

Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital

POR **NORBERTO MÍNGUEZ ARRANZ**

Este artículo propone una revisión de las nociones de ficción y no ficción que dé respuesta a la complejidad de la cultura audiovisual digital, planteando la incorporación de un marco conceptual retórico y pragmático que supere el meramente referencial.

Ficción y no ficción son dos categorías de uso cotidiano que sirven para clasificar textos o discursos contruidos con palabras, imágenes o con una combinación de ambos elementos. En comunicación audiovisual definimos estos conceptos como macrogéneros o modos característicos de representación de un universo imaginario -en el caso de la ficción- y de algún aspecto de la realidad, en el caso de la no ficción.

Se trata de dos términos problemáticos por distintas razones. Una primera dificultad radica en el hecho de que estos conceptos surgen en el ámbito literario, es decir, en el espacio de la representación verbal, lo cual supone partir de una concepción referencial muy particular, logocéntrica podríamos decir, que genera algunas categorías no directamente transferibles al ámbito audiovisual. El segundo problema es que estos conceptos se aplican a textos o discursos de naturaleza muy diversa, funcionando bien en el uso cotidiano, donde es válida una cierta simplificación, pero no así en el uso científico y profesional, donde es necesaria una mayor precisión. La tercera dificultad consiste en que las nuevas tecnologías han transformado profundamente nuestra manera de relacionarnos con mensajes y contenidos cuya clasificación ya no responde a las categorías tradicionales de ficción y no ficción, por lo que su definición y uso en el ámbito audiovisual deben ser reformulados.

Revisar el significado de estos conceptos y alcanzar para ellos espacios de definición adecuados a la complejidad de la cultura audiovisual contemporánea hará posible un conocimiento más preciso de dos nociones que en el audiovisual digital comparten territorios de una cierta indiferenciación o hibridación. Tanto la financiación como la circulación y recepción de contenidos audiovisuales están en buena medida determinadas por el establecimiento de géneros que dependen en última instancia de esa categorización previa.

Los términos ficción y no ficción tienen una clara dimensión económica, pues son marcas que la industria utiliza para identificar productos que tendrán como destino unos u otros mercados. De hecho, el propio marcaje de un contenido determina las audiencias potenciales que pretende alcanzar.

Objetivos y metodología

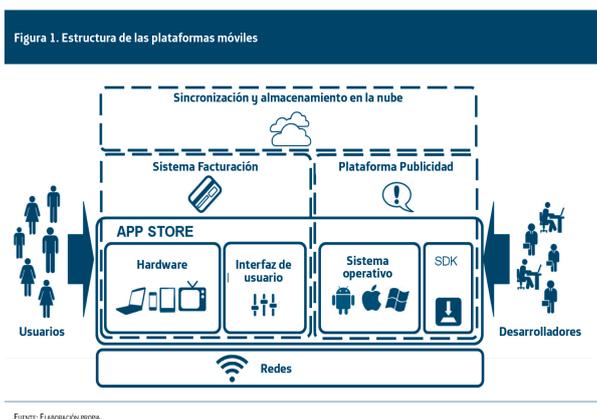
En el terreno audiovisual, los estudios teóricos no se han preocupado excesivamente por elaborar una definición de los conceptos de ficción y no ficción, dándolos por obvios o aceptando con frecuencia una visión simplista y poco matizada de los mismos. El presente artículo pretende revisar los significados de ficción y no ficción y proponer espacios de definición que vayan más allá de lo meramente referencial y que tengan en cuenta la complejidad del mundo audiovisual digital contemporáneo.

La metodología que vamos a seguir contempla, por tanto, un doble procedimiento:

- Dado que la propia noción de lo que es ficción y no ficción ha evolucionado con el tiempo, comenzaremos por hacer una breve revisión de estos conceptos, teniendo en cuenta su origen y posterior evolución. El objetivo del artículo no es tanto estudiar dicha evolución, que será algo fundamentalmente contextual, como concentrarnos en lo que estas nociones implican en la cultura audiovisual contemporánea.
- La formulación teórica de los conceptos de ficción y no ficción a partir de tres perspectivas o espacios de definición, teniendo en cuenta todos los factores que potencialmente pueden intervenir en la generación de características específicas con capacidad de diferenciación. Se trata no tanto de definir ambos conceptos, como de marcar los tres espacios conceptuales que consideramos imprescindibles para un desarrollo cabal de esas nociones. Con el objetivo de superar la tradicional definición estrictamente basada en lo referencial, proponemos añadir a ese espacio una perspectiva retórica y una perspectiva pragmática que permitan una definición integral y contemporánea de los conceptos de ficción y no ficción.

Dos conceptos dinámicos

Aunque resulte una obviedad, no está de más recordar que ficción y no ficción son categorías que están del mismo lado, es decir, del lado de la representación, tal y como se indica en la figura 1. Son, por tanto, formas de lenguaje que nos permiten representar la realidad o inventar un universo imaginario. De manera que el punto de partida es común para ambas categorías y en lo esencial sirven para lo mismo.



El concepto de ficción surge en torno al siglo XV y se consolida en siglos posteriores con la novela como género dominante. El cine de ficción y la ficción televisiva han continuado y expandido a lo largo de los siglos XX y XXI el territorio de la ficción en el ámbito audiovisual. La no ficción ha disfrutado de un mayor prestigio al ser considerada más seria, frente a la supuesta orientación de la ficción hacia el entretenimiento.

Entre 1909 y 1919 el cine clásico de ficción y la industria del entretenimiento se desarrollaron en paralelo, pero antes de ese periodo la idea de un cine de no ficción como entretenimiento no era inusual; al contrario, el film de actualidades fue un producto comercial importante hasta 1908 y en los programas de cine de los años previos era frecuente incluir escenas de la vida cotidiana, imágenes exóticas, viajes o incluso imágenes de carácter científico, como por ejemplo visiones microscópicas (Rosen, 1995, pp. 72-73). Durante mucho tiempo fue un tópico en las historias del cine señalar dos tendencias opuestas hacia lo factual y hacia la ficción en el cine primitivo, que estarían representadas por las películas realizadas por los hermanos Lumière y por Georges Méliès respectivamente. Estudios posteriores han sostenido que la frontera de esa dicotomía era mucho más tenue de lo que se pensaba y que hay un número significativo de elementos compartidos por ambas tendencias (Keil, 2006, p. 39).

En la década de 1930 surge el término documental, originariamente utilizado por los franceses para sus films de viajes y posteriormente usado por John Grierson para describir el cine de Robert Flaherty. Precisamente con el fin de subrayar la debilidad de esa frontera entre ficción y no ficción es frecuente recurrir al cine de Robert Flaherty o a la archiconocida definición de John Grierson del documental como 'tratamiento creativo de la realidad' (1966). Es cierto que el documental abarca una enorme variedad de formas y tendencias, pero en las décadas siguientes se convirtió en el eje central de la no ficción audiovisual.

Una de esas variedades del documental es el cine observacional o cine directo, que desde la década de 1950 pretendió ser un cine puro de no ficción en el que el cineasta buscaba la ausencia total de intervención gracias a la aparición de tecnologías más ligeras. Esto daba al espectador una mayor capacidad interpretativa, pero planteaba algunas cuestiones éticas respecto al conocimiento y el comportamiento por parte de los sujetos filmados y al alcance de la responsabilidad del cineasta (Nichols, 2001). Algunos autores plantean sus dudas respecto a este tipo de cine, como Jean-Louis Comolli, quien argumenta que el mayor engaño del cine directo es reclamar para sí la capacidad de transcribir realmente la verdad de la vida

(Williams, 1980).

Paralelamente, también desde el lado de la ficción ha habido etapas o movimientos en que se han buscado formas particulares de acercamiento a la realidad, como el neorrealismo o la *nouvelle vague*. Uno de los autores cuyos planteamientos realistas han tenido más influencia en la teoría del cine es André Bazin, que defendió un cine de descubrimiento de la realidad, frente a un cine de meras apariencias. Aunque algunos autores pensaron que la llegada de un entorno digital acabaría con los planteamientos del realismo baziniano, para otros las tesis fundacionales de Bazin siguen vigentes pues el cambio de paradigma o el uso de nuevos soportes no implican necesariamente cuestionar la indexicalidad de los contenidos audiovisuales (Esqueda y Cuevas, 2012).

En la cultura contemporánea se va consolidando una cierta conciencia de que la frontera entre ficción y no ficción tiene un carácter altamente permeable. Las nuevas tecnologías han potenciado el mestizaje entre ficción y no ficción al multiplicar exponencialmente las posibilidades de reciclaje e intertextualidad en el discurso audiovisual. El desarrollo de Internet ha generado, además, un aumento en el número de emisores y en la diversidad de espacios de intercambio simbólico. El fácil acceso a la tecnología permite que el receptor sea también emisor y sea más consciente de la arquitectura discursiva, ya que dispone de esquemas interpretativos más flexibles que permiten lecturas mejor adaptadas a la complejidad (Mínguez, 2013, p. 12).

El marco referencial

Como apuntábamos al inicio de este artículo, vamos a proponer un marco conceptual para una definición más precisa de los conceptos de ficción y no ficción. Estas categorías conciernen no solo al texto o contenido particular, sino también al autor o productor (que proyecta sobre el texto unas expectativas diferentes en cada caso) y al espectador, que efectuará una lectura específica en función de la categoría que asigne al texto. Por tanto, frente a la definición clásica basada exclusivamente en los aspectos referenciales, es decir, en la relación que existe entre la imagen y lo representado, nuestra propuesta añade a ese punto de vista referencial la consideración de otros dos ámbitos que pueden generar una definición más precisa: se trata del ámbito retórico y del ámbito pragmático. Pero comencemos por el referencial.

El referente de la ficción es un mundo imaginario habitado por personajes también inventados, mientras que la no ficción representa un aspecto concreto del mundo real poblado por personas de carne y hueso. Ambos macrogéneros tienen no obstante recursos para acercarse más hacia lo universal o hacia lo específico según convenga a sus objetivos. En la ficción damos por supuesto un universo profílmico manipulado, mientras que de la no ficción esperamos un bajo nivel de intervención en ese universo. En todo caso, la ficción tenderá a ocultar dicha manipulación, mientras que de la no ficción se espera que si hay manipulación, esta se haga patente[1]. La ficción, por tanto, es autosuficiente: no necesita una realidad preexistente, pues puede crearla y, paralelamente, su verosimilitud no depende de su respeto a la realidad, sino de la adecuación a unos códigos de género reconocibles (Rodríguez, 1994, p. 166).

De una manera tácita damos por supuesto que la ficción admite lo emocional y lo afectivo, especialmente en géneros específicos como el drama o el romance, y al mismo tiempo se presupone una tendencia contraria en la no ficción, es decir una voluntad de objetividad o de neutralidad discursiva. Sin embargo, para completar el concepto de no ficción desde un punto de vista referencial cabría decir que su finalidad no es simplemente reproducir lo real, sino también establecer un argumento o un discurso sobre lo real. Es evidente en la cultura contemporánea digital que ese argumento o discurso de la no ficción va más allá de la mera comprensión racional de unos hechos para adentrarse en las subjetividades y las emociones que también son parte de esa realidad representada. Estos aspectos son muy visibles en todos aquellos documentales que tratan el trauma, la violencia o la vulnerabilidad social. La contraparte banal a este componente emocional la encontramos en el *reality* televisivo, en el que predomina la mitología de lo cotidiano y el espectáculo de la intimidad (Gavaldà, Llorca y Peris, 2013, pp. 55-56).

Subgéneros propios

Desde un punto de vista referencial, ficción y no ficción se organizan en subgéneros relacionados con categorías de contenidos/acontecimientos y tipologías de personajes o actantes. Podría decirse, además, que cada medio posee una cierta especificidad en cuanto al desarrollo de esos subgéneros. Así, a modo de ejemplo, tendríamos en la ficción televisiva subgéneros como la telenovela o la miniserie y en la ficción cinematográfica otros como el *thriller*, el musical o la comedia.

En la no ficción cinematográfica encontraríamos géneros como el cine etnográfico, el cine científico o el cine ensayo, mientras que en la no ficción televisiva encontramos el reportaje, la entrevista o los programas de actualidad. Es verdad, no obstante, que para definir con precisión alguno de estos géneros tendríamos que utilizar no solo categorías referenciales, sino también de formato.

La perspectiva semántica o referencial sobre los conceptos de ficción y no ficción presenta un serio inconveniente, manifestado en la clara tendencia a la hibridación de ambos espacios en la cultura audiovisual contemporánea. Los géneros señalados más arriba pueden considerarse como pertenecientes a las zonas más extremas de un arco que iría desde la ficción pura hasta la no ficción pura, pero entremedias hay un espacio muy amplio en el que proliferan contenidos y formatos híbridos, algunos ya clásicos, como el docudrama, otros esencialmente contemporáneos, como el *reality* y sus infinitas mutaciones.

Un caso paradigmático de discurso híbrido, a la vez clásico y contemporáneo, es la publicidad. Su anclaje ha de ser necesariamente factual, pues su referencia fundamental es un producto o una marca existentes en la realidad. De modo que la estrategia de la comunicación publicitaria oscila entre la información más o menos objetiva que intenta describir las cualidades del producto hasta su ubicación en un mundo ideal, ficticio podríamos decir, donde todo es perfecto. Agotadas todas las posibilidades, los creativos contemporáneos, muchos de ellos nativos digitales, buscan identificar en las marcas aquellos valores intangibles que mejor conecten con la experiencia cotidiana y los deseos de los consumidores de carne y hueso, es decir, con su realidad, pero también con su imaginación y

aspiraciones. Para ello identifican historias reales en las que la marca adquiera un sentido cercano y creíble o bien fórmulas que combinan ficción y entretenimiento (Pineda et al., 2013).

El espacio retórico

El espacio retórico nos habla de cómo se articulan los elementos textuales para construir una estructura identificable; es decir, cómo se expresa el texto a través de un estilo y una voz que lo caracterizan como discurso de ficción o de no ficción. El estilo de la ficción acarrea un universo coherente que tiende a ocultar sus herramientas de construcción (especialmente en la escritura clásica y no tanto en la escritura barroca o moderna). Por su parte, la no ficción es menos reacia a mostrarse como representación, de manera especial algunas modalidades contemporáneas con un carácter más interactivo, reflexivo o performativo. El espacio retórico nos lleva a considerar cuestiones como la objetividad y la narratividad.

Es frecuente asociar la no ficción con la objetividad, que según Noël Carroll (1997, p. 230) está determinada por la noción de verdad y por la representatividad de los puntos de vista adoptados. Respecto al primer elemento, la ficción no nos obliga a preguntarnos si es verdadera (Torregrosa 2008, p. 313), pues funciona en términos de credibilidad, pero no se juzga como verdadera o falsa. Más bien podríamos decir que la ficción genera una realidad cuya efectividad reside enteramente en estar constituida por el lenguaje. Respecto a la segunda cuestión, esperamos de una no ficción que los puntos de vista mostrados sean representativos de las distintas maneras de interpretar el fenómeno estudiado, mientras que en una ficción aceptamos una cierta subjetividad o parcialidad en el punto de vista adoptado[2]. Esto no significa que en la no ficción no tengan cabida las tesis que presenten o defiendan un punto de vista específico, pero deben hacerlo con argumentos y evidencias sólidas que, por otro, lado son prescindibles en la ficción. En ocasiones uno de los objetos de la no ficción será precisamente el visibilizar, cuestionar y transformar determinados puntos de vista. Podríamos decir que en la ficción predomina la retórica de lo verosímil, mientras que la no ficción suele articularse en torno a una retórica de la verdad.

La forma natural y predominante de la ficción es la narración, hasta tal punto que resulta difícil disociar ficción de narración. En la no ficción audiovisual la narratividad no tiene por qué ocupar un lugar predominante. Puede tenerlo, no obstante, cuando se trata de representar, por ejemplo, acontecimientos históricos o de articular el relato de una vida. Cuando la no ficción tiene un carácter más expositivo, poético, reflexivo o simplemente experimental, la retórica narrativa puede no existir o bien ocupar un lugar secundario. En la ficción es habitual que la narratividad se construya a partir de la homogeneidad, mientras que en la no ficción es frecuente que la narratividad sea resultado de fuentes, materiales y voces que implican una cierta diversidad.

Por tanto, una de las formas prevalentes en la ficción audiovisual es la narrativa, un espacio que queda así asociado sobre todo a la ficción pero que no se limita a ella, pues, como señala Elisabeth Cowie, el documental es una narración corporeizada que al tiempo que narrativiza la realidad en imágenes y sonidos nos implica en las acciones y sentimientos de unos actores sociales, similares a los actores de una ficción (Cowie, 2011, p. 3). De hecho, en términos

retóricos, las estructuras utilizadas para una narración ficticia y otra factual pueden ser exactamente las mismas, hasta el punto de que algunos autores mantienen la irrelevancia de la ficcionalidad como rasgo característico de los textos narrativos (Pratt, 1977, p. 69). Un relato biográfico, por ejemplo, puede ser narrado como ficción o representado como no ficción.

Géneros y subgéneros

Desde una perspectiva retórica, tanto la ficción como la no ficción se articulan en torno a una lógica de géneros y subgéneros, que por supuesto también está determinada en buena medida por el medio. Esta lógica ofrece al productor unas pautas de construcción que dan al contenido audiovisual una estructura reconocible. En ocasiones esa estructura se identifica como formato que puede ser mimetizado o exportado a otros mercados. Sin embargo, esa lógica no es estable ni da lugar a unas fronteras claramente diferenciadoras entre géneros, como demuestra la continua aparición de términos que pretenden acotar territorios pero que etimológicamente están fundados en la dispersión: *docu-reality*, *docudrama*, *infoshow*, falso documental, *comedia verité*... Esto no es más que una evidencia de que el espacio retórico tomado aisladamente puede no ser suficiente para establecer rasgos definitorios y definitivos entre ficción y no ficción.

El marco pragmático

El espacio pragmático está determinado por el modo en que etiquetamos los textos, por la función que cumplen y por cómo los destinatarios finalmente interactúan con ellos. El espacio pragmático para definir la ficción y la no ficción también puede ser entendido como el marco que regula las relaciones comunicativas entre productor y receptor.

Algunos autores como Doležel definen la ficción como un conjunto de criterios de lectura o como una actitud interpretativa basada en una relación específica con la noción de mundos posibles (Mikkonen, 2006, p. 304). El carácter ficticio o factual de un texto no será tanto una propiedad intrínseca del texto como una actitud o decisión que compete a quien produce y/o interpreta el texto. Si consideramos la no ficción audiovisual como un acto de lenguaje, podríamos decir, siguiendo a Searle (1975, p. 322), que es un acto ilocucionario asertivo al que exigiríamos determinadas condiciones: que el productor se comprometa con la verdad de lo representado, que ofrezca evidencias o argumentos que apoyen su veracidad y que el receptor acepte lo representado como verdadero. Por su parte, el productor de una ficción no realiza un acto ilocucionario asertivo, simplemente cuenta una historia, es decir, desarrolla un acto performativo que no pretende engañar.

La indexación del texto

Los textos o productos audiovisuales suelen llegar al receptor etiquetados de alguna manera, dotados de un embalaje que los marca como ficción o como no ficción. Esta indexación la puede realizar el productor o puede formar parte del propio contexto en que el contenido es recibido o consumido. Es frecuente que la propia promoción de un producto audiovisual lleve a cabo de manera muy explícita ese trabajo de marcaje y en ocasiones el propio texto, por

ejemplo en los títulos de crédito, puede incorporar datos relevantes en este sentido.

La indexación de una obra audiovisual no es aséptica, sino que tiene consecuencias importantes en relación con las expectativas que genera, con los mercados a los que puede acceder y con el establecimiento de un pacto interpretativo entre productor y receptor. El marcaje está conectado con la intencionalidad del productor respecto a la categoría del texto y respecto a su significado. Podemos hablar, por tanto, de intencionalidad asertiva en el caso de la no ficción y de intencionalidad no asertiva en el caso de la ficción. El tópico, a partir de esa intencionalidad y esquematizando mucho, asigna a la ficción capacidad para el entretenimiento y asocia la no ficción con el conocimiento. Es evidente que en el mundo digital las líneas que marcan esa división están muy difuminadas, hasta casi haber desaparecido.

La indexación de los textos se produce en una suerte de espacio institucional en el que productores y medios tienen un gran poder para determinar dónde y cómo se consume un texto audiovisual. Sin embargo, es el receptor el que tiene la última palabra sobre el significado del texto. Un caso paradigmático de marcaje con efectos imprevisibles es el falso documental. Aunque el autor o productor advierta con claridad de que se trata de una ficción con aspecto de documental, es frecuente que muchos espectadores lo tomen como texto factual o que otros tantos lo cuestionen desde un punto de vista ético por la ambigüedad generada en cuanto a su estatus.

Desde un punto de vista pragmático es interesante el planteamiento de Roger Odin. Por un lado, recuerda el carácter inagotable de la noción de ficción, su fluidez y labilidad, así como la diversidad de sus funciones en distintos paisajes ontológicos. Sin embargo, Odin prefiere el concepto de ficcionalización, entendida como el modo que movilizamos cuando nos proponemos producir o leer un texto como texto de ficción. Se trata de un modo textual entre otros posibles ('documentalizante', artístico, 'espectacularizante', autobiográfico...), aunque el deseo de ficción se manifiesta como inherente a la estructura de la psique configurando de este modo una conquista cultural indisociable del desarrollo humano (Odin, 2000, pp. 10-13). En un artículo posterior, Odin se refiere al modo de lectura 'documentalizante', que tiene su correspondiente modo de escritura o producción. Este modo se caracteriza por la construcción de un enunciador real al que como lector hago partícipe de mi mismo espacio. A este enunciador lo cuestiono en términos de verdad, pues un texto no es un documento porque dice la verdad, sino porque le interrogamos sobre la verdad. Es la pregunta la que hace al documento y no la respuesta. Finalmente, en el modo 'documentalizante' evaluamos el valor informativo de lo mostrado, lo que hemos aprendido sobre el mundo (2008, p. 201).

Conclusiones

En términos históricos, los últimos cien años han conocido un aumento exponencial en la cantidad y complejidad de los mensajes audiovisuales que el individuo medio recibe cotidianamente. La consecuencia es una mayor dificultad para verificar el estatus de cada texto y la extensión de una sospecha generalizada ante la indiferenciación promovida por la aparición de géneros audiovisuales cada vez más híbridos. Sin embargo, esta tendencia no

significa en absoluto que el individuo haya perdido su capacidad para discernir el valor veridictorio de lo que ve o para diferenciar los distintos terrenos ontológicos de nuestra cultura contemporánea.

Categorizar los textos audiovisuales es fundamental no solo para una adecuada comprensión de su naturaleza, sino también para analizar con precisión los usos y procesos interpretativos que los receptores aplican a categorías como la ficción o la no ficción.

En las últimas décadas la relevancia de los distintos espacios de definición para la ficción y la no ficción se han ido transformado. Si durante algún tiempo el marco referencial se consideró suficiente para distinguir entre esas dos categorías, el contexto digital contemporáneo ha generado transformaciones que nos obligan a una revisión que exige la consideración de los espacios retórico y referencial.

Entre los cambios señalados cabe destacar que, al tiempo que la inscripción institucional de los textos se torna más compleja, la comunidad de creadores y receptores es más fragmentaria. El entorno digital ha generado además nuevas formas de producción y de consumo que modifican los roles tradicionales del proceso comunicativo y que implican otras modalidades de contrato textual entre emisor y receptor. Surgen nuevas plataformas digitales (como *hamacaonline.net*, *plat.tv*, *margenes.org*, *filmin.es*, *filmotech.com* o *mubi.com*, y aparecen festivales como *festivalscope.com*, *festivalcineonline.com* o *jamesonnotodofilmfest.com*), que tienen un carácter no presencial y se hacen así accesibles a una audiencia más amplia[3]. Aparecen en última instancia nuevos dominios discursivos que definen un marco diferente de relaciones intertextuales entre la ficción y la no ficción (Gavaldà, 2013, p. 154).

Concluimos, por tanto, con la idea de que para conceptualizar la ficción y la no ficción audiovisual en el entorno digital son necesarios los espacios referencial, retórico y pragmático, que nos ofrecerían las siguientes definiciones situadas en los dos extremos de una hipotética escala que iría desde la pura ficción hasta la no ficción inequívoca. La ficción audiovisual es la representación mediante imágenes y sonidos de un universo imaginario construido con una estructura textual narrativa que puede contener elementos de emoción y subjetividad, que es marcada por el productor del texto como representación de un universo no real y que es interpretada por el receptor como no asertiva. La no ficción audiovisual es la representación con imágenes y sonidos de un aspecto de la realidad mediante una retórica factual reconocible, siendo dicha representación indexada por el productor como cierta y verdadera e interpretada por el receptor como una aserción sobre el mundo real.

Bibliografía

Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Cowie, E. (2011). *Recording Reality. Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Esqueda, L. y Cuevas, E. (2012). Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin. *Área Abierta* [en línea], 33, 1-12. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v33.40557 [Consulta: 2014, 24 de febrero].

Gavaldà, J. V., Llorca, G. y Peris, À. (2013). Los modelos de representación del documental. Del cinematógrafo a los dispositivos digitales. *Telos* [en línea], No. 96, 51-59. Disponible en: http://telos.fundaciontelefonica.com/DYC/TELOS/LTIMONMERO/DetalleArticulo_96TELOS_DOSSIER1/seccion=1288&idioma=es_ES&id=2013102313510002&activo=6.do [Consulta: 2014, 16 de marzo].

Gavaldà, J. (2013). Hibridación discursiva y programación televisiva: infoshow y docuficción. En M. Francés, J. Gavaldà, G. Llorca y À. Peris (Eds.), *El documental en el entorno digital*, pp. 145-177. Barcelona: UOC.

Grierson, J. (1966). *Grierson on Documentary*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

Keil, C. (2006). Steel Engines and Cardboard Rockets: The Status of Fiction and Nonfiction in Early Cinema. En A. Juhasz y J. Lerner (Eds.), *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, pp. 39-49. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mikkonen, K. (2006). Can Fiction Become Fact? The Fiction-to Fact Transition in Recent Theories of Fiction. *Style*, 40(4), 291-313.

Mínguez, N. (Ed.) (2013). *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Odin, R. (2000). *De la Fiction*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université.

- (2008). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. En Josep M. Català y Josetxo Cerdán (Eds.), *Después de lo real*, pp. 197-217. Archivos de la Filmoteca 57-58, II.

Pineda, A., Pérez, C. y Hernández-Santaolalla, V. (2013). La ficción como publicidad: análisis semiótico-narrativo del 'corporate advertainment'. *Área Abierta* [en línea], 34(3), 67-91. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2013.v34.n3.43354 [Consulta: 2014, 28 de marzo].

Pratt, M. L. (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.

Rodríguez Merchán, E. (1994). Realidades y ficciones: Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción. *Revista de Ciencias de la Información*, 10, 163-173.

Rosen, P. (1993). Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts. En

M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*, pp. 58-89. New York; London: Routledge.

Searle, J. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*, 6(2), 319-332.

Torregrosa, M. (2008). La naturaleza del cine de no ficción: Carl R. Plantinga y la herencia del pragmatismo del signo. *Zer* [en línea], 13 (24), 303-315. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer24-14-torregrosa.pdf> [Consulta: 2014, 25 de febrero].

Williams, C. (Ed.) (1980). *Realism and the Cinema: A Reader*. London: Routledge; Kegan Paul.

Notas

[1] Es evidente que en el mundo contemporáneo algunos géneros factuales de carácter híbrido, como los asociados a la telerrealidad, juegan con un alto nivel de ambigüedad en lo que se refiere a manipulación o a intervención en las actitudes y comportamientos representados.

[2] Hay que señalar, no obstante, que en la no ficción contemporánea se ha producido un notable giro hacia la subjetividad, que convive con las formas objetivas mencionadas.

[3] Muchas de estas plataformas dan cabida a productos audiovisuales que antes no hubieran tenido prácticamente ninguna posibilidad de acceso por quedar fuera de los estándares de producción y distribución de la industria. Quizás la prueba más evidente de una cierta democratización audiovisual sea YouTube.com, donde cabe casi todo a costa de un alto grado de indiscriminación. Estas transformaciones han hecho que algunos canales de televisión convencional se preocupen por crear espacios para programar contenidos alejados del *mainstream*, como sería el caso del programa *Witness*, dirigido por Jon Sistiaga para *Cuatro*.