bizi izan da. Hala ere, ez dago ahobatekotasunik ez definizioan ez eta generoaren ezaugarriak zeintzuk diren esateko orduan ere. Lan honen helburua gai honetaz Carl R. Plantingak egin zuen proposamenarekin jarraitzea da, funtsean *Rethoric and Representation in Nonfiction Film* izeneko liburuan azaldu zuena. Abiapuntua hau izanik, artikuluak bere lanaren sustrai filosofikoak aztertzen ditu eta Charles Sanders Peirce-ren zeinuaren sailkapen triadikoa ez-fikziozko zinemari aplikatzean sakontzen du. Azkenik, lan honek zera utzi nahi du agerian, ez-fikziozko zinemaren izaera indexikalaren eraginkortasuna erabilgarria da, baldin eta ez bada zeinuaren beste bi dimentsioetatik –ikonikoa eta sinbolikoa– bereizten.

**Gako-hitzak:** Carl R. Plantinga · Ez-fikziozko zinema · C. S. Peirce · Adierazlea · Pragmatismoa

## Abstract

During the last years, the production and studies concerning non-fiction cinema have experienced a great increase. However, there is no consensus about its definition and about the key features of this genre. This paper develops the proposal of Carl R. Plantinga on those issues, as it is explained mainly in his work *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*.

Following this starting point, the article investigates the philosophical roots of his work, and studies in depth the application of Charles S. Peirce's triadic classification of the sign. Finally, the paper tries to point out that the efficacy of the indexical condition of the non-fiction cinema as an key feature to define this genre is valid if it is linked to the two other sign's dimension, the iconic and the symbolic.

**Keywords:** Carl R. Plantinga · Non-Fiction Film · C. S. Peirce · Index · Pragmatism

## 1. La definición del cine de no ficción

Desde que en los años treinta John Grierson definiera el documental como el “tratamiento creativo de la actualidad” para diferenciarlo de la información de corte periodístico, y esta interpretación conviviera con el tópico del documental como un registro no manipulado de la realidad, no han cesado las discusiones acerca de su esencia y función propia, y de los límites para utilizar recursos retóricos y narrativos de los géneros de ficción. Grierson resucitaba con su propuesta clásicos problemas epistemológicos acerca de la posibilidad y los límites de la representación de la realidad: ¿Es posible reproducir la realidad a expensas de la subjetividad? ¿Es legítimo en el documental exponer una realidad –mostrar los hechos– y hacerlo con un tratamiento creativo? En los últimos años la discusión se ha intensificado. En parte con motivo de la aparición de nuevas formas de expresión documentales que se alejan de los cánones habituales del género, y también por la literatura que la postmodernidad ha generado al desconfiar de la posibilidad de conocer la realidad. Ante la coincidencia entre el auge en la producción y el estudio académico de la no ficción, y el escepticismo epistemológico que parece definir nuestros días, resulta pertinente continuar preguntándose cuál es la diferencia específica que distingue y define a este cine.

En su estudio *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*, Carl R. Plantinga sitúa la investigación del cine de no ficción<sup>2</sup> en el ámbito de la pragmática<sup>3</sup>. Esta decisión supone estudiarlo desde los usos que puede desempeñar en la sociedad (1997: 1). Es decir, una aproximación que con el afán de recoger y superar los anteriores atiende al contexto, la intención del director y los efectos que el género produce en los espectadores.

La propuesta de Plantinga resulta esclarecedora por dos razones. La primera, por señalar que la confusión sobre la definición del “cine de no ficción” proviene de las que también existen en la definición del concepto

---

<sup>2</sup> El término “documental” y el de “cine de no ficción” se utiliza en los estudios sobre cine con cierta ambigüedad. Para este trabajo, he preferido seguir los pasos de Plantinga y utilizar el término “cine de no ficción” en vez de documental porque este último excluye películas de vanguardia, los documentales de corte poético o los metadocumentales. Carl R. Plantinga, (1997: 224, n.1).

<sup>3</sup> Ch. Morris definió en *Foundations of the Theory of Signs* la pragmática como la parte de la semiótica que se encarga del estudio de la relación existente entre los signos y los sujetos que usan los signos. La pragmática se convirtió de esta forma en un punto de vista imprescindible para comprender los factores que intervienen en el significado de los signos. La atención al uso de los signos –fundamentalmente de los lingüísticos– puede encontrarse ya en los escritos de Ch. S. Peirce, y constituye también una de las preocupaciones de L. Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas*, que dio lugar años más tarde a la línea de investigación continuada principalmente por J. L. Austin y J. Searle. Plantinga recupera con su punto de partida la tradición y preocupaciones pragmáticas, ahora para aplicarlas expresamente al signo audiovisual.

de “ficción”. Este punto de partida, original respecto a otros estudios, sirve a Plantinga para situarse críticamente ante el relativismo y escepticismo de las investigaciones sobre el cine de no ficción que tienden a minimizar la importancia de su dimensión referencial. Plantinga encuentra en su experiencia y sentido común una razón suficiente para creer en la existencia de una realidad independiente de nuestros pensamientos y en la posibilidad de conocerla y comunicarla. Aunque no desarrolla esta idea ni las confusiones en el concepto de “ficción”, su argumentación se sostiene sobre la idea implícita de que ficción es aquello que depende de nuestra imaginación, que es dependiente de nuestra voluntad y de nuestra inteligencia. Mientras que entiende la “no ficción” como asociada a “realidad”, un cine que aunque solicita la participación del sujeto, trata de una realidad que es en parte independiente de quien la cuenta.

La segunda razón de la fuerza de sus argumentos está en que su discurso recorre las propuestas más significativas de la definición del cine de no ficción señalando sus problemas y mostrando la exigencia de una redefinición del concepto. En esta línea Plantinga anuncia que ya no es razonable admitir la consideración del cine de ficción como aquel que construye un universo, una realidad, y del cine de no ficción como el que en cambio la registra “al natural”. Ambos modos de hacer recurren de un modo u otro a la construcción. La diferencia es una cuestión de grado. Tampoco el criterio exclusivo de la ficción como lo inventado y la no ficción como lo real es suficientemente preciso para ser aplicado y constituir la clave de la distinción entre uno y otro género. La dificultad para decidir sobre algunos casos borrosos como son por ejemplo *Médium Cool* (1969) o *Roger and Me* (1989) ponen de manifiesto la vaguedad del concepto así entendido. Por último, no podemos suponer que la clave para distinguir ambos géneros proviene de alguna propiedad intrínseca al texto audiovisual. Como en el lenguaje verbal, tampoco las imágenes pueden decirnos por ellas mismas si lo que vemos responde o no a un mundo –una referencia– imaginado o real.

Plantinga se inspira en tres fuentes distintas para redefinir el concepto de no ficción. En primer lugar acude a la “teoría de la clasificación” defendida por Noël Carroll (1996: 224–252). Siguiendo a Carroll afirma que la distinción entre el cine de ficción y el de no ficción proviene de cómo ha sido clasificada la película en el contexto de producción, dirección, distribución y exhibición, y en el proceso de recepción del público. Por regla general los consumidores acuden al cine sin necesidad de preguntarse si lo que va a ver es una película de ficción o no lo es. El conocimiento de este aspecto está implícito en el contexto de los hábitos cotidianos relacionados con el consumo de películas. Al mismo tiempo, Plantinga insiste en que la clasificación del cine como un género

de ficción o de no ficción no puede dejarse exclusivamente en manos de la industria, porque también el público interviene en esta decisión. Los consumidores tienen sus propias expectativas de lo que pueden considerar como ficción y lo que no y su juicio no puede renunciar a esas pautas de interpretación. Cualquier cosa no puede presentarse como cine de no ficción (Plantinga, 1997: 21).

Plantinga sigue a Carroll al afirmar que el cine de no ficción es el clasificado así por la comunidad. En el contexto de la pragmática, esta intuición no responde a una arbitrariedad sino a la continuación de una idea sugerida con anterioridad por Ludwig Wittgenstein. En *Investigaciones filosóficas* el filósofo vienés escribió que en una amplia clase de casos el “significado” de una palabra puede definirse como el uso que de ella se hace en el lenguaje (1953, 1988: 61). La pregunta por el significado de la expresión “cine de no ficción” es entonces la interrogación acerca de cómo se usa y en qué contexto se hace. De acuerdo con esta tesis, el significado del cine de no ficción no es independiente de la historia y las circunstancias en que se utiliza. Su significado es convencional en la medida en que es producto de una decisión aceptada y usada en el tiempo por una comunidad. Sabemos lo que significa porque sabemos qué hacer – tenemos una guía de acción– ante esa expresión<sup>4</sup>. La guía de acción constituye el horizonte de expectativas con el que el público se expone a las películas. En el caso de la no ficción las expectativas se resumen en que lo que vemos lo interpretamos *teniendo* una referencia en el mundo real, y esperamos alguna evidencia o prueba de que eso sea así<sup>5</sup>. En el caso de la ficción, nuestra interpretación se guía por la expectativa de que vamos a encontrarnos con algún aspecto de un mundo posible. Es decir, de un mundo cuya referencia no es en primer lugar la realidad, sino alguna dimensión del cineasta. En este caso no esperamos ninguna prueba o evidencia que justifique que lo mostrado debe ser así, más allá – si acaso– de la coherencia de la propia historia (Carroll, 1996: 237–238). La afirmación del contexto como determinante para entender el cine de no ficción no supone un abandono en la hermenéutica total, sino únicamente

---

<sup>4</sup> El Wittgenstein de *Investigaciones filosóficas* entiende las palabras de un lenguaje como herramientas o artefactos. Una herramienta se define por su uso. Su significado es convencional en cuanto que es el producto de un uso social determinado. Esta analogía sugiere también que tanto las palabras como las herramientas, teniendo una función propia, pueden utilizarse excepcionalmente para otros usos, sin que por ello sea necesario cambiar la denominación. Además, el segundo Wittgenstein admitió también la existencia de cierta vaguedad en los conceptos por la cual en algunos casos no es fácil decidir con precisión y seguridad si ese caso es o no un ejemplo de ese concepto.

<sup>5</sup> En esta línea aunque sin continuar el modelo de Peirce ha continuado Plantinga la investigación acerca la significación del cine de no ficción (Plantinga, 2005: 105–117). El hábito que se produce al contemplar una película de no ficción es el de considerar que lo mostrado es la afirmación de una creencia acerca del mundo real.

una llamada de atención sobre la necesidad de éste para llegar a interpretar correctamente el significado de lo que se representa.

En segundo lugar Plantinga redefine el concepto de “cine de no ficción” aplicando la “teoría de los mundos proyectados” de Nicholas Wolterstorff (1976: 121–131). La tesis de Wolterstorff se inspira a su vez en la teoría de los actos de habla del filósofo J. L. Austin. La intuición central de Austin es que hacemos cosas con palabras. Es decir, que en determinadas condiciones, al hablar, no sólo decimos, sino que también hacemos cosas como, por ejemplo, felicitar, ordenar, criticar, prometer o convencer. Y por tanto para comprender –interpretar correctamente– el significado de una expresión necesitamos conocer el contexto en el que se desarrolla esa comunicación: el sentido con el que se dice algo y los efectos que produce lo dicho. Austin consigue llamar la atención sobre lo que se conoce como el aspecto pragmático o fuerza ilocutiva del lenguaje. La fuerza ilocutiva es la causa de que se “hagan cosas” al decir esto o lo otro. Al decir “te voy a regalar un coche” no estamos simplemente diciendo algo sino que estamos haciendo una promesa (Inciarte, 1975: 50). En toda obra de arte, según Wolterstorff, nos encontramos con la acción de proyectar un mundo. Esta proyección no es simplemente una descripción, sino que también incluye implícita o explícitamente un punto de vista sobre lo mostrado de ese mundo. Lo que se hace en el cine de no ficción no es simplemente describir, sino afirmar una creencia acerca de un aspecto de las cosas que ocurre u ocurrió en el mundo real.

La diferencia entre la creencia que se afirma y se difunde con la representación de no ficción y lo que se dice en el cine de ficción estriba en que en el primer caso, ésta pretende ser verdadera. En una obra de ficción, teniendo sentido lo que se representa, no pretende ser verdadero<sup>6</sup>. Para hacer cosas con palabras se requieren determinados presupuestos pragmáticos, unas condiciones. En la amenaza, por ejemplo, las circunstancias apropiadas exigen que quien la profiere tenga el poder para llevarla a cabo. Tener razones para hacer una afirmación y situar la referencia del discurso en el mundo real son al menos dos de las condiciones que deben darse en el cine de no ficción para producir un discurso que juzga algún aspecto de la realidad con el que se puede no sólo describir, sino también convencer, cuestionar o denunciar, entre otros.

Desde la pragmática, el cine de no ficción ya no se define principalmente por ser una imitación o una copia, ni tampoco un cine en el que hay *una relación particular* entre las imágenes y la referencia, sino

---

<sup>6</sup> Como señala E. Rodríguez Merchán (1994) tanto la finalidad de la ficción –como los materiales– son claves a tener en cuenta para distinguir el cine de ficción del de no ficción.

que nos invita a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido; aunque también el público sabe que es posible más de una perspectiva. El cine de no ficción es, como cualquier otra expresión de nuestro conocimiento acerca de lo real, una representación que no agota la realidad y en la que siempre hay –siguiendo a Staley Cavell– maneras mejores y peores de mostrarla.

## **2. Icono, índice y símbolo en las imágenes del cine de no ficción**

La explicación del cine de no ficción que puede encontrarse en el discurso de Plantinga se sirve además de la triple clasificación del signo establecida por Charles Sanders Peirce; en especial en la dimensión indexical e icónica. En este apartado he tratado de profundizar desde los escritos de Peirce en las intuiciones sobre las que trabaja Plantinga en su libro.

Una aproximación pragmática como la de Plantinga convierte al cine de no ficción en un discurso vivo en el que espectador y película establecen un diálogo de expectativas que se confirman o corrigen a lo largo de la cinta (Wollen, 1970: 164) y que ayuda a configurar el sentido de lo visto. El alumbramiento del sentido presupone que lo visto es interpretado. Es decir, que puede ser un signo.

Peirce definió el signo como “cualquier cosa capaz de estar en lugar de otra cosa para algo o para alguien que lo interpreta bajo algún aspecto o capacidad” (Peirce, 1967: 2.228) y lo clasificó como índice, icono y símbolo de acuerdo con el tipo de relación que se da entre éste y aquello por lo que el signo está. Esta clasificación no es excluyente, aunque una de las relaciones domina habitualmente sobre las otras dos.

En el caso del icono, el signo y el objeto guardan una relación de semejanza. El mismo Peirce escribe: “un icono es un signo que está por su objeto porque, cuando es percibido, despierta una idea naturalmente semejante a la idea que podría despertar el propio objeto. La mayoría de los iconos, si no todos, son semejantes a sus objetos” (Peirce, 1895, 2002: artículo 6). Las imágenes en el cine de no ficción funcionan como iconos en la medida en que presentan una información visual similar a la que estaría disponible para un observador de la escena profilmica. O dicho de otro modo, la imagen proyectada en la película nos da una información similar a la que podríamos obtener si estuviéramos en la escena en el lugar de la cámara (Plantinga, 1997: 53). La aplicación de la dimensión icónica a las imágenes del cine de no ficción supone aceptar que es necesario un grado de interpretación de lo visto. Para descubrir la semejanza del icono con la realidad grabada se precisa una cierta alfabetización filmica y una aplicación de las convenciones y de la experiencia de la vida corriente;

pues justamente lo que se nos muestra es la visión de algún aspecto en el mismo sentido en que pasa –sucede– en la vida real (Plantinga, 1996: 315–316). Por esa razón, la interpretación no es independiente de la comprensión del público, de los factores sociales y culturales o de la experiencia cotidiana del público.

No es por tanto el cine de no ficción un modo de conocimiento privilegiado para mostrar la realidad. Es decir, un *mero* registro de lo real no contaminado, un espejo que ofrece un reflejo, sino una representación mediante cuyo conocimiento conocemos algo de esa realidad (Peirce, 1967: 8.832). Esto es así porque los signos no se definen únicamente por sustituir a las cosas, sino porque funcionan como elementos de un proceso de mediación que pone aspectos del mundo al alcance de los intérpretes (Nubiola, 1996). El cine de no ficción es un medio –más entre otros– de conocimiento del mundo, y no el documento que copia lo real, que nos lo muestra tal cual, de una forma aséptica y neutral.

La aplicación de la noción de índice a la imagen en el cine de no ficción hace de ésta una prueba, una evidencia visual de la referencia. Alrededor de 1885 Peirce reformula la categoría de la segundidad y con ella la noción de índice. “Un índice está por su objeto en virtud de una conexión real con él, o porque obliga a la mente a acudir a ese objeto” (Peirce, 1895, 2002, artículo 7). Si el signo significa su objeto sólo sobre la base de una conexión real con él, como ocurre con los signos naturales y con los síntomas físicos, este signo es llamado índice (Peirce, 1967: 3.361). Como afirma Plantinga siguiendo a Peirce la imagen en el cine de no ficción actúa como índice, como un signo natural, porque existe una relación causal entre la realidad –la referencia– y la película, sea en el formato tradicional o en el digital –en un dispositivo electrónico–. En ambos casos la luz que proviene del motivo externo que se quiere grabar atraviesa la lente y se concentra sobre la superficie plana produciendo una impresión fotosensible o una señal digital. Lo grabado se convierte entonces en indicio de un motivo externo –de una realidad– de la que se deja constancia. El nexa indicativo parece una garantía irrefutable de la autenticidad, pero no es suficiente para determinar el estatus histórico de esa imagen (Nichols, 1997: 199). La imagen se convierte en una evidencia visual de la referencia, pero la imagen por sí sola no permite saber si la referencia es el mundo real o un mundo ficticio construido para la ocasión.

El contexto, los elementos pragmáticos, algunos de los cuales actúan también como índices en el sentido apuntado por Peirce en la segunda parte de la definición anterior, son los que permiten identificar el estatuto de la referencia. El contexto obliga a la mente a acudir al objeto que se representa a través del signo. A llevarla a la realidad de la que se habla. “El índice no afirma nada; solamente dice ¡Allí! Agarra nuestros ojos, por así

decir, y los dirige a la fuerza hacia un objeto particular, y ahí se detiene” (Peirce, 1967: 3.361). Algunas de las convenciones habituales de la retórica del cine de no ficción como el uso de la voz de un narrador actúan en el espectador dirigiendo su atención de tal modo que le es posible identificar el pacto de lectura que rige en la representación<sup>7</sup>. Como señaló Peirce –aunque refiriéndose a los textos escritos–: “El mundo real no puede ser distinguido de un mundo ficticio mediante ninguna descripción. (...) Nada excepto un signo dinámico puede distinguirla de la ficción. Es cierto que no hay ningún lenguaje (por lo que yo sé) que tenga una forma particular de hablar que muestre que se está hablando del mundo real. Pero esto no es necesario, ya que las entonaciones y miradas bastan para mostrar cuándo el hablante va en serio. Estas entonaciones y miradas actúan dinámicamente sobre el oyente, y hace que piense en realidades. Ellas son, pues, los índices del mundo real” (1967: 2.337, c. 1985). Este tipo de índices ya no pertenecen a la clase de los signos naturales sino a la clase de los convencionales o artificiales, aquellos cuya relación con el objeto es establecida por un sujeto o por una comunidad. Del mismo modo que un guiño en medio de una conversación puede indicar si lo que se dice es una broma o se habla en serio, una voz en *off* del narrador actúa como guía de interpretación del mensaje indicando que probablemente el público se encuentra ante un discurso de no ficción. En este último caso los signos funcionan también como símbolos. Un símbolo es el signo que representa a su objeto en virtud de una regla o convención. El espectador encuentra el camino de la interpretación correcta de una semejanza –un icono– a través de los índices y los símbolos, pues son ellos los que le guían en el proceso de significación –que es siempre un proceso inferencial hipotético– (Castañares, 1994: 164).

### 3. Los índices bajo sospecha

Plantinga acepta que el cine de no ficción representa “algún tipo” de realidad que es filmada, y que lo filmado es, entre otras cosas, causado por la referencia. Sin embargo, añade que decir que la imagen funciona como índice no es lo mismo que decir que sea una evidencia –una prueba irrefutable– de que lo que se representa es el mundo real. Y no lo es porque el índice actúa como una relación que trasciende el contenido. Muestra que una realidad, del tipo que sea –un decorado, una composición digital o un exterior– causa lo que vemos y oímos. El índice lo que hace patente es el vínculo entre lo grabado y la referencia, pero no nos dice nada acerca de

---

<sup>7</sup> “La tarea principal del índice es hacer posible la identificación. Es el signo que fija aquello de lo que se habla, pero lo hace sólo dirigiendo su atención hacia el objeto, sin ninguna componente descriptiva” (Fumagalli, 1996: 1300).

si la referencia es el mundo real independiente de lo que piense o haga el cineasta, o un mundo preparado, dependiente.

La aproximación pragmática proporciona un acercamiento útil para definir el cine de no ficción si la dimensión indexical no se desvincula de las otras dos dimensiones del signo, la icónica y la simbólica. Un modelo como el pragmático, capaz de explicar las tres dimensiones en articulación, define el género sin prescindir de las intenciones del autor, el tipo de referencia y el contexto<sup>8</sup>. De esta forma el conocimiento que poseemos del creador de la película y de su trayectoria –su prestigio en el género– y la experiencia –en términos cognoscitivos– que cada receptor tiene de la referencia a la que se está aludiendo, se convierten en elementos suficientes para generar la confianza que es necesaria para interpretar que los indicios y las intenciones que se muestran en la película son producidos por una realidad histórica, genuina, y no han sido contruidos para la ocasión (Plantinga, 1997: 64).

La aproximación pragmática no puede evitar sin embargo que la comunicación que hay implícita en la representación incluya un margen para la mentira o el engaño. Es imposible eliminar completamente la desconfianza, más aún cuando el progreso tecnológico nos ha enseñado que es posible reproducir digitalmente una realidad histórica con una fiabilidad que puede hacer dudar a cualquiera.

Desde la aproximación pragmática también resulta iluminadora la distinción de hábitos –efectos– que produce uno y otro cine. Quien asiste a una película de no ficción está y se siente continuamente obligado a confirmar la veracidad de lo mostrado. El cine de no ficción sugiere al público la actitud de verificar con lo que ya sabe –o en otras posibles investigaciones futuras– las afirmaciones que se hacen en la película o se derivan de ella. Por otra parte, este tipo de sugerencia implica la creencia de que la referencia de lo que se ve es la auténtica realidad, la realidad histórica<sup>9</sup>. Sólo tiene sentido preguntarse si lo que se nos propone es

---

<sup>8</sup> El uso del criterio de la intención como el criterio para distinguir el cine de ficción del cine de no ficción ha sido defendido entre otros por N. Carroll (2001). Una aproximación pragmática como la aquí expuesta tendría en cuenta este criterio, pero no como el definitivo. Aunque la intención del autor es relevante, cualquier cosa no puede ser presentada como cine de no ficción por más que el autor tenga esa intención. En la actualidad han comenzado a producirse bajo la denominación de cine de no ficción, películas que utilizan materiales de animación. La evolución de estas películas como exponentes del cine de no ficción está por confirmarse. En mi opinión ahora debemos explicarlos como casos borrosos en los que no es posible un acuerdo unánime.

<sup>9</sup> El signo indica o describe qué clase de observación es apropiada. Incluso, puede indicar cómo ha de reconocerse el objeto concreto que se representa. El significado del signo no se transmite hasta que se reconoce también aquello que es el motivo de la representación, el objeto o la referencia. Esto se averigua no a partir del signo mismo sino por observación del contexto u otras circunstancias que acompañen a su uso. Cfr. C. S. Peirce (1907, 2005).

verdadero, si se supone que se está hablando de una realidad independiente de nosotros y no de un mundo ficticio. En el cine de ficción el contenido puede tener pleno sentido, pero no nos obliga a preguntarnos –en sentido estricto– acerca de si es verdadero o no.

## Referencias

- CARROLL, Noël. (1996). From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film. En: CARROLL, Noël (ed.). *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 224–252.
- CARROLL, Noël. (2001). Fiction, Non-fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis. En: ALLEN, Richard & SMITH, Murray (eds). En: *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press: p. 173–202.
- CASTAÑARES, Wenceslao. (1994). *De la interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones.
- FUMAGALLI, Armando. (1996). El índice en la filosofía de Peirce. En: *Anuario filosófico*. 29/3: p. 1291–1311.
- Inciarte, Fernando. (1975). El problema de la verdad. En: RODRÍGUEZ ROSADO, Juan y RODRÍGUEZ GARCÍA, Pedro (eds.). *Veritas et Sapientia*. Pamplona: Eunsa. p. 43–59.
- NICHOLS, Bill. (1991, 1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- NUBIOLA, Jaime. (1996). Realidad, ficción y creatividad en Peirce. En: POZUELO, José María y VICENTE, Francisco (eds.). *Mundos de ficción*. Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia. II: p. 1139–1145.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1895, 2002). Del razonamiento en general [<http://www.unav.es/gep/ReasoningInGeneral.html>]. 1 de junio de 2007.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1907, 2005). Pragmatismo. [<http://www.unav.es/gep/PragmatismoPeirce.html>]. 1 de junio de 2007.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1967). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press.
- PLANTINGA, Carl R. (1996). Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches. En: BORDWELL, DAVID & CARROLL, Noël: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press, p. 307–324.
- PLANTINGA, Carl R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge UP: Cambridge.
- PLANTINGA, Carl R. (2005). What a Documentary Is, After All. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63/2: p. 105–117.

- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. (1994). Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción. En: *Revista de Ciencias de la Información*, 10: p. 162–173.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1953, 1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- WOLLEN, Peter. (1970). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames and Hudson.
- WOLTERSTOFF, Nicholas. (1976). Worlds of Works of Art. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, 2: p. 121–131.