



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**DECIR LA VERDAD MINTIENDO  
DEL DOCUMENTAL AL FALSO DOCUMENTAL**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:**

**LCS. SERGIO JOSÉ AGUILAR ALCALÁ**

**TUTOR:**

**DR. VICENTE CASTELLANOS CERDA  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., JUNIO, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Este trabajo de investigación no hubiese sido posible sin la gran confianza y agradecidas porras de mi tutor, Vicente Castellanos, quien nunca me hizo sentir su alumno, sino un colega de la discusión.

A mis profesoras y profesores de la maestría, a mi comité de lectores (Lauro Zavala, Rodrigo Martínez, Lourdes Romero y Carlos Gómez), así como a mi tutor extranjero con quien realicé una estancia de investigación (Gérard Imbert), por su apoyo en este y todos los otros procesos durante el programa, por las ocasiones que conversamos el tema –dentro o fuera del aula–, cuando me hicieron dudar de mis ideas y también me invitaron a tener seguridad en el trabajo.

A mis amigas y amigos de la generación de la Maestría en Comunicación en la UNAM por ser un gran colchón de apoyo, grandes interlocutores y geniales compañeros de fiesta.

A Ernesto por sus tips de comida, consejos y amistad.

A Jana por sus lecturas, traducciones, comentarios, preguntas difíciles para el trabajo y estar siempre presente con sus mensajes, paciencia y horalkys cuando hacían falta.

A mi familia, por su comprensión, paciencia y apoyo para continuar los estudios y las importantes muestras de amor incondicional.

## **Aclaraciones de citas y películas**

Con afán de mantener las citas, autores y obras en contexto temporal, cuando cito por primera vez una obra, coloco en corchetes el año en que se publicó el material originalmente, seguido del año de la edición consultada. Cuando hago referencias a más de un texto del mismo año del mismo autor, uso letras junto al año de la edición para distinguirlo. Cuando las citas o la información se extienden por más de una página, junto con un guión la primera y la última de la que se hace referencia. Por ejemplo: Carroll ([1983] 1996a:230-231).

Las citas que no están en español han sido traducidas al pie de página. Todas estas traducciones son mías.

En la mayoría de los casos, mantengo los títulos originales de las películas, o sus títulos en inglés (esto por ser más uniforme que los títulos en español a lo largo de Hispanoamérica). A un lado de la película aparece el nombre del director/a y el año de su estreno sólo la primera vez que se menciona. Al final se presenta una filmografía con todas las películas mencionadas en el texto.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	7
<b>Cuatro acontecimientos.....</b>	7
<b>El posmodernismo contraataca.....</b>	8
<b>Un documental ¿falso?.....</b>	9
<b>Estructura de la investigación.....</b>	10
<b>¿Por qué el falso documental?.....</b>	13
<b>CAPÍTULO 1. CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS SOBRE LA VERDAD Y LA FICCIÓN.....</b>	16
<b>Real y verdadero.....</b>	17
<i>La verdad para aprehender la realidad / Verosimilitud, veracidad, verificabilidad y veridicción / El orden significativo como la elusión de lo Real / Los sentidos y los discursos como creadores de conocimiento / No me buscarías, si no me hubieras encontrado / La Verdad no existe</i>	
<b>Ficción y no ficción: reflexiones preliminares.....</b>	30
<i>Dos mitos fundacionales del cine / Ficción / No ficción</i>	
<b>Ficción y no ficción: ficcionalización y documentalización de la forma.....</b>	36
<i>La semio-pragmática de los géneros y el nacimiento del “tercer espacio” / La documentalización de la ficción / La ficcionalización del documental / Los límites en el audiovisual contemporáneo</i>	
<b>Ficción y no ficción: mundos proyectados y modelos de mundo.....</b>	44
<i>El arte como metadiscurso / La posmodernidad escéptica y la afirmativa / El discurso en la red de discursos / El cine como experiencia / Mundos proyectados y modelos de mundo / Narración, mundos y videojuegos / Narración y verdad ficcional / El punto de vista (de la cámara y de la recepción) / Percepción y realismo</i>	
<b>Conclusiones: preparando el terreno.....</b>	66
<b>CAPÍTULO 2. EL DOCUMENTAL COMO FORMA Y RECEPCIÓN.....</b>	68
<b>Documental: el tratamiento creativo de la factualidad.....</b>	69
<i>Forma documental + contenido documental / Introducción (comentada) al documental / La “objetividad” documental y la creación del mundo en el documental</i>	
<b>Documental como forma: pistas del documental.....</b>	77
<i>La forma documental / La ética puesta a prueba</i>	
<b>El supuesto contenido documental.....</b>	89
<i>El conjunto referencial / La imposibilidad de mentir en imágenes / Indexando una película / Las comunidades discursivas / Estando ahí antes, o ¿cuándo un documental?</i>	
<b>Documental como recepción: pistas del documental.....</b>	100
<i>Tipología de indicadores externos: la recepción documental</i>	

<b>Documental como forma y recepción.....</b>	105
<b>Casos problemáticos.....</b>	108
<i>Documental en tiempo condicional / Documental de teoría conspirativa / Documental de propaganda militar / Documental animado / Pornografía</i>	
<b>El documental en el ecosistema mediático.....</b>	122
<i>La cultura posdocumental / El cine en los tiempos del pantallazo / El documental siempre es hipertextual</i>	
<b>Documental y psicoanálisis: nuevos campos abiertos.....</b>	125
<i>Grabando la realidad, deseando lo Real / Los cuatro conceptos fundamentales del documental / Epistefilia</i>	
<b>Conclusiones: documental y verdad.....</b>	133
<b>CAPÍTULO 3. EL FALSO DOCUMENTAL COMO FORMA Y RECEPCIÓN.....</b>	136
<b>La naturaleza de las mentiras.....</b>	137
<b>Falso documental: ¿un tercer espacio?.....</b>	139
<i>¿Falso documental o mockumentary? / La subversión de la factualidad / La hipótesis del tercer espacio: ¿una aritmética cinematográfica? / El falso documental como discurso / El falso documental como punto de vista / El found footage como espectáculo del archivo</i>	
<b>Falso documental como forma: pistas de la mentira.....</b>	156
<i>La forma del falso documental</i>	
<b>Falso documental como recepción: pistas de la mentira.....</b>	164
<b>Falso documental como forma y recepción: tres estadios.....</b>	167
<b>Mirando al falso documental.....</b>	172
<i>El falso documental clásico, moderno y posmoderno / El documental oral, anal y fálico (falso) / El urgente escepticismo / La “inherente” subversión y lo Real del documental</i>	
<b>Conclusiones.....</b>	179
<b>CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE CASOS.....</b>	181
<b>El espectáculo, la autoría y la vigilancia en el found footage.....</b>	182
<i>El espectáculo de la Bruja de Blair / El espectáculo negado: Domingo / El found footage como artesanía: 1974 / Una película en una película en una película: ¿quién es el creep en Creep? / La vigilancia auto-impuesta: V/H/S / Siempre mirando, siempre siendo visto / Múltiples autores, múltiples máscaras: Hikikovlogs / Atroz y los límites de la mirada</i>	
<b>La muerte real es aburrida: metaficciones de terror.....</b>	202
<i>The Poughkeepsie Tapes: la burla al asesino y la burla del asesino / Lake Mungo: el fantasma material / S&amp;man y lo aburrido de ver morir</i>	
<b>El mito de la estrella musical a la onceava potencia.....</b>	214
<i>This is Spinal Tap y la sexualidad minada / Popstar: Never Stop, Never Stopping y la expansión diegética</i>	

<b>Entre dos bordes: el falso documental y el documental científico.....</b>	220
<i>De la representación como solución... / ... a la representación como problema</i>	
<b>La otra Historia.....</b>	225
<i>Cuando los negros descubrieron a los blancos / Cuando el sur ganó la guerra / Cuando mataron a George Bush / Cuando las mujeres dominaron la Tierra</i>	
<b>El personaje-mancha.....</b>	242
<i>Lecciones culturales para los ojos de una gloriosa nación occidental / Un “verdadero” artista moderno / Joaquín Phoenix ya no sigue aquí</i>	
<b>La ética a conveniencia.....</b>	257
<i>De pelos en las pelotas De acusaciones y pruebas /De malas consecuencias tras las buenas intenciones</i>	
<b>CAPÍTULO 5. ESPACIOS, MENTIRAS, MIRADAS Y VERDADES.....</b>	268
<b>Los otros espacios.....</b>	269
<i>El ecosistema mediático y sus otras historias / Del tercer espacio al otro espacio</i>	
<b>El lado oscuro del documental.....</b>	275
<i>Existir y ex-sistir, representar y re-presentar / Decir la verdad mintiendo</i>	
<b>Cuatro miradas.....</b>	281
<i>La mirada panóptica / La mirada sinóptica / La mirada del otro /La mirada del objeto</i>	
<b>La dinamita está adentro.....</b>	293
<i>El metalenguaje / El Inconsciente institucional</i>	
<b>Del qué es verdad al para qué de la verdad.....</b>	297
<i>Tres preguntas / La verdad universal (desde la posición parcial)</i>	
<b>Glosario.....</b>	303
<b>Referencias.....</b>	308
<b>Filmografía.....</b>	317

## INTRODUCCIÓN

*Our fundamental delusion today is not to believe in what is only a fiction,  
to take fictions too seriously,  
is on the contrary, not to take fictions seriously enough<sup>1</sup>  
Slavoj Žižek (en *The Pervert's Guide to Cinema*)*

### Cuatro acontecimientos

En este trabajo pretendo sostener la tesis de que una película no *es*, sino que es *vista como*, es decir, las películas –y por extensión, cualquier discurso– no tienen una naturaleza intrínseca que les dé cualidades específicas de género, ni menos de veracidad, sino que es el modo en que la película –o el discurso– es vista que se define la naturaleza de la misma. Quisiera iniciar el planteamiento de esta situación de modo similar a como se me planteó a mí: por cuatro anécdotas.

La primera: Joaquin Phoenix siempre me pareció un buen actor, pero dado mi desinterés de estar al tanto de la vida pública y privada de las estrellas de Hollywood, me sorprendí mucho al leer la sinopsis del DVD de *I'm still here* (Dir. Cassey Affleck, 2010), que se anunciaba como un documental que registraba el tiempo posterior al anuncio del retiro de la actuación de Phoenix y su conversión en rapero. Ese mismo día la vi, y durante casi toda la película, no podía dejar de sentir una mezcla de fascinación, lástima y sorpresa por todo lo que pasaba. Fue en las últimas dos escenas –en las que se avienta de una cascada y hay tomas dentro del agua, y posteriormente se hunde en un río–, que me hice la pregunta sobre si realmente estaba viendo un documental. Al terminar fui a la computadora y confirmé la sospecha que me dejó el final: era un falso documental.

La segunda: tras la presentación en un festival de cine de terror en Mérida de un cortometraje falso documental, *Hikikovlogs* (Dir. Neos Nora, 2016), una recopilación de videos “hallados” en páginas web que relatan una historia de obsesión y asesinato, una actriz que se encontraba entre el público compartió conmigo su sorpresa y frustración de no poder encontrar en Youtube ni en Google más información de Hikikovlogs, y pedía que se le confirmara si eran reales los videos o no.

La tercera: había escuchado por semanas a mi padre y mi madre hablar obsesivamente de una serie llamada *El Patrón del Mal* (Caracol Televisión, 2012), que relataba la historia de Pablo Escobar. Un día, al llegar a casa, mi padre la estaba viendo en la sala. Le pregunté si la serie era documental, a lo que me respondió afirmativamente, pero con titubeos. Le pregunté si eran actores los que aparecían, y

---

<sup>1</sup> Traducción: Nuestro engaño fundamental hoy no es creer en lo que sólo es una ficción, tomar a las ficciones demasiado en serio, al contrario, es no tomar a las ficciones suficientemente en serio.



me dijo que sí eran actores, pero que había “escenas reales”. Al fijarme en la pantalla, un metraje noticioso de la época, material de archivo genuino, se intercalaba con escenas ficcionales.

La cuarta: mientras estaba haciendo esta investigación, me topé con un documental en Netflix: *Casting JonBenet* (Kitty Green, 2017). Me parecía ridícula la actitud de los personajes y su obsesión con interpretar de mejor modo los papeles de un padre y madre que encuentran a su hija de 6 años muerta en su sótano, además de sus conclusiones de detectives amateur. Al terminar, pensé que había dado con un excelente ejemplo para extender el corpus de análisis, un falso documental que contaba una falsa historia para hablar de la convivencia de múltiples verdades e interpretaciones de los hechos, etc. Fue una sorpresa llevar un proceso contrario a la primera anécdota narrada: eso que creí que era un falso documental era un documental en realidad.

¿Qué podemos concluir de estas anécdotas?

1. Para distinguir un falso documental de un documental, podrán haber pistas en la forma de la cinta, al menos en algunas escenas, pero se requerirán indicadores externos (noticias, críticas, sinopsis, entrevistas, etc.) que confirmen la naturaleza de la película que se presenta.
2. La distinción entre falso documental y documental es tan mínima que con frecuencia se hallan espectadores que no logran distinguir uno de otro.
3. No podemos separar ficción de documental con facilidad usando como reglas el origen de la historia que se narra o, de modos más ingenuos, contando el tiempo que aparecen escenas de la verdad ficcional vs. la verdad histórica. La experiencia de los espectadores no tiene por qué mermarse, y no lo hace, por saber o no la diferencia entre esos términos.
4. Que la experiencia de los espectadores no es única en todo el proceso de ver una película, el cual por sí mismo es un proceso cultural sumamente complejo. Uno puede tener siempre una *recepción diferenciada*, es decir, nuestras opiniones y recepción de una película pueden diferir antes, durante y después de la película.

Me parece importante arrancar con esta anécdotas y reflexiones superficiales porque son una reconstrucción de la experiencia del espectador de cine, que es el fin último, implícito o explícito, de todo análisis cinematográfico. También son estas anécdotas las semillas que plantearon, incentivaron y complicaron esta investigación, que se espera traiga un poco más de luz al modo en que la ficción y la no ficción plantean verdades, las herramientas que usamos para distinguirlas, y en general, cómo es posible que usemos mentiras para decir la verdad.

### **El posmodernismo contraataca**

Hoy que se ponen de moda en conversaciones coloquiales y campañas políticas términos como “post-verdad” y “hechos alternativos”, se vuelve importante repensar la necesidad de las lecciones que dejó

el posmodernismo en la sociedad contemporánea, supuestamente “post-ideológica”, “post-industrial” y “post-política”. Para tener un panorama más riguroso y crítico, es necesario distinguir entre una posmodernidad escéptica/radical y una afirmativa/constructiva.

Esta distinción es la que hace Pauline Marie Rosenau (1992): el posmodernismo escéptico y radical es el que pregona que “no existe la verdad sobre nada”, mientras que el posmodernismo afirmativo dice que “no existe La Verdad sobre nada”. Entender diferencia entre la verdad y La Verdad es fundamental para entender la naturaleza sobre las verdades y las mentiras, y es una idea recurrente en esta investigación.

Vale la pena señalar, por si quien lee esto quiere detenerse aquí de una vez, que no se admite en ningún momento una idea cómoda y simple sobre “la muerte de las grandes narrativas” o “el fin de las verdades universales”. Por el contrario: sostengo que sí existen y se necesitan las verdades universales para adquirir agencia en el mundo, sólo que estas verdades podrán accederse únicamente desde una posición parcial.

Esta discusión sobre la construcción de la verdad atraviesa una de las más radicales (al menos superficialmente) dicotomías del cine: la de la ficción y su “contrario”, la no ficción. De esta dicotomía se partirá para entender el fenómeno de los falsos documentales, pero como se argumentará posteriormente, la discusión se cierra sin mayor profundidad ni aportes si decidimos declarar a los falsos documentales como “películas de ficción que parecen documentales” (que como expondré, esta es la hipótesis del tercer espacio). Lejos de agotar el debate en declarar una película como verdadera o falsa, resulta más interesante hallar el poder de la ficción para decir una verdad.

### **Un documental ¿falso?**

Los falsos documentales parecen traer una contradicción ontológica: ¿cómo puede ser *falso* un documental? ¿Cómo es posible que un documental, supuesta garantía de certeza y verdad en el cine, sea mentira? ¿No acaso dejaría de ser documental? Si existen los falsos documentales, ¿tendría sentido un “pleonasma” como “verdaderos documentales”? ¿Es lo mismo un falso documental que un documental falso? ¿Un falso documental puede hablar sobre cosas verdaderas? ¿Qué hace a un documental ser verdadero? ¿Qué hace a un discurso verdadero? ¿Cómo sabemos que algo es verdadero? ¿Cómo sabemos que eso es un modo de saber que algo es verdadero? Todas estas preguntas, y varias otras, son planteadas cuando se entra en la discusión de falsos documentales.

Hay quienes pretenden zanjar la discusión desde una postura causal: la ficción es una mentira, el documental es una verdad, entonces el falso documental es una mentira –por ser negación de una verdad–. Pero debemos superar estas posturas que quieren unir significados y significantes, y

entender los efectos que la red de significantes produce en nosotros y nuestra comprensión del mundo.<sup>2</sup>

Esta investigación no pretende ser una disertación filosófica sobre la naturaleza de la verdad, ni tampoco está en el marco de las ciencias del lenguaje o de la lógica argumentativa. Sin embargo, se tomarán autores, conceptos y categorías de análisis de estas y otras disciplinas.

Esto porque uno no puede hacer una tesis –una disertación que pretenda hacer algún aporte significativo y no sólo descriptivo del tema– sobre cine feminista sin plantearse preguntas sobre el feminismo, las mujeres y su rol más allá de las películas. Es difícil concebir una tesis sobre cine político que no sólo no retome autores de la ciencia política, sino que no haga, al menos implícitamente, serias preguntas sobre el papel de la política y la lucha por el poder en la sociedad. No significa que uno esté haciendo una tesis desde los estudios feministas o desde la ciencia política a partir de una película, sino que como preguntas que atraviesan campos en fenómenos tan complejos como la experiencia cinematográfica, preguntas sobre la construcción de la verdad y la mentira son inherentes al estudio del documental. En esos trabajos hipotéticos, y en cualquier trabajo sobre análisis y teoría de cine, se plantea implícitamente un modo de comprender el fenómeno cinematográfico. Aquí comprenderemos al cine como la proyección de un mundo que adquiere sentido a través de la relación dialéctica entre la forma del discurso y sus condiciones de recepción.

### **Estructura de la investigación**

¿Qué tipo de relación con la ficción y la no ficción sostienen los falsos documentales, qué rol juegan en ella la forma del discurso cinematográfico y las condiciones de recepción de los espectadores y qué tipo de verdad ficcional proponen los falsos documentales? Esta es la pregunta fundamental de esta investigación.

Para responder a esta pregunta, se tienen los siguientes capítulos, con objetivos específicos cada uno de ellos:

1. *Capítulo 1: Consideraciones epistemológicas sobre la verdad y la ficción.* En este capítulo se expondrá por qué la verdad es vista como una construcción discursiva, qué consecuencias trae esto para la

---

<sup>2</sup> Al plantear esta discusión, Lacan (2006c:416) utiliza dos ejemplos para demostrar que el significante no funciona como representación del significado, sino que todo significante tiene sentido en su relación con otros significantes: primero, la palabra “árbol” junto a un dibujo de un árbol; luego, los dibujos de dos puertas idénticas, pero una tiene escrito arriba “hombres”, y la otra “mujeres”. No hay una correspondencia entre significado y significante, sino que los significantes pueden mantener una relación complementaria para reforzarse mutuamente: los significantes se definen en función de su relación entre sí y no de su relación con los significados. Imaginemos dos películas, una con un letrero arriba que dice “ficción”, ¿no acaso pensaríamos que la otra, siguiendo esa idea de las dos puertas, diría “no ficción”, en una supuesta relación de complementariedad del primero de los significantes? Aquí es donde se asoma una tercera puerta, el falso documental, que al guardar una complicada relación con las primeras dos, esa investigación propone entenderla como un espacio que salta la discusión “verdad vs. mentira”.

veracidad, verosimilitud, verificabilidad y veridicción de una verdad, y la relación con el término verdad ficcional. También se expondrán algunas consideraciones sobre las diferencias y similitudes formales entre la ficción y la no ficción, así como las relaciones específicas que sostienen con los espectadores. Este capítulo pretende, con estas reflexiones, hacer ver la fundamental capacidad de agencia de los espectadores para señalar un contenido como ficción o no ficción.

2. *Capítulo 2: El documental como forma y recepción.* Aquí se discutirán las aproximaciones comunes al documental –como la suma de una forma documental y un contenido documental–. Se establecerán discusiones con ideas de Noël Carroll, François Niney, Bill Nichols, Julio Amador y Carl Plantinga, entre otros. Se argumentará por qué la creencia de que un contenido puede ser documental está equivocada, y se propondrán tipologías de forma documental y de recepción documental (el objetivo aquí es establecer cómo se articulan estos dos campos para dar nacimiento a la idea de que existen los documentales). También se expondrán breves reflexiones sobre casos problemáticos (desde el documental de propaganda militar hasta la pornografía) y nuevas investigaciones donde se entrelaza el psicoanálisis con la teoría documental.
3. *Capítulo 3: El falso documental como forma y recepción.* Este capítulo funciona a modo de espejo del Capítulo 2. Se hará presentación de definiciones comunes del falso documental, se argumentará lo valiosas que son parcialmente, y los aspectos que se considera han sido altamente cuestionados, y quizá demostrados como equivocados, por falsos documentales contemporáneos. Se presentan de nuevo las tipologías de la forma y la recepción documental para mostrar cómo los falsos documentales tienen una relación más cercana con los documentales de lo que se creería (aquí la articulación opera, nuevamente, para dar nacimiento a la idea de los falsos documentales). Al final se discute por qué los falsos documentales nacen a partir de su condición de recepción específica: los identificamos porque nos ponemos en el lugar desde el cual es posible identificarlos.
4. *Capítulo 4: Análisis de corpus.* En este capítulo, utilizando como base las tipologías y categorías presentadas previamente, se analizan 19 películas falsos documentales (la mayor parte de ellas comprendidas a partir de 1999). Señalar las categorías y conceptos presentados en los capítulos anteriores podría resultar monótono y superficial, por lo que se vuelve más interesante usar este señalamiento como pivote para una discusión más amplia sobre la representación, la creación de la Historia, el potencial subversivo de la ficción y el documental como una omisión de las huellas de enunciación.
5. *Capítulo 5: Espacios, mentiras, miradas y verdades.* El análisis de corpus revelará cuestiones clave para entender el potencial específico del falso documental. Aquí se le distinguirá como un “otro espacio” (en oposición al tercer espacio), se expondrán las paradojas de *mentir en forma de verdad* y

*decir la verdad en forma de mentira*, se expondrán cuatro tipos de miradas y su relación en la creación de la subjetividad humana, y finalmente se argumentará la necesidad de comprometerse con una verdad universal desde una posición parcial.

A lo largo de este trabajo me adscribiré, problematizaré y dialogaré con autores clásicos y nuevos de los estudios de cine y del cine documental (Bordwell, Branigan, Carroll, Casetti, Cowie, Lebow Nichols, Niney, Plantinga, Sobchack, Renov, Ward, Zavala, etc.), así como quienes han tratado el tema del falso documental (López, Roscoe & Hight, Weinrichter). Si tuviésemos que enmarcar este trabajo en una coyuntura o postura de la teoría de cine, considero que debe de entenderse como parte de la *Post-Post-Teoría*: después de la crítica a la llamada Teoría, practicada por los cognitivistas y su propuesta de alcance medio (lo que se conoce como Post-Teoría), considero que sigue siendo importante reconocer lo fundamentales y reveladoras que resultan las verdades abstractas y universales, leídas desde una postura particular. Por ello, en esta investigación resultan como ejes fundamentales algunos puntos de partida de Jacques Lacan (en particular el *Seminario XI* y algunos de sus *écrits*), y en especial, la apropiación que de él hace Slavoj Žižek para la crítica de la ideología y la cultura popular contemporánea (se recurrirá a buena parte de su obra, abarcando casi todos los años que ha estado publicando). Entre otros, también se recurren a ideas de Foucault, Mathiesen, Odin, Ricœur, Sartre, Watzlawick y Worth.

Se trató de mantener un nivel de discusión que proponga nuevos avances y otras discusiones, evitando repeticiones y resúmenes de las obras de otros autores, cosa que se hace con frecuencia, y en ocasiones, claro hartazgo. Teniendo esto en cuenta, este trabajo propone revisar el fenómeno desde una dimensión de la lógica del lenguaje, aunque se atraviesen varios otros campos con frecuencia. Una discusión filosófica sobre la construcción discursiva de la verdad se halla en el Capítulo 1, en el apartado “Real y verdadero”. La discusión desde la teoría del cine documental inicia con los apartados en el Capítulo 1 cuyo título comienza con “Ficción y no ficción”, y continúa por todo el Capítulo 2. También está la discusión, mucho menor cuantitativamente en comparación con la anterior, del falso documental, que se desarrolla en el Capítulo 3. Si se tiene interés en leer breves análisis de falsos documentales, el Capítulo 4 puede, de algún modo, leerse independientemente del resto del trabajo. Si el lector ha leído previamente parte de la obra de Žižek, recomiendo profundizar la lectura del Capítulo 5, que muestra cómo adoptar varias de sus ideas al estudio del falso documental en particular y de la construcción de la verdad universal en general. Una discusión desde la teoría de la comunicación y los problemas de los medios masivos se encuentra también en el Capítulo 5, en el apartado sobre las “Cuatro miradas”.

A lo largo del trabajo también recurro a ejemplos de documentales y falsos documentales (en su mayoría), pero también de ficciones, y en algunas ocasiones, de situaciones de la cotidianidad.

Traté, en la medida de lo posible, de privilegiar el ejemplo no como una decoración o redundancia sobre el mismo punto, sino como parte justamente de la argumentación teórica. En ese sentido, el análisis detallado de falsos documentales no fue realizado con un simple interés de confirmar la teoría, sino de hacerla avanzar y mostrar sus límites (por ello, el análisis de cine es la cosa más práctica para que la teoría evolucione). No se quería que esos análisis se quedaran en la identificación solipsista de las categorías y conceptos señalados en los anteriores capítulos, sino que una vez que estos ya se expongan, las películas sirvan como pivote para una reflexión mayor (es así como el análisis de cine puede expandir el conocimiento).

En general, por el interés en la lógica y el lenguaje, constantemente se señalan contradicciones y coincidencias dentro de un mismo autor o entre la obra de varios. A sabiendas de que este trabajo no está exento de esos problemas, se reconoce en todo momento la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de toda la complejidad de un fenómeno (cualquiera que sea).

### **¿Por qué el falso documental?**

En este trabajo se defiende la hipótesis de que las películas de ficción y de no ficción no poseen cualidades intrínsecas que las definan como parte de un género u otro, sino que son vistas como tales géneros por los espectadores. Las estrategias de forma y las estrategias de recepción se articulan para que los espectadores decidan la naturaleza de las películas. Los falsos documentales son un tipo de películas que evaden las divisiones de ficción y no ficción, pues sus diferencias específicas son los mecanismos de recepción activados antes, durante y después de la película, y a través de los cuales puede encontrarse el modo en que enuncian una mentira bajo condiciones de enunciación que los vuelven verdad.

Tal vez se crea que los falsos documentales son sólo motivo de bromas de día de los inocentes en noticieros, pero vale recordar casos como: el renacimiento del discurso nacionalista neozelandés a partir del protagonista del falso documental *Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995), la carrera política real lanzada por el personaje de la ficción –¿no acaso deja de ser de la ficción precisamente por esto?– de *Man with a Plan* (Jon O'Brien, 1996), el complejo y nada despreciable éxito comercial de *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999), el revuelo político causado por una película donde se invita a imaginar el asesinato de un presidente en *Death of a President* (Gabriel Range, 2006), las demandas a las que se enfrentó la producción de *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Larry Charles, 2006, a partir de ahora abreviada como *Borat*) cuando varios sujetos del documental se dieron cuenta de que fueron engañados, la necesidad de que Joaquin Phoenix haga una conferencia de prensa explicando que toda la película fue un falso documental (*I'm still here*, 2010), o la imposibilidad al día de hoy de saber si el que aparece diciendo

que es Banksy en el documental *Exit through the gift shop* (2010) es efectivamente Banksy, si Mr. Brainwash es un *alterego* de Banksy, si Thierry Guetta no es el propio Banksy, si Banksy dirigió o no el documental, si es un documental o un falso documental, etc.

Incluso en falsos documentales “sencillos”, como a veces se le tacha al género de terror, se evidencia la multitud de capas de lectura: en *The Dyatlov Pass Incident* (Renny Harlin, 2013), un grupo de jóvenes queda atrapado en una especie de búnker soviético abandonado a mediados del siglo XX. Con cámara en mano van registrando el lugar, buscando una salida. Se encuentran con un escritorio y un impactante objeto ahí, que contrasta con los uniformes viejos y papeles llenos de polvo: una videocámara digital idéntica a la que tienen en mano y que entendemos grabó lo que estamos viendo (la película *The Dyatlov Pass Incident*). Al tomarla y revisar lo que esa cámara tiene grabado, inicia la película que estamos viendo (es decir, *The Dyatlov Pass Incident*). Así, la película supone la grabación de una cámara que reproduce la película que estamos viendo. Si hay un género que incluso en el ambiente más inhóspito elabore un complejo discurso sobre la metaficción y su propia artificialidad éste puede ser el falso documental: la contradicción que trae en su nombre es la clave con la que se invita a leer todos los documentales; y es éste el camino que tomará esta investigación.

Me parece que el problema del falso documental es *el* problema del cine documental, si reconocemos el potencial de la crítica de la ideología para notar el núcleo renegado y oculto del edificio ideológico, en vez de sus facetas más espectaculares o visibles. Remontándose a la famosa definición de John Grierson (también revisada más adelante), un falso documental tal parece ser el tratamiento creativo de la irrealidad/infactualidad/mentira. Al final, también es una de las preguntas básicas de la teoría de cine: ¿qué relación guarda el cine con la realidad?

Es claro que hoy atraviesan una grave crisis de credibilidad todas las industrias mediáticas, en buena medida por el desprestigio, muy bien ganado, del periodismo tradicional. El cinismo con el que periodistas defienden atrocidades, figuras públicas altamente cuestionables, aceptan dinero gubernamental para pasar publicidad simulando ser notas, atroces actos contra la dignidad ciudadana como fingir una captura de un criminal (como en el caso de Florence Cassez en México), o mantener al país en vigilia mientras el reportero se sienta sobre la misma cama en la que encuentran el cadáver de una niña unos días después (por el caso Paulette en 2010, también en México), que el gobierno mexicano hable de una “verdad histórica” y ésta sea rechazada no tanto por ser o no mentira sino por quién la dice, que una de las principales asesoras del presidente de EUA diga que va a presentar “hechos alternativos”... todo este caos es reflejo de que se vive en un mundo que dice creer todavía en verdades pero lo dice con los dedos cruzados.

Hay quienes creían, a finales del siglo pasado e inicios de éste, que con la multiplicación de pantallas iba a haber una “sofisticación” de la audiencia, que el público iba a ser “más crítico” con lo

que ve y podría distinguir los sesgos con facilidad. Nada ha sido probado como más falso que la idea de que se puede distinguir la falsedad.

El cine no pierde el tiempo en exponer lo obvio y lo oscuro de la sociedad en la que se hace. Las películas documentales no sólo tratan del tema del que explícitamente hablan (*lo que documentan*, desde alimento para perros hasta los estragos de una dictadura), sino también plantean un cuestionamiento al modo en que creemos que sabemos las cosas una vez que distinguimos su retórica y condiciones de producción (*las condiciones de ese documentar*). Esta escisión es la misma entre el enunciado y la enunciación, entre decir las cosas y las condiciones en las que se dicen las cosas. Esta distinción es la pieza clave para entender, en el último capítulo, cómo es que los falsos documentales pueden *decir la verdad mintiendo*, es decir, cómo el tránsito *del documental al falso documental* supone el tránsito del estudio del enunciado al estudio de la enunciación.

Los documentales y los falsos documentales, una vez que nos alejamos de los calificativos “verdadero o falso”, no sólo hablan de cosas que sabemos, ni sólo nos cuestionan sobre cómo creemos que sabemos las cosas, sino que también plantean un desafío de tercer nivel: cómo sabemos que sabemos lo que sabemos, es decir, ¿por qué estamos tan seguros de que el modo en que sabemos las cosas es un modo correcto de saber las cosas?

No hacerse esta pregunta es la ventaja sobre la que las élites políticas, religiosas, económicas, institucionales en general, controlan el saber. Llegar a la conclusión de que la Autoridad, *La Verdad*, es sólo una autoridad, *una verdad*, es tomar una postura ética y científica por excelencia: cualquier cosa que sepamos es sólo la construcción de la verdad en el discurso. Aquí no se niega que existan los hechos, sino negar que existe una Gran Verdad con total consistencia. Para sostener la existencia de una verdad universal, es importante señalar una clara postura parcial que marque un límite.

Los falsos documentales son necesarios justo en una sociedad que ha comenzado a desconfiar en los hechos: no sirve de nada una postura escéptica radical para construir una alternativa, sino que una alternativa debe partir de un programa de duda razonada y de sistemático cuestionamiento al modo de conocimiento; y en esto, la teoría documental y la incómoda pero muy destacada nota al pie (como se les trata actualmente) que plantean los falsos documentales tienen un papel fundamental.

Si esta nota al pie se extiende, diverge, plantea digresiones –algunas breves, otras extensas–, presenta ejemplos, obras, autores y más categorías de análisis no es por no tener claro el camino, sino con el afán de mostrar nuevas facetas, poco exploradas, de un fenómeno tan peculiar y común en el ecosistema mediático actual. Se trata aquí de expandir lo que entendemos por ficción y no ficción a partir del polémico, apasionante y tramposo –en el buen y mal sentido– falso documental.



# CAPÍTULO 1

## CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS SOBRE LA VERDAD Y LA FICCIÓN

*The path to truth leads through fiction.*<sup>3</sup>

Alenka Zupančič (2008:105)

Ninguna película tiene una existencia hermética y aislada sino que, como cualquier discurso, está dentro de una densa red de discursos con los que tiene sentido. Ese sentido tampoco está dado por sí mismo “naturalmente”, sino que es otorgado por quienes interactúan con él. Un discurso no es de tal naturaleza por sí mismo, sino que es visto de ese modo. Los documentales y las ficciones, como se profundizará más adelante, no *son* tales tipos películas sino que son *vistas como* tales tipos de películas.

Las preguntas que podemos plantear sobre los documentales y los falsos documentales necesariamente pasan a través de las reflexiones sobre la construcción discursiva de la realidad, lo verdadero, lo falso y el papel de los espectadores en todo ello. De hecho, la pregunta sobre la relación entre cine y realidad quizá sea la base precisamente de toda teoría de cine.

En el presente capítulo expondré esta serie de consideraciones epistemológicas sobre las que se construirán los argumentos a lo largo del trabajo. Suponen un emparejamiento del terreno, una serie de condiciones, premisas y discusiones planteadas para entender el resto de los capítulos. Hablaré primero sobre la diferencia entre realidad (como mundo inaprehensible e incomprensible) y verdad (ordenamiento de la realidad para que ésta tenga sentido). Al comprender el papel del discurso en la creación de la verdad, se procederá a caracterizar a la ficción y la no ficción (con las creencias coloquiales con las que suelen distinguirse y lo que estas creencias implícitamente dicen sobre la verdad y la mentira). Como géneros en diálogo, la ficción y la no ficción se alimentan mutuamente, creando una ficcionalización del documental y una documentalización de la ficción, cómo pueden estudiarse estas estrategias gracias a la semio-pragmática cinematográfica y el impacto que esto tiene en el ecosistema mediático. Una exposición de los niveles narrativos del discurso cinematográfico también tendrá lugar. Finalmente, si todo discurso debe entenderse desde su sentido pragmático para ser objeto de estudio de la comunicación, se revisarán las consecuencias de que todo cine debe entenderse como experiencia –la experiencia de los espectadores– para entenderse a plenitud.

---

<sup>3</sup> Traducción: El camino a la verdad lleva a través de la ficción.

## Real y verdadero

### *La verdad para aprehender la realidad*

Imaginemos el siguiente escenario, muy común en las escuelas: un alumno llega tarde a la clase, y cuando el profesor le pregunta el motivo del retraso, el alumno responde que los autobuses para llevarlo a la escuela se atrasaron en llegar (aunque lo que sucedió fue que olvidó poner su despertador).

A partir de este quiebre entre lo que se dice y lo que sucedió, podemos comenzar la distinción entre *realidad* y *verdad*. La realidad es una entidad abstracta e inaprehensible en su totalidad. No podemos nunca conocer la realidad entera, pues ésta sucede en todo momento en muy distintas dimensiones. Mientras escribo esto, o alguien lo lee, una mosca pasa cerca, hay un accidente de tránsito, personas se besan, personas se golpean, el estómago de alguien hace digestión de su comida, alguien ve una película. Todo esto sucede a la vez, no hay una realidad “concreta” que sea *la* realidad, sino que concretamos la realidad al elegir qué aspecto percibir: ver una señal de alto y no el color de la casa de la esquina es *dirigir nuestra percepción* de la realidad al elegir un aspecto de ella para cumplir una meta específica.

Hay muchas dimensiones que conforman la realidad y que no podemos percibir por nuestras limitaciones físicas. Por ello, la realidad en su totalidad es inaprehensible. Una metáfora: nosotros podemos ver ciertos canales de televisión por cable, pero nuestro paquete con la compañía nos prohíbe otros. Hay animales que pueden acceder a canales de televisión que nosotros no podemos ver: los murciélagos y delfines “ven” con el sonido, las serpientes, con su lengua. Incluso entre nosotros accedemos a diferentes canales también: las personas ciegas quizá no pueden distinguir colores, pero su agudo sentido del oído o reconocer personas por sus manos nos recuerdan que ellas pueden “ver” cosas invisibles a nuestros ojos y sentidos.

Podríamos preguntarnos “qué se sentirá” ser un murciélago, un delfín o estar ciego, y tratar de “traducir” esa experiencia a nuestra subjetividad y percepción sensorial, pero esto constituye un acto fallido siempre porque el único modo de realmente saber “qué se siente” es *siendo*<sup>4</sup>. Regresando a nuestra metáfora de la televisión: estamos en una compañía que no tiene un paquete con todos los canales, porque eso sería inaprehensible, inabarcable.

Sin embargo, sí podemos concretar, *aprehender una parte* de la realidad. Necesitamos darle sentido y coherencia a lo que sí alcanzamos a percibir, imponerle un orden, *representarla* por medio de una verdad. El ciclo del agua, el sistema digestivo, teoremas matemáticos, un sistema de lenguaje, el reglamento de tránsito, la constitución de un país, las ideas “arriba”, “abajo”, “atrás”, “adelante”, “Estado”, “hogar”, “familia”, “amor”, y prácticamente cualquier concepto y construcción humana es un

---

<sup>4</sup> Para profundizar en esta idea, se recomienda la lectura de Thomas Nagel (1974).

modo de dar sentido al mundo. Por ejemplo, los números no existen por sí mismos, sino que son un invento que hemos creado para aprehender el mundo y ordenarnos en él: no hay “unos” o “signos de división” volando por el aire o cayendo de los árboles, sino que creamos todos esos signos para entender el mundo que nos rodea, y claro, cambiarlo.

En las ciencias sociales y las humanidades esta discusión no pasa de moda. Todavía hay quienes siguen usando la peligrosa contradicción “derechos naturales”. Ningún derecho es natural, nadie tiene, de modo natural, derecho a nada, ni siquiera a la vida: los leones no sostienen complejas disertaciones jurídicas y éticas sobre por qué le quitan a un antílope su derecho “natural” a la vida. Todo derecho es un universo de sentido, una narración<sup>5</sup> con la que se escribe la cultura, un orden Simbólico con el que se entienden las cosas, se previenen las cosas, se sancionan las acciones. Ante quienes dicen que el matrimonio “natural” es entre hombres y mujeres, habría que intentar hacerle ver que no existe tal cosa como “matrimonio natural” en primer lugar, sino que hemos inventado el derecho, un sistema de proposiciones, para darle sentido al mundo y certidumbre a nuestro accionar en él.

Incluso, uno podría argumentar que el sistema digestivo es una realidad porque existía mucho antes de los números o las leyes. No estaría de acuerdo con ello, ya que *el sistema digestivo* es una abstracción de un ente más complejo que lo alberga –el cuerpo humano–, que a su vez puede ser ejemplar de una categoría más abstracta –mamíferos, o comunidad–, que a su vez será de una más abstracta –ser vivo, o sociedad–, y así hasta llegar a la constitución misma de todo el Universo. Nosotros no comenzamos a hablar de astrología, partículas subatómicas o física interplanetaria cuando hablamos del sistema digestivo porque el sistema digestivo es una parte de la realidad que hemos ordenado con un fin específico (entender el proceso de absorción y expulsión de alimentos). El sistema digestivo guarda una estrecha relación, vital en todo sentido de la palabra, con el sistema circulatorio, endocrino, el cerebro, el medio ambiente y lo que se ingiere o no de él, y aún así, podemos estudiar exclusivamente el sistema digestivo sin preocuparnos por entender cómo funcionan las aortas del corazón o la sinapsis cerebral: ahí radica la naturaleza del sistema digestivo como *abstracción* de una realidad mucho más compleja.

Así, las verdades –teoremas matemáticos o el sistema digestivo– suponen una manera de entender y aprehender una parte de la realidad. Podemos ver la relación entre las verdades y la realidad como líneas asíntotas: se acercan infinitamente entre sí pero nunca se tocan, así como la verdad puede acercarse infinitamente a la realidad pero jamás tocarla, sino que sólo la podrá *representar*. Requerimos simplificar la realidad por medio de verdades para poder funcionar en el

---

<sup>5</sup> No uso *narración* arbitrariamente, sino que tomo la idea de Robert Cover (1983), para quien el derecho crea un *nomos*, una narración o universo de normas con las que entendemos el mundo.

mundo: como enseño Borges ([1960] 1999), un mapa sólo es útil cuando, precisamente, *no* es una copia fiel del territorio mismo sobre el que caminamos, sino su representación abstracta<sup>6</sup>. Como explica Elizabeth Cowie (2011:26), la realidad material *no es verdad*, simplemente *es*; lo que significa que hay cosas que pueden existir pero jamás tendrán sentido para nosotros a menos que las volvamos verdad.

Toda verdad, para que tenga sentido, debe estar inscrita en un sistema de verdades, es decir, para que una cosa sea verdadera, necesariamente debemos asumir que otras cosas son verdaderas y que tienen sentido.

Entendemos los colores de un semáforo porque podemos distinguir entre el color verde y rojo, y porque el color rojo es usado en la señalética del tránsito como un sinónimo de ALTO. Entendemos que nos llamamos de algún modo y no de otro porque entendemos que hay una diferencia entre “Sergio” y “Juan”, o “Sergio” y “Melissa”, que cada persona tiene un nombre con el cual se le refiere, etc. Entendemos que la suma de los cuadrados de los catetos de todo triángulo rectángulo da como resultado el cuadrado de la hipotenusa de ese mismo triángulo gracias a que entendemos que “ $1 + 1 = 2$ ”. Si no pudiéramos reconocer las diferencias entre el rojo y el verde, las palabras “Sergio”, “Juan” y “Melissa”, o creyéramos que “ $1 + 1 = 3$ ”, entonces no podríamos construir todas las demás verdades que sabemos a su alrededor.

Si la verdad necesita de proposiciones para sostenerse, podemos ver la verdad como un sistema internamente coherente de proposiciones. Es como un castillo de naipes: si retiramos uno de los naipes, el castillo necesariamente se modificará, y dependiendo de qué tan básica sea la carta/verdad que retiremos, todo el castillo podría desmoronarse.

Eso es lo que pasó con el giro heliocéntrico: se creía que la Tierra era el centro del Universo y a su alrededor giraban todos los astros. Esto era verdad porque venía apoyada por otras proposiciones: el ser humano era visto como el centro del Universo por ser la más perfecta creación de dios, en torno a lo cual giraban todas las instituciones sociales de la Europa medieval. Pero una vez que los astrónomos iban demostrando que la Tierra era un astro entre otros que giraban alrededor del Sol, no sólo se estaba derrumbando esa proposición, sino que se estaba cuestionando una de las más sólidas bases de la iglesia católica, y por extensión, todo el ordenamiento de la sociedad medieval. Se estaba retirando una carta de la base del castillo.

Es por ello que sólo conociendo cosas externas a una proposición es como podemos valorar una proposición. Incluso definiciones de diccionario regresan a esta idea: ninguna proposición es

---

<sup>6</sup> Se puede argumentar también que un mapa puede no representar adecuadamente a un territorio, como la discusión sobre la distorsión de los mapas siempre causa, pero el hecho de que exista esa discusión es precisamente otra muestra de que una verdad nunca es la realidad, sino una representación –a veces incompleta, fallida o no conveniente–.

posible de ser comprendida si no es gracias a la situación discursiva en la que es pronunciada.<sup>7</sup> La idea de que el agua puede ser representada como H<sub>2</sub>O es una verdad aceptada por la comunidad científica de todos los países, pero fuera del contexto, no tiene sentido alguno: si un extraterrestre viera escrito eso, no tiene por qué saber a qué nos estamos refiriendo, incluso si es un ser mucho más inteligente que nosotros. A esto me refiero al decir que ninguna proposición es cierta por sí misma: ninguna proposición tienen una cualidad de “verdadera” por sí sola, sino que es verdadera gracias a otras proposiciones y discursos en los que se enmarca. Si en el futuro se descubriera que el agua no sólo está compuesta por dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno, sino que hay un tercer elemento, la proposición “H<sub>2</sub>O significa agua” dejaría de ser verdadera y empezaría a ser una falsedad.

En su famoso libro sobre las consecuencias de la contingencia de la evolución humana, Daniel Dennett (1995:405) explica que sólo en el contexto de quienes usan el lenguaje y sus intenciones al usarlo podemos declarar que unas proposiciones son verdaderas o mentiras. Las palabras no tienen un significado genuino, sino que necesitan siempre del contexto para ser verdaderas o falsas. Como se expondrá más adelante, esto puede ser llevado a un siguiente nivel, para percatarse que no es tan importante si una cosa es verdadera o falsa (incluso en el contexto de sus hablantes), sino cuáles son las consecuencias para el mundo de sus hablantes que ellos mismos consideren una cosa como verdadera o falsa.

Michel Foucault ([1976] 2000) había llegado a conclusiones similares, al recordar que por *verdad* no debe entenderse a las verdades que *están ahí* para ser descubiertas, sino que es un conjunto de reglas que distinguen lo que es verdad de lo falso, y que por lo tanto, el análisis de la relación poder/verdad es importante no para hallar *la verdad*, sino para entender cómo funciona dentro de la lógica económico-política, el papel de algo que *es considerado verdad*: “‘Truth’ is to be understood as a system or ordered procedures for the production, regulation, distribution, circulation, and operation of statements” (Foucault, 2000:132)<sup>8</sup>.

A pesar de que la verdad necesita de discursos a su alrededor, como abstracción de la realidad, una verdad puede ser estudiada, analizada, de modo individual. Un teorema matemático puede probarse como equivocado, y esto no significa que debemos cuestionar toda la matemática. Sin embargo, sí podemos ver este teorema como una construcción fallida de sentido, que guarda errores, que no es coherente entre sí o con las otras verdades alrededor. Lo mismo con cualquier

---

<sup>7</sup> Del *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Ducrot & Todorov, [1973] 1989:375): “Es obvio que la gran mayoría de los actos de enunciación (quizá todos) son imposibles de interpretar si sólo se conoce el enunciado empleado y se ignoran las circunstancias de la situación: los motivos y los efectos de la enunciación se perderán, pero sobre todo [...] será imposible describir correctamente el valor intrínseco de la enunciación, inclusive las informaciones transmitidas”.

<sup>8</sup> Traducción: “Verdad” debe ser entendido como un sistema o procedimientos ordenados para la producción, regulación, distribución, circulación, y operación de enunciados.

descubrimiento científico. Lo mismo con cualquier proposición coloquial. Por ello, la suma de las verdades es la suma de las cosas que sabemos<sup>9</sup>.

Mentir, como el acto de pronunciar una verdad no coherente con otras verdades, es posible gracias a que la otra persona no posee todas las competencias y habilidades para contrastar esa verdad. Cuando nos presentamos por primera vez con alguien, podemos decir un nombre distinto al nuestro, y la otra persona puede vivir el resto de su vida creyendo que me llamo de un modo distinto al que dice mi acta de nacimiento. Esto no es porque la otra persona sea tonta, sino porque no tiene, en ese momento, todas las competencias para contrastar esa proposición con otras, y porque mi rostro no indica “naturalmente” que me llame de modo alguno. Sin embargo, si yo dijera que mi nombre es Batman, probablemente la otra persona piense que miento, y esto porque una verdad puede no garantizar verosimilitud, independientemente de su veracidad.

### *Verosimilitud, veracidad, verificabilidad y veridicción*

Las verdades gozan, en distintos grados, de verosimilitud, veracidad y verificabilidad. La *verosimilitud* es el modo específico en que se articula una verdad dentro de un sistema de verdad para tener sensación de ser real. La *veracidad* es qué tan efectiva es una verdad con la realidad, qué tan próximas están las asíntotas, qué tanto sentido de realidad tiene una verdad. La *verificabilidad* es la capacidad de poner a prueba la veracidad de una proposición.

Regresemos al ejemplo del alumno que llegó tarde, pero ahora se excusa diciendo que tardó en llegar porque un avión cayó frente a su casa, bloqueando la calle hasta que llegaron autoridades para permitirle salir. Habrá que admitir que no es físicamente imposible que un avión caiga frente a la casa de alguien y le bloquee la salida, pero es evidente que al profesor le costará mucho no pensar que está mintiendo. Hay cosas que pueden ser totalmente veraces, y a la vez, muy poco verosímiles.

Por otro lado, una proposición puede o no ser verificable con facilidad. En nuestro ejemplo, el profesor puede leer los periódicos, donde seguramente mencionarán a un avión que cayó en medio de una calle, o podría ir a la casa del alumno y buscar restos del accidente. Aquí he mencionado sólo dos modos, pero es claro que el hecho de que decidamos cuál es un modo “correcto” de verificar una proposición define en muy buena medida lo que creamos verosímil o veraz.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> A la pregunta *¿qué sabemos?* podemos responder: sabemos lo que sabemos como verdad.

<sup>10</sup> Quizá el problema que más ha discutido la filosofía y la lógica ha sido precisamente el de la verificabilidad. Fue inteligentemente planteado por Karl Popper [1934] (1980) –aunque lo plantea como un problema de la falseabilidad–: el único modo de probar como equivocada una proposición universal es con una proposición existencial que sirva como contraejemplo: uno puede ver cuervos negros toda su vida, y eso no es prueba alguna de que no existan los cuervos blancos; bastaría un solo cuervo blanco entre los millones de cuervos negros que hay para que la proposición “todos los cuervos son negros” resulte falsa.

Las articulaciones entre lo veraz, lo verosímil y lo verificable son la base sobre la que se puede situar, nuevamente, la capacidad de mentir. Nosotros creemos mentiras cuando creemos verosímiles proposiciones que no guardan correspondencia de veracidad: no tenemos herramientas suficientes para saber qué tan real es una verdad enunciada, ni tenemos las competencias para verificarla. Mentimos precisamente porque sabemos que la otra persona comparará la verdad que enunciemos junto con otra, revisará su verosimilitud, la verificará de algún modo, y así decidirá su veracidad. En caso de pasar la prueba, creerá en la mentira: la mentira será una verdad.

Una proposición deja de ser verdad y comienza a ser mentira cuando se inserta en una red de proposiciones a las que estamos sujetos y con la que se compara. Si yo creo que lo que dice el reloj de mi mano es la hora verdadera, y marca las 3 de la tarde, y alguien dice que son las 5 de la tarde, creeré que está diciendo una mentira o información no verdadera. La proposición “son las 5 de la tarde” entra en conflicto con las otras proposiciones en las que la comparo: “mi reloj marca las 3 de la tarde” y “la hora marcada en mi reloj es la verdadera”. Cuando se erige una proposición como verdad en un sistema de verdad, sólo puede mantenerse en pie mientras no haya otras proposiciones que la nieguen al contradecirla, y mientras haya más de esas proposiciones y sus fundamentos sean más firmes, nuestra primera proposición comenzará a caerse.

Esas proposiciones pueden contradecirse al verificar sus cualidades verosímiles, veraces y verificables. Así como hay proposiciones muy verosímiles y poco veraces, y algunas muy veraces y poco verosímiles, también habrá proposiciones muy o poco verificables, dependiendo de lo que entendamos por algo verificable y los modos en que decidamos validar las proposiciones. Cuando establecemos mecanismos para decidir la naturaleza de una verdad, es decir, garantizarle veracidad, estamos enunciando un sistema de veridicción, o *régimen de veridicción*, como lo llamaría Michel Foucault, es decir, los modos en los que se vuelve verdad algo. Para Foucault ([1978-1979] 2004:53), no es tan importante enunciar qué sí es verdad o qué es falso, sino cuáles son los mecanismos en los que algo se establece como verdad: el discurso de veridicción es “el conjunto de reglas que permiten, con respecto a un discurso dado, establecer cuáles son los enunciados que podrán caracterizarse en él como verdaderos o falsos”.<sup>11</sup>

Al existir distintos regímenes de veridicción, hay que verificar las verdades con distintos métodos. La proposición “si sueltas algo en el aire sin resistencia hacia el piso, caerá” se puede verificar en el momento en que tomemos un objeto, lo soltemos y veamos que cae al piso. Verificar la proposición “la Tierra gira alrededor del Sol” es un poco más difícil, pues son mayores las competencias que requerimos para hacerlo: tendríamos que ser astronautas, viajar al espacio,

---

<sup>11</sup> Para una discusión de la disputa entre verdad y veridicción en Foucault, y de en general de la disputa entre Foucault y el psicoanálisis, sugiero revisar a Mauro Basaure ([2007] 2011).

registrar el movimiento celeste, etc. para poder verificar con nuestros propios ojos, tal como en el ejemplo del objeto que dejamos caer. Aún así, pudimos crear un sistema internamente coherente de proposiciones que terminó garantizando la veracidad de esa proposición sin la necesidad de viajar al espacio (Copérnico no fue astronauta y sí pudo llegar a esa conclusión).

Hay regímenes de veridicción que sólo tienen sentido dentro de sí mismos, que simplemente no podemos comprobar o declarar como verdaderos o falsos al compararlos entre sí. Una persona que sufre un derrame cerebral tiene alteraciones en su cerebro que hacen que su percepción sensorial sea gravemente afectada. Cuando esa persona describe cómo ve el mundo, ejecuta una veridicción, pues es coherente en términos de su propio sistema de proposiciones, es decir, sólo al interior de su sistema de verdad puede ser verdad que se “vean” sonidos y se “escuchen” colores, como lo que relata la protagonista del documental *My Beautiful Broken Brain* (Sophie Robinson, 2014).

Por otro lado, al interior de un mismo sistema de verdad, las proposiciones sí se pueden dividir en dos categorías: verdad o mentira. “ $1 + 1 = 2$ ” o “ $1 + 1 \neq 2$ ”. Si nosotros aceptamos que “ $1 + 1 = 3$ ”, entonces tendríamos que reescribir todos los principios matemáticos, o descartar esa proposición como falsa. Por eso mismo toda verdad, al cambiar el sistema de verdad, puede ser una mentira. Al elegir creer una verdad, todas las otras proposiciones se vuelven mentiras. Y en ese sentido, toda verdad es una mentira en potencia.

### *El orden significante como la elusión de lo Real*

Como toda verdad existe gracias a la coherencia discursiva que guarda con otras proposiciones (cada verdad es por sí misma un sistema internamente coherente de proposiciones), poco importa la relación que guarde una verdad con la realidad: esa relación siempre puede modificarse y crearse discursivamente (de nuevo, es gracias a eso que existen las mentiras).

Toda nuestra experiencia en el mundo, la de nosotros con los otros, con un Otro, con nosotros mismos, con el mundo que nos rodea, tiene que pasar a través de una verdad para tener sentido y ser aprehendida. Nuestra misma constitución como sujetos existe gracias a que nos *sujetamos*, amarramos, al mundo y lo que podemos extraer de él. Se puede concebir la experiencia del sujeto en el mundo por medio de los tres registros lacanianos: lo Imaginario (lo que registran los sentidos, nuestra experiencia sensible), lo Simbólico (la densa red de símbolos y narrativas que usamos para ordenar el mundo, el sentido de los sentidos) y lo Real (aquello que se resiste a ser simbolizado, y a la vez, el núcleo alrededor del cual se crea lo Simbólico).

Hay una distinción fundamental entre lo Real laciano y lo que entendemos coloquialmente por realidad. Lo Real es todo lo que no es simbolizado, y por lo tanto, no es incorporado al discurso. Nosotros somos seres de discurso, así que si hay algo que no podemos incorporar al discurso,



entonces es algo que no forma parte de nuestra comprensión del mundo, escapa a toda comprensión, es parte del registro de lo Real.

No se trata sólo de que lo Real es lo que no pueda ser metido dentro del registro de lo Simbólico: es que lo Real atraviesa el registro de lo Simbólico. Cuando aparece lo Real se evidencia la falta del registro Simbólico. Lo Real es la manifestación de la insuficiencia e inconsistencia del modo en el que accedemos a la realidad, es la manifestación de que no podemos acceder a la realidad en su plenitud, que siempre se escapará algo de ella, que nuestro discurso siempre estará incompleto. Toda aproximación a través del discurso que tengamos hacia la realidad –a través de la ciencia, la religión, la ley, el cine documental– siempre guardará lo Real como el recordatorio de que estamos en un régimen que oculta un secreto: que este régimen es artificial. Por ello, mientras más nos acercamos a aprehender, asir, dominar o conocer lo Real, más nos alejamos de él. Requerimos esa fantasía fundamental para mediar nuestra relación con lo Real.

Nunca accedemos a las cosas “limpiamente” o “transparentemente”, sino que siempre interactuamos con el mundo a través de la fantasía. Cualquier discurso –el científico, el religioso, el legal, el documental– que se diga puente directo entre la realidad y el sujeto se asume exento de la fantasía, y en ese sentido, es un engaño ideológico total: al creer que se está exento de ideología, uno no puede estar más dentro de ella. Siempre vemos las cosas desde una perspectiva específica, como lo señala Slavoj Žižek (1991:11-12):

[...] if we look at a thing straight on, i.e., matter-of-factly, disinterestedly, objectively, we see nothing but a formless spot; the object assumes clear and distinctive features only if we look at it "at an angle," i.e, with an "interested" view, supported, permeated, and "distorted" by desire.<sup>12</sup>

La condición humana del conocimiento es que el modo en que podemos aprehender el mundo que está allá “afuera” tiene que ser con procesos “internos”. Nos reconocemos como sujetos *del* mundo y sujetos *al* mundo precisamente cuando nos reconocemos como un otro en el mundo: sólo sé que hay otros sabiendo que *yo soy un otro*.

Para Marcel Danesi & Paul Perron (1999), la interconexión del cuerpo-mente-cultura, que se forma al recibir estímulos (*inputs*) del mundo, crea un *orden signifiante*, un instructivo con el cual leer los estímulos que vendrán de nuestro entorno. Este orden signifiante es el puente que mediará entre la realidad y nosotros, este orden signifiante constituye la verdad con la que entendemos el mundo

---

<sup>12</sup> Traducción: [...] si vemos una cosa de manera directa, es decir, factualmente, desinteresadamente, objetivamente, no vemos nada más que un lugar sin forma; el objeto asume rasgos claros y distintivos sólo si lo vemos “en un ángulo”, es decir, con una vista “interesada”, apoyada, permeada, y “distorsionada” por el deseo.

que nos rodea. Dicen los autores (1999:69): “[...] the understanding of the world is not a direct one. It is *mediated* by signs and, thus, by the referential domains that they elicit within mind-space”<sup>13</sup>.

Es por ello que se crea una relación paradójica en nuestra comprensión-conformación del mundo: de nuevo, el único modo de entender el mundo que está *fuera* de nosotros es a través de un proceso *dentro* de nosotros. Los *inputs* que recibimos del mundo todavía tendrán que ser “digeridos” por nosotros a través de la articulación cuerpo-mente-cultura para que tengan sentido.

### *Los sentidos y los discursos como creadores de conocimiento*

Uno puede creer ingenuamente que el “mejor” modo de conocer las cosas es viviéndolas a través de los sentidos (al verlas, tocarlas, olerlas, oírlas), pero habría que recordar que los sentidos pueden ser alterados. Incluso reconociendo que el mejor modo de conocer es a través de los sentidos, habrá que admitir también que la mayoría de las cosas que sabemos las sabemos por el discurso y no por los sentidos.

Por ejemplo: sé que si tomo una botella de ácido voy a sentir un dolor físico abrumador y quizá morir, y no lo sé gracias a los sentidos pues nunca lo he experimentado. Sé que existen otros planetas además de la Tierra a pesar de que, como la enorme mayoría de la población mundial, nunca haya salido de éste. Sé que tal persona es mi madre porque lo dicen papeles “oficiales”, historias orales de otras personas o fotografías, a pesar de que no tengo ningún recuerdo de sensaciones en el tiempo que estuve en el interior de su cuerpo. Todas estas cosas las sé por el discurso y no por los sentidos. Son los discursos los que crearon verdades, y con ello, obtuve conocimientos y comprensión del mundo más allá de nuestros incapaces y poco fiables sentidos físicos.

En la película *The Dyatlov Pass Incident*, durante su camino recreando los pasos de la infame expedición del paso Dyatlov en Rusia<sup>14</sup>, los muchachos visitan a una anciana testigo del hallazgo de los cuerpos en la expedición original. Cuando el número de cadáveres que ella dice haber visto no coincide con el de la versión oficial, y se lo hacen ver, la mujer contesta “¿vas a creer lo que la gente te dice, o vas a creerle a tus propios ojos?”. Los jóvenes se quedan en silencio, de algún modo dando a entender que lo que registran los ojos es más “real” que lo que la gente dice.

Sin embargo, podríamos contestar que le creemos a ambos, tanto a lo que la gente dice como lo que los ojos ven, porque tanto el discurso como la experiencia sensible crean el mundo que

---

<sup>13</sup> Traducción: [...] el entendimiento del mundo no es directo. Es *mediado* por los signos y, así, por los dominios referenciales que obtienen dentro del espacio mental.

<sup>14</sup> En febrero de 1959, en una zona de los montes Urales de la Unión Soviética, un grupo de excursionistas fueron encontrados muertos en muy extrañas circunstancias. A la fecha no se sabe con exactitud cuál fue la causa.

conocemos y en el que interactuamos. No hay una especie de competencia entre nuestros sentidos y el sentido del discurso: ambos conforman los modos en que sabemos que sabemos las cosas<sup>15</sup>.

El músico de *synthwave* Trevor Something tiene en su álbum *Trevor Something Does Not Exist* una canción llamada *What is Real? (Outro)*, que empieza con un diálogo entre un hombre, Richard, y una Máquina, Bomb. Richard le pregunta a Bomb cómo sabe que existe, y Bomb trata de responderle con varias opciones: por intuición, por *cogito ergo sum*, y porque su aparato sensorial se lo dice. Richard le sigue cuestionando, hasta que llega el momento de este diálogo:

**Richard:** How do you know that the evidence your sensory apparatus reveals to you is correct? The only experience that is directly available to you is your sensory data, and this sensory data is merely a string of electrical impulses that stimulates your computing centre.

**Bomb:** In other words, all that I really know about the outside world is relayed to me through my electrical connections.<sup>16</sup>

Richard le está planteando una metapregunta a Bomb: no le está preguntando qué es lo que sabe –que seguramente es mucho más que lo que sabe Richard–, ni le está preguntando cómo lo sabe –pues la máquina podría responder que sabe lo que sabe porque le insertaron tarjetas de memoria, porque tiene actualización constante a base de datos, cuenta con una cámara y micrófono para registrar video y sonido, etc.–. Richard le está preguntando a la máquina si alguna vez ha puesto en duda los modos en los que sabe que sabe las cosas, es decir, le está preguntando cómo es que sabe que sabe lo que sabe. Al verse anonadada por una pregunta que nunca se había planteado a sí misma, la máquina anuncia que va a explotar. En este sentido, es claro lo que distingue a los humanos de las máquinas: no importa cuánto éstas sepan, por el momento, al no tener conciencia de sí mismas, no se pueden plantear la idea de cómo generan el conocimiento que generan, ni mucho menos cómo es que esos modos en que generan conocimiento efectivamente generan conocimiento en primer lugar<sup>17</sup>.

Al decirle que la única evidencia que tiene es una serie de impulsos eléctricos no le está diciendo que esos impulsos eléctricos no son suficientes o que están fallidos, sino que es más

---

<sup>15</sup> A la pregunta *¿cómo sabemos lo que sabemos?*, que puede reformularse como *¿cómo se conforman como verdades las verdades?*, podemos responder: sabemos lo que sabemos a través de la experiencia sensible y los discursos.

<sup>16</sup> Traducción: **Richard:** ¿Cómo sabes que la evidencia que tu aparato sensorial te revela es correcta? La única experiencia que está directamente disponible para ti son datos sensoriales, y estos datos sensoriales son meramente un hilo de impulsos eléctricos que estimulan tu centro de cómputo.

**Bomb:** En otras palabras, todo lo que realmente sé sobre el mundo exterior lo obtengo a través de mis conexiones eléctricas.

<sup>17</sup> Por supuesto, esto es por ahora. Se estima que la singularidad de las máquinas, es decir, cuando las máquinas sepan cómo automejorarse y actualizarse, y por lo tanto estén a casi nada de la autoconciencia, es algo que se alcanzará en este siglo.

interesante –o perturbador, dependiendo del punto de vista– cuestionar cómo se arreglan los resultados de esos impulsos eléctricos para tener sentido.

La conclusión de estos dos ejemplos es que no es suficiente con los sentidos. Se requiere un arreglo más allá de los sentidos, un arreglo del sentido de los sentidos, con el que se puede poner orden en el mundo y nuestra experiencia en él. Este arreglo es lo que se conoce como verdad. La verdad no tiene que mantener relación alguna con la realidad del mundo porque la verdad no nace de la realidad del mundo, sino del arreglo discursivo de sentido, del orden Simbólico amparado en una Otredad: “the subject is subject only from being subjected to the field of the Other, the subject proceeds from his synchronic subjection in the field of the Other” (Lacan, 1998:188)<sup>18</sup>.

*No me buscarías, si no me hubieras encontrado*

Uno siempre cree en algo gracias a que cree en una Otredad, es decir, gracias a que cree que alguien más cree. Siempre es necesario, para que una creencia se crea, que alguien más crea en ella (un *sujeto supuesto creer*, diría Žižek, 2006b:353). Es decir, que antes de creer en algo, hay que creer que se cree en algo; antes de creer en lo que quiero creer debo creer que ya creo en ello; antes de creer, debo creer que creo. En palabras de Lacan ([1953] 2006b:246), tras señalar que todo discurso incluye subjetivamente su propia réplica: “Thou wouldst not seek Me, if thou hadst not found Me”<sup>19</sup>. Cambiando un poco la famosa frase de Winston Churchill, queda entonces claro que no hay nada que creer, más que a la creencia misma.

Toda creencia pasa entonces por la creencia en la creencia misma. Yo creo en lo que dice un artículo académico de un renombrada universidad porque creo en que alguien cree en la investigación científica. Yo creo en lo que dice el periódico porque creo que se debe creer lo que dicen las noticias. Yo creo que me llamo de tal modo no sólo por el papel oficial que lo dice, sino porque algo le da garantía, justamente, de “oficial” a ese papel: la creencia en que *ése* papel es oficial y otro no.

En ese mismo sentido, para que una verdad sea vista como verdad –que alguien más la crea y la enuncie como verdad–, se debe erigir a alguien como aquél que sabe, aquél que cree. Siempre es en comunidad en donde nace la creencia en algo. Creemos que ciertas cosas son verdad porque hay otras personas que creen esas cosas como verdad también: cuando nos damos cuenta de que nadie más ve como verdad lo que creemos como verdad, es cuando comenzamos a poner en duda nuestra cordura.

Žižek (2001a:110) también nos recuerda que es en el sentido de comunidad donde uno puede tener fe en dios y a la vez no creer que dios existe, es decir, uno puede dirigir su accionar en

---

<sup>18</sup> Traducción: el sujeto es sujeto sólo por estar sujetado al campo del Otro, el sujeto procede de su sujeción sincrónica en el campo del Otro.

<sup>19</sup> Traducción: No me buscarías, si no me hubieras encontrado.

comunidad gracias a que cree en la ficción simbólica de un Gran Otro, y a la vez, sabe que ese Gran Otro es artificial y no existe<sup>20</sup>. En otras palabras: uno puede saber perfectamente que toda Verdad es una construcción artificial de sentido, y aún así, creer en una verdad.

Aquí reside otra de las grandes paradojas de la relación humana con la verdad: yo puedo creer en una verdad, a pesar de no creer en la verdad. Yo creo que algo es verdad pues creo que tiene sentido mi creencia en la idea de verdad, a pesar de que sé muy bien que toda verdad es una construcción artificial y discursiva de sentido. Esta posición arbitraria de verdad es necesaria, nuevamente Žižek (2009:6) señala que toda verdad es siempre parcial, sólo accesible cuando uno toma una postura específica, y aún así, sigue siendo universal. Como se señalará al final de este trabajo, sólo se puede formular la existencia de una verdad universal a partir de un compromiso parcial.

Yo creo que mi madre es mi madre, a pesar de que sé muy bien que “madre” es una construcción de sentido. Yo creo que existen los derechos humanos, a pesar de sé muy bien que todo derecho es una construcción artificial de sentido. Yo creo que las matemáticas funcionan y tienen razón, a pesar de que sé que todo modelo matemático es una construcción artificial y discursiva de sentido.

En extremos polémicos, pero reveladores: una vez que asumimos que toda construcción de verdad es artificial, no está lejos plantearse la pregunta: entonces, ¿de qué sirve creer que es bueno que los grupos en poder defiendan los derechos de grupos vulnerables si todo derecho es una construcción artificial? ¿No es acaso igual de arbitrario maltratar/perseguir/encarcelar/excluir, en fin, hacer un apartheid o repetir el Holocausto?

Efectivamente, es igual de arbitrario respetar que no respetar. Es igual de artificial crear leyes para buscar condiciones de vida más justas que leyes para oprimir y acrecentar la desigualdad. Es igual de arbitrario otorgar derechos de abortar que obligar a las mujeres a tener hijos sin importar su decisión o salud personal.

Sé muy bien que el Gran Otro no existe, sin embargo, creo en un Gran Otro, creo en la ficción simbólica de un Otro. La ficción es el sistema simbólico que, lejos de engañar, crea el mundo que conocemos. Yo creo en las causas de la equidad de género, de la repartición de los recursos naturales, del respeto y garantía de justicias a las preferencias sexuales, de la necesidad de repensar el sistema económico, etc. Es decir, yo creo en este Otro, y a la vez, sé que no hay un Otro, sé que es una decisión no más “natural” ni más “normal”, sino encausada por la voluntad colectiva y no por un destino

---

<sup>20</sup> En el caso de las religiones, es fácil discernir cómo su fundamento mismo prueba que sólo pueden tener sentido dentro de sí mismas: “tú crees porque has visto, dichosos los que creen sin haber visto” puede reescribirse como “tú crees porque crees en tus sentidos, pero llenos de fe están aquellos que creen a través de ti, pues no lo han visto”. La fundación de la iglesia descansa sobre esta misma naturaleza de las creencias: para que yo sea parte de la iglesia tengo que creer que alguien cree porque “ha visto”.

divino. Ese Otro garantiza condiciones de vida que considero adecuadas, dignas, mejores, y por ello elijo creer en él.

### *La Verdad no existe*

¿Estoy acaso diciendo que no existen los hechos ni las verdades, que todo es relativo y subjetivo, que no podemos alcanzar nunca conocimiento u objetividad? No. Definitivamente existe conocimiento objetivo, de hecho, gracias a él existe la subjetividad: ésta nace donde se termina la base objetiva con la que podemos entender el mundo. Las cosas no son relativas: si suelto un lápiz en este momento, caerá al piso, esté yo aquí o en algún otro país, desee que no caiga o confíe en que un espíritu lo evitará. Por supuesto que existen las verdades: son sistemas de sentido. Pero hay que considerar dos puntos: 1) que no existe La Verdad, aquella construcción monolítica a la que uno se adhiere porque se ha encontrado el máximo camino de comprensión de la realidad; y 2) que la verdad no guarda de modo genuino ninguna correspondencia con la realidad porque la primera parte del discurso y es sólo en el discurso donde puede tener sentido.

Nos constituimos como sujetos gracias al lenguaje y al discurso, y es sólo en el discurso donde se crea la verdad. Una cosa es verdad porque hay un Otro que le otorga ese estatus (el Otro del Discurso). Basta entonces con que algo sea *discursivamente* verdad para que sea verdad, es decir, basta con que algo tenga una coherencia interna entre proposiciones, con que sea una construcción deliberada de sentido, para que se erija como verdad.

¿Qué otra cosa es una construcción deliberada de sentido interno? Por supuesto, las ficciones. Como toda verdad parte del discurso para constituirse, entonces toda verdad tiene estructura de ficción: “Thus Truth draws its guarantee from somewhere other than the Reality it concerns: it draws it from the Speech. Just as it is from Speech that Truth receives the mark that instates it in a fictional structure” (Lacan, 2006d:684)<sup>21</sup>.

Si toda ficción es también un sistema internamente coherente de proposiciones, puede repensarse el binomio ficción/no ficción a partir de la idea de verdad ficcional. Si la ficción y la verdad son construcciones deliberadas de sentido hechas con proposiciones que se dan garantía de verdad mutuamente, entonces una verdad ficcional es aquella construcción interna de sentido al interior de una ficción. Se profundizará en este concepto un poco más adelante.

Conviene ahora exponer unas reflexiones sobre las distinciones entre ficción y no ficción. Ciertamente se está tratando aquí la que quizá sea la más sólida dicotomía del estudio y apreciación del cine.

---

<sup>21</sup> Traducción: Así, la Verdad toma su garantía de otro lugar que la Realidad a la que concierne: la toma del Discurso. Justo por ser del Discurso es que la Verdad recibe la marca que la instala en una estructura ficcional.

## **Ficción y no ficción: reflexiones preliminares**

### *Dos mitos fundacionales del cine*

Se cuenta que un 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière proyectaron una serie de “vistas” – así se les llamó entonces–, en la que sería la primera proyección pública de cine. La leyenda cuenta que al llegar al famosísimo cortometraje *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, mientras un tren se acercaba en perspectiva desde ser un punto en el horizonte hasta cubrir la pantalla, la gente salió corriendo asustada de la sala.

Este suele ser conocido como el mito fundacional del cine por dos motivos: 1) porque supuestamente prueba que los primeros espectadores de películas no podían distinguir la realidad de la imagen cinematográfica –aunque es difícil entender cómo es que se podría confundir el tren que se veía todos los días con una imagen en blanco y negro, sin sonido, en celuloide primitivo–; y 2) porque el nacimiento del cine se dio, supuestamente, con el cine de no ficción.

Estos dos motivos, al unirlos, dan como resultado un monstruo como el siguiente: la fuerza primordial del cine radica en presentar una realidad más real que la realidad misma, y esto genera un encuentro traumático con el espectador.

Es curioso también que ya en 2004 se hayan puesto en duda estas dos bases del mito fundacional del cine. Martin Loiperdinger y Bernd Elzer hacen un rescate de archivo del famoso corto de los Lumière y de las circunstancias a su alrededor. Mencionan, entre otras cosas, que un par de meses antes de esa proyección, hubo un accidente de tren en París que causó gran desconfianza y miedo, hacia esa época, de viajar en tren; además de que en el corto casi nadie parece notar la presencia de la cámara, que en ese entonces no se perdía por su tamaño. Más sorprendente aún es que los autores logran identificar, entre la multitud que espera la llegada del tren, a familiares de los propios hermanos Lumière, poniendo en duda la idea de que el cortometraje sea de no ficción, y planteando que quizá los movimientos de quienes allí aparecen fueron escritos con anterioridad.

Esta anécdota no niega el gran asombro que causó la llegada del cinematógrafo, pero tampoco significa que debamos creer que el cine nació con la ficción –pues la escena estaba ensayada–, por el contrario, creo que esto confirma que la dificultad de distinguir entre ficción y no ficción a partir sólo de las imágenes ha acompañado al cine desde su inicio.

Una excelente reflexión sobre esta dificultad de distinción es planteada en la película *Storytelling* (Todd Solondz, 2002). La cinta está dividida en dos partes: la primera de ellas, titulada *Fiction*, cuenta la historia de una chica de preparatoria que es violada por su profesor de un taller de escritura creativa. Ella relata estos hechos en un cuento, que sus compañeros critican por ser muy poco verosímil, estableciendo así que una ficción puede contar cosas sumamente verídicas y aún así

seguir siendo vista como *simple* ficción, que los relatos aún siendo ciertos pueden ser vistos como falsos –o peor aún para el caso de una víctima de violación, como muy poco creíbles–.

En la segunda parte, *No Fiction*, un fracasado llamado Toby se embarca en un proyecto documental cuyo sujeto es un joven de preparatoria y su familia. Con tal de hacer más interesante lo que sucede en su documental, Toby ignora terribles aspectos de la familia, o espectaculariza otros a sugerencia de su editor, estableciendo que la no ficción siempre está en búsqueda de objetivos específicos que pueden minimizar otros hechos, que los hechos mostrados fueron elegidos en función de esos objetivos, y que siempre habrá una selección y discriminación en la edición final.

Al ver la película completa, uno entiende que los segmentos ficción y no ficción son una crítica a la “mentira” en la ficción y la “verdad” en la no ficción, así como a las *ad hoc* convenientes y absurdas fronteras que siempre tratan de distinguir una de la otra. Solondz tal parece decir que toda ficción y no ficción son un poco falsas, y por ello mismo, un poco reales.

### *Ficción*

En la distinción entre lo que es ficción y no ficción, suele llegarse a la conclusión de que las películas de ficción cuentan cosas que son *ficticias*, es decir, que no tuvieron lugar, que no sucedieron<sup>22</sup>. Claro que pensar que lo ficticio es sólo aquello que no sucedió, y por lo tanto lo *factual* sería aquello que sí sucedió<sup>23</sup>, sería creer que cuando una película de ficción cuenta la historia de la Revolución Francesa, significa que la Revolución Francesa nunca sucedió o que toda película que hable de ella es no ficción.

Un modo de distinguir las ficciones y las no ficciones es por cómo se relaciona la cámara con lo que está aconteciendo. Cuando en una película, durante una conversación, vemos el rostro de los personajes en un plano-contraplano y luego detalles de su cuerpo; cuando vemos que quienes allí aparecen empiezan a desnudarse y tener sexo sin molestarles la cámara que los está grabando; cuando vemos que uno dispara a otro y el camarógrafo no se va corriendo temiendo por su vida; cuando vemos que un personaje está en el espacio huyendo de un extraterrestre, comenzamos a creer que estamos viendo una ficción. Todo lo que sucede al interior de la ficción tiene un sentido de ser, desde volar en escobas hasta viajar en el tiempo, no importa si la ficción no guarda relación con la realidad que viven los espectadores: la ficción tiene sentido al interior de la ficción misma.

Otra distinción es que en la película de ficción quienes aparecen simulan ser otras personas a quienes son realmente. Humphrey Bogart, Sophia Loren, Daniel Giménez Cacho o María Félix, cuando aparecen en una ficción, no son ellos mismos, sino que están representando a alguien más.

---

<sup>22</sup> Según la definición propuesta por François Jost (1997) para lo *ficticio*.

<sup>23</sup> También de François Jost (1997).



Las cintas de ficción *representan* una realidad. Esto aplica tanto a cintas históricas como a películas de fantasía.

Por ejemplo, cuando un dinosaurio en *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) ataca un Jeep, no es un acontecimiento que esté teniendo lugar, sino que se ponen en juego mecanismos que simulan ese acontecimiento, que lo representan. Cuando un personaje muere en una película de ficción, no lamentamos el fallecimiento del actor que lo interpreta, pues sabemos que ese actor está simulando un acontecimiento y simulando ser alguien más.

Así es como lo entiende Edward Branigan (1992:198), para quien una ficción no se trata de un actor sino de un personaje: cuando el actor, quien sea, aparece ante cámara en una película de ficción, se transforma en una entidad que resguarda un personaje, el que interpreta ficcionalmente. Puede concluirse, de la distinción que hace Branigan, que las películas de ficción son películas que entendemos poniéndonos en un estado mental que entienda al mundo de la ficción como *el mundo*.

Incluso en películas de ficción en las que los actores se *interpretan ellos mismos* precisamente se establece esa diferencia, pues simulan ser ellos mismos *bajo ciertas condiciones*. En *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999), el protagonista encuentra un portal que lo teletransporta al interior de la cabeza del actor John Malkovich. Al avanzar la película, John Malkovich aparece *interpretando al John Malkovich* de la cinta: nos queda claro que no existe, fuera de la película, ese portal para teletransportarnos, por lo que sus acciones son las de él haciendo de él mismo al *interior* de esa película de ficción.

Es por ello que la película de ficción, así como la verdad, es un sistema *interno* de sentido.<sup>24</sup> Al *interior* de una ficción, todas las acciones tienen un sentido específico que no necesariamente tendrán *fuera* de ella. Al interior de una película sobre magos, las escobas pueden volar, pero no esperamos que al subirnos al techo de nuestra casa y lanzarnos al vacío con una escoba sucederá lo mismo. Al interior de un *thriller* político, un diputado puede atentar contra la vida de un periodista, incluso un diputado que se llame, luzca y tenga los antecedentes de un diputado que conocemos y vemos en noticieros casi todos los días, y no por ello la cinta de ficción se vuelve prueba de un crimen.

Hay que recordar, como apunta José Rojas Bez (2015:288), que el cine no “captura” imágenes, ni el de ficción ni el de no ficción, pues las imágenes no existen por sí mismas como entes que puedan ser “atrapados” como si fueran animales salvajes, sino que son el resultado de estímulos en nuestra mente y percepción, estímulos *creados*. Estos estímulos conforman el registro de lo *profílmico* (según la tipología de Étienne Souriau, citada por Eleftheria Thanouli, 2014:133): las escenas de la ficción

---

<sup>24</sup> De nuevo, François Jost hizo explícita esta conclusión al discutir las diferencias entre ficción, ficticio y factual: “la ficción, contrariamente a la mentira, [...] sólo requiere, por parte de su locutor, la coherencia y la consistencia de un discurso” (1997:74).

sucedan, tienen lugar, *para* el filme, es decir, tienen lugar bajo las lógicas que persigan los objetivos del filme.

Nosotros sabemos eso, y aún así, sigue teniendo fuerza la idea de que suspendemos nuestra incredulidad, es decir, el espectador de cine suspende su racionalidad “ante la ficción narrativa que se le ofrece en pantalla, y reconoce las reglas de lo imaginario” (Zavala, 2003:146). Cuando una película inicia, entramos nosotros en el juego de la ficción, el cual termina con la propia película. Hay en cuestión una serie de complejos procesos cuya explicación escapa los propósitos de esta investigación, pero que han enfrentado a teorías psicoanalíticas y cognitivistas de cine por muchos años<sup>25</sup>.

Sin embargo, es curioso pensar, como lo recuerda Branigan en el mismo texto (1992:200) que la referencia de una película de ficción no es hacia ese evento profílmico (que es el que le da origen), sino a un evento *postfílmico*, en el que el espectador descifra patrones en la estructura de la obra. Entonces, una película de ficción tiene un origen profílmico, pero una intención postfílmica.

Piénsese en que nosotros no entendemos una ficción como *Jurassic Park* a partir de la idea de que Sam Neill estaba abrazando un animatrónico gigantesco de un dinosaurio (lo profílmico), sino que el paleontólogo Alan Grant está abrazando a un triceratops (lo que nosotros entendemos en lo postfílmico al ver la película). Es así como la cinta de ficción tiene sentido una vez que entra en juego la experiencia del espectador.

Entonces, la característica clave de la ficción no es la relación referencial que sostienen los acontecimientos o personas a su interior con lo que está fuera de la película, ni la relación de la cámara con los personajes, sino el tipo de contrato o juego que plantean al espectador. La ficción puede definirse en función del espectador, quien suspende su incredulidad durante el tiempo que la ficción dure. Durante ese tiempo acepto las reglas de lo imaginario, acepto la propuesta de que “*supongamos que las cosas son así, supongamos que esto es verdad*”. Por otro lado, la no ficción es más impositiva, al proponer que “*las cosas son así*”.

### *No ficción*

Las películas de no ficción suelen caracterizarse por contar situaciones que son vistas por los espectadores como factuales: no simulaciones, sino *presentaciones* de la realidad. Cuando en una película de no ficción aparece un hombre, y un subtítulo abajo nos indica que es profesor de cierta universidad, nosotros esperamos que si acudimos a esa universidad y pedimos hablar con ese profesor, aparecerá efectivamente la persona que apareció en la cinta de no ficción. Podrá parecer una

---

<sup>25</sup> La referencia de este debate es el libro clásico *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, editado por David Bordwell y Noël Carroll, 1996; y la respuesta de Slavoj Žižek, 2001b, *Fright for Real Tears*

obviedad este asunto, pero refleja muy bien el grado de confianza y el tipo de expectativas que tenemos con el discurso de la no ficción y en que lo que nos dice que es verdadero y real.

Los documentales, puede creerse en una primera aproximación, existen en el registro de lo *afilmico* (también de acuerdo a la tipología de Souriau, citada por Thanouli, 2014:133), es decir, que narran cosas que sucedieron o suceden independientemente de si hay una cámara para registrarlos o no: mientras que en las ficciones los actores simulan hacer cosas, en los documentales, los sujetos hacen cosas que la cámara registra (como se verá más adelante, esto nunca es tan simple).

También puede creerse que se existe en el registro de lo *prefilmico* (este concepto no es de Souriau ni de Thanouli), es decir, cosas que sucedieron antes de que el filme comenzara a existir (como los documentales realizados con material de archivo). Sin embargo, los documentales también existen en el registro de lo *profilmico*, y registran hechos que tienen lugar gracias al documental mismo (como el protagonista de *Super Size Me*, Morgan Spurlock, 2004, quien sigue el reto de comer todos los días en McDonald's por un mes justamente para el documental).<sup>26</sup>

Siguiendo esta argumentación, vale notar que otro modo común de diferenciar entre la ficción y la no ficción es que aunque ambas planteen situaciones y escenarios diversos, la ficción controla las acciones de los sujetos que aparecen allí, mientras que el documental no los puede controlar pues los sujetos no representan a nadie más que a sí mismos. En la ficción, las acciones y diálogos están prescritos, mientras que en la no ficción no se puede controlar la espontaneidad (nuevamente, esto no es tan sencillo en realidad)<sup>27</sup>.

Decir que la diferencia entre la ficción y la no ficción (o documental)<sup>28</sup> es que la primera cuenta cosas “no ciertas” y la segunda cuenta cosas “ciertas” es bastante pobre y superficial, a poco de decir que la ficción miente y el documental dice la verdad<sup>29</sup>. Reflexionar sobre la naturaleza del documental y la ficción es, irremediabilmente, reflexionar sobre los modos en los que se construye la verdad. Como dice Claudio Celis (2009:52):

---

<sup>26</sup> Distinguir entonces en el origen de las imágenes de un documental es uno de los aspectos clave para distinguir documentales. De nuevo, Branigan (1992:204) entiende que justamente es la causalidad de las imágenes que vemos lo que hace que las distingamos como ficción o no ficción. Para él, la no ficción clásica, lo que sería su grado cero, es una película que se presente como una no manipulación, no focalización, objetividad total ante lo que aparece a cuadro, que ofrece una única interpretación sobre lo que está sucediendo.

<sup>27</sup> Claro que se puede argumentar contra esto los muchos casos de improvisación actoral y de sujetos que simulaban cosas distintas a las que se registra en un documental. Del segundo caso se presentarán y discutirán ejemplos más adelante.

<sup>28</sup> Filmes que hoy consideramos video-arte, ediciones de compilación, o hasta videos musicales, pueden ser o han sido considerados documentales alguna vez, o pueden ser considerados documentales bajo ciertas circunstancias. Quedándonos con una propuesta más laxa, cuando aquí en esta investigación se hable de no ficción se está refiriendo, a grandes rasgos, al documental.

<sup>29</sup> Aunque siendo justos con esta idea, es verdad que nunca nos hacemos la pregunta, al ver una ficción, de si se nos está mintiendo o diciendo la verdad; mientras que como dice Dirk Eitzen (1995:81), un documental es cualquier película susceptible de *tener que* responder a la pregunta *¿está mintiendo?*.

[...] al proponerse la tarea de reflexionar sobre el género documentalista en cuanto tal, nos quedamos inevitablemente con el problema de la verdad como ha sido comprendido históricamente, es decir, verdad entendida como adecuación entre un enunciado y una cosa. Más aún, una redefinición del género documentalista dependerá esencialmente de una reconsideración de esta concepción de la verdad.

En esta investigación se propone que la diferencia fundamental entre la ficción y la no ficción es el tipo de contrato que los espectadores suscriben con ella: cuando una película es definida como ficción, los hechos son vistos como una simulación de un acontecimiento, y por lo tanto, el contrato se acaba con la película; mientras que cuando una película es vista como no ficción, los espectadores suelen asumir a los actos como factuales, por lo que el contrato que se firma es esencialmente uno distinto, que continúa después de que la película termina.

Todas estas ideas serán discutidas a profundidad en los capítulos posteriores, pero para ser claro desde el principio, es evidente que la ficción y el documental difieren en la *forma* en muchos aspectos. Podrá hablarse extensamente de los modos en los que se mezclan –o hay quienes dirán “confunden”– ficción y no ficción (más adelante presento una tipología de esto). Pero también es cierto que con relativa facilidad y rapidez podemos decidir si lo que estamos viendo es ficción o no ficción, a pesar de que luego cambiemos de opinión.

Hay ficciones sobre acontecimientos que tuvieron lugar (desde *biopics* hasta reconstrucciones de desastres naturales), como también hay documentales animados o de memorias destruidas por el Alzheimer. No hay tema que sea exclusivo de la ficción o exclusivo del documental. No hay herramienta de algún elemento del lenguaje cinematográfico que sea exclusiva de la ficción o de la no ficción. Sí hay, sin embargo, condiciones y modos de recepción distintos, y esto es justo en lo que se quedan cortas las definiciones que prácticamente dicen que los documentales cuentan cosas “reales” y las ficciones cuentan cosas “falsas”.

Propongo, y profundizaré más adelante, que las películas de ficción y de no ficción no *son*, sino que son *vistas como* de ficción o no ficción.

Aquí se podría argumentar que los espectadores pueden distinguir enseguida que una película es de ficción o que es de no ficción, por lo que no es necesaria la aclaración de que “cuando una película es *vista como* ficción/no ficción”. Sin embargo, hay que insistir en que las películas no *son de* ficción o no ficción porque, como mencioné, ningún discurso ni producto de la comunicación es verdadero ni falso por sí mismo, sino que es cotejado dentro del *conjunto referencial* de los espectadores, viene *indexado* en medio de una *comunidad discursiva* que le da sentido, en fin, que el contrato de lectura que se firma con la no ficción difiere del de la ficción. Todos estos son los conceptos que se manejarán para explicar la naturaleza del documental, y luego del falso documental, en esta investigación.

## **Ficción y no ficción: ficcionalización y documentalización de la forma**

*La semio-pragmática de los géneros y el nacimiento del “tercer espacio”*

A pesar de las enormes diferencias con las que popularmente son descritas, la ficción y la no ficción han guardado estrechas relaciones formales. En este apartado quiero hacer recuento de varios modos en los que la ficción se apropia de convenciones y formas que con frecuencia relacionamos con el documental –la documentalización de la ficción–, e inversamente, modos en los que el documental hace lo propio con la ficción –la ficcionalización del documental–, lo que llevará a interesantes conceptos que vienen del campo de la semio-pragmática cinematográfica<sup>30</sup>.

Mencioné previamente que existe una forma ficcional y una forma no ficcional, y que como resultado de ver una película como ficción o no ficción, se establecen entonces contratos distintos con los espectadores.

Esta forma ficcional y no ficcional, habrá que admitir, puede reconocerse con facilidad. Al ir cambiando con rapidez los canales de televisión es relativamente sencillo distinguir si se está viendo un documental o ficción. No necesitamos más que un par segundos para decidir si esa entrevista a cámara es un documental y ese fantasma saliendo de un espejo es ficción. Por otro lado, habrá que recordar que ninguna de estas formas son “naturalmente” ficcionales o no ficcionales. Tan arbitrario es elegir una forma como más “cercana” a la realidad de otra que incluso extremos tan disímiles como el cine clásico de Hollywood y el realismo europeo de la posguerra decían acercarse, a sus modos, lo más posible a la construcción de la realidad. Como señala Matilde Obradors (2005), los documentales pueden ser altamente subjetivos, íntimos y personales, mientras que la ficción puede tener una forma y estructura proto-documental junto con una pormenorizada investigación de detalles.

Por ello, siempre se entra en debates inagotables cuando se tratan piezas tan extrañas como *Canoa* (Felipe Cazals, 1976), una cinta que narra los hechos ocurridos en ese pueblo mexicano a partir de una minuciosa investigación periodística, o productos no cinematográficos que también bailan en la frontera: *In Cold Blood*, escrita por Truman Capote en 1966, ¿es un reportaje periodístico novelizado, o una novela a partir de una investigación periodística? Las novelas gráficas de Guy Delisle, ¿no son acaso crónicas periodísticas de sus viajes, sólo que no usan palabra escrita sino viñetas y dibujos? En otro extremo: ¿no acaso colocar libros religiosos –la Biblia, el Corán, el Libro Mormón, etc.– en una sección llamada “Religión”, junto con estudios antropológicos y sociológicos de religión, y no en la sección de “Ficción”, responde a una postura política sobre las consecuencias de que algo sea ficción o no ficción? ¿Y no responde acaso al modo en que los lectores deberán

---

<sup>30</sup> Este apartado retomará varios conceptos de la semio-pragmática por su utilidad para comprender lo clave que es el espectador en la distinción de la ficción y la no ficción (una de las tesis principales de toda la argumentación de este texto), pero es importante señalar que esta investigación en general no se adscribe a ese campo específico. Para una introducción al tema, recomiendo leer a Buckland (1995).

relacionarse con el material así como nos relacionamos de modo diferente ante *Jurassic Park* que ante un documental sobre dinosaurios?

El estudio de la ficción y la no ficción como dos formas discursivas distintas, y a la vez como dos contratos distintos con los espectadores, puede estudiarse desde la semio-pragmática cinematográfica, que se preocupa por los modos de creación de sentido de la obra (a través de la producción de la misma y a través de su lectura). Roger Odin (1995) propuso estudiar los documentales desde este campo, a la luz de la supuesta infravaloración del documental como género popular cinematográfico<sup>31</sup>.

Odin (1995:228) propuso 4 operaciones que la ficción y la no ficción comparten: 1) *Construcción de una diégesis*, la producción de un mundo donde las acciones y sus consecuencias tienen sentido, 2) *Narrativización*, tener una estructura de narrativa audiovisual, 3) *Mise-en-phase*, “puesta en fase”, que es la modificación de la enunciación fílmica con fines emotivo-dramáticos, que el modo en que se digan las cosas cause emociones específicas en quien las ve, 4) *Construcción de un Enunciador ausente*, cuando el espectador sabe que hubo un Enunciador fílmico específico (alguien que hizo la película), y sin embargo, actúa ante el producto audiovisual como si el mundo y los eventos mostrados existieran por sí mismos de ese modo (en el caso de la ficción, se acepta como parte del contrato que eso que se muestra sucede, en el caso de la no ficción, el contrato dice que eso que se muestra sucedió en verdad).<sup>32</sup>

Continúa Odin con la idea de que hay un quinto elemento que difiere en los dos regímenes: 5.1) en el caso de la ficción, se entiende por *ficcionalización* cuando en el que el que enuncia no tiene la obligación de garantizar veracidad de lo que dice, no tiene que ofrecer evidencias de lo que dice más que lo que la propia película muestre, no se compromete con la verdad que enuncia más allá de la propia película; y 5.2) en el caso de la no ficción, se trata de la *documentalización*, y funciona exactamente de modo contrario, al esperar que el que enuncia dé alguna garantía de verdad o sea alguna garantía de verdad, que dé pruebas de lo que dice, que se comprometa personalmente con lo que dice.

Dice Odin (1995:229) que hay una tensión paradójica a la que está sometido el documental en búsqueda de su aceptación por el público y garantía de verdad:

---

<sup>31</sup> Tomando en cuenta el año en que Odin escribió esto, hoy podría decirse que la situación se asemeja a las predicciones que dio al final del artículo, y que son similares a la descripción de la cultura posdocumental de John Corner, explicada al final del siguiente capítulo de esta investigación.

<sup>32</sup> El estudio de la enunciación fílmica es un campo muy amplio. Este trabajo pretende expandir el tema a partir de la distinción entre enunciado y enunciación según el psicoanálisis lacaniano. Esto no es llevarlo por una brecha distinta: la enunciación fílmica es la posición particular desde la cual se enuncia la universalidad del enunciado fílmico. Para un estudio más profundo del tema, revisar a Casetti ([1996] 1998:18).

[...] a documentary will have a higher degree of ‘documentarity’ the more it blocks a greater number of these operations [las de ficcionalización]. On the other hand, a documentary will have more chance to be accepted by the public if it mobilized more operations belonging to the process of fictionalization, i.e. the more it resembles the fiction film.<sup>33</sup>

Ante estos procesos, varios autores (entre ellos Roscoe & Hight, 2001, o Nichols, 2010) hablan de la existencia de un tercer espacio, un híbrido entre ficción y no ficción. Los nombres, en unos casos intercambiables, en otros casos con diferencias específicas importantes, han sido “docuficción”, “docudramas”, “drama documental”, “falso documental”, etc. Presentaré críticas a estas categorías más adelante. Por ahora es importante saber que lo que planteo a continuación es un inventario de formas de la ficción en el documental y formas del documental en la ficción, herramientas usadas en ambos casos, y algunas corrientes estéticas de cine que han tratado de borrar esa frontera.

Ante estas estrategias usadas tanto por la ficción como por el documental, estoy en contra de creer que hay una “confusión” entre la ficción y la no ficción. Con excepción de películas y registros de recepción muy específicos, de varias épocas, es equivocado pensar que las fronteras entre ambos géneros se “han ido borrando”, como refieren continuamente varias apreciaciones y reflexiones sobre el papel de la ficción y el discurso sobre la verdad en la posmodernidad. Es cierto que han habido muchos casos que parecen comprobar esto, desde el famoso incidente de Orson Welles en 1938 hasta *fake news* en redes sociales virtuales hoy en día, pero esto no es sólo porque la forma de la ficción y la no ficción se parezcan cada vez más: al contrario, precisamente como se siguen distinguiendo con facilidad es que se causan estos problemas, que más tienen que ver con las condiciones de recepción de los contenidos que sólo con la forma de los mismos.

Quizá este debate nada más ha entrado en el terreno público, se ha expandido más allá de densas discusiones académicas. En cualquier caso, aceptaría las posiciones, en apariencia contrarias, que identifican a toda ficción como un *documental* y a todo documental como una *ficción*.

La primera es la de Jean-Louis Comolli (1999:36), para quien la condición documental se ubica en todo filme: “nothing is produced in any way other than through the real relation between a given time (that of the recording) and a place (the scene), a body (the actor), and a machine (responsible for recording)”<sup>34</sup>. Sobre esta postura se explicará, más adelante, a qué se refiere la idea de que *un documental se documenta*, pero para que se entienda la cita, habrá que reconocer la capacidad

---

<sup>33</sup> Traducción: [...] un documental tendrá un mayor grado de ‘documentalidad’ mientras más evite un alto número de estas operaciones [las de ficcionalización]. Por otro lado, un documental tendrá más oportunidad de ser aceptado por el público si moviliza más operaciones pertenecientes al proceso de ficcionalización, es decir, mientras más recuerde a la ficción fílmica.

<sup>34</sup> Traducción: nada es producido de ningún otro modo que no sea a través de la relación real entre un tiempo dado (el de la grabación) y un lugar (la escena), un cuerpo (el actor), y una máquina (responsable de la grabación).

pragmática para identificar una película como una ficción –el personaje se muere– o como un documental –es un actor que finge morir–. Luego, está la postura de Jacques Rancière ([2000] 2006:38), para quien el régimen lógico de la ficción se sobrepone en la lógica del hecho a partir de la “revolución estética”: “The real must be fictionalized in order to be thought”<sup>35</sup>. Esto significa identificar que todo documental requiere convertirse en narrativa, transformar la Historia en una historia, que plantea su propia *ficción* en tanto, como se refiere el filósofo (2006:39), *reorganización material de signos e imágenes*.

Es importante decir que si bien en varios momentos de la historia del cine han habido películas que causan debates y renegociaciones de las fronteras de la ficción y la no ficción, los discursos estéticos, políticos y filosóficos que han sido puestos a debate con la posmodernidad son más características del modo en que la sociedad actual entiende el fenómeno cinematográfico hoy, y no necesariamente son debates intrínsecos de las películas –de los discursos–. Nuevamente: lo que cambia es la experiencia cinematográfica, no sólo las películas mismas.

Por ejemplo, para Gérard Imbert (2010:625), la frontera entre ficción y no ficción es cuestionada a raíz de la crisis de la representación unívoca de la realidad y la urgencia de inmediatez de la información en la sociedad actual –urgencia sobre la que se basa el modelo de las redes sociales virtuales–; y esta urgencia multiplica la variedad de discursos de la no ficción, uno de los rasgos de la llamada cultura posdocumental (profundizaré en esto en el siguiente capítulo). Es decir, no es que las películas actuales tengan una magia particular que cause “confusión” en los espectadores, es más bien que las condiciones actuales de lectura causan nuevos modos de entender la ficción, la verdad, el documental y la representación.

Retomo los conceptos de Odin, pero no en un sentido de lo que el espectador le exige al enunciador del discurso fílmico, sino a la forma con la que se suele distinguir coloquialmente un documental de la ficción, para exponer en este apartado una breve tipología de estrategias de documentalización de la ficción y ficcionalización del documental. El uso de ellas en películas de ficción y no ficción tiene un claro propósito retórico (aquí sí, intentando responder a la paradoja que expuso Odin en 1995:229): suelen usarse con la idea de que si una ficción se ve más “realista” dará un golpe emocional más contundente al espectador, y que si un documental capta al espectador como lo hacen las ficciones, puede causar un impacto emocional más profundo que con una presentación aburrida de datos. Varias de las siguientes estrategias serán revisadas con mayor profundidad en los próximos capítulos.

---

<sup>35</sup> Traducción: Lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado.



## La documentalización de la ficción

Entre las estrategias que usan las ficciones para asemejarse a los documentales están:

- *El uso de tomas de noticieros, documentales, videos caseros*: como un modo de contextualizar el lugar y momento en que tienen lugar los hechos ficticios, en especial cuando el argumento se sitúa en el pasado.
- *La incorporación de imágenes ficticias en un contexto documental*: esto para dar contexto histórico y apego a algún momento y lugar, pero a diferencia del punto anterior, están mezclados en ese material de archivo genuino materiales hechos por la ficción. Puede ser desde manipular las imágenes ficticias para que parezcan ser de la época (filtros para que la película luzca vieja) hasta incorporar imágenes ficticias en material de archivo genuino (como lo popularizó *Forrest Gump*, Robert Zemeckis, 1994, al poner a Tom Hanks estrechándole la mano a presidentes de EUA no contemporáneos al actor).
- *Los falsos noticieros en las películas*: en otro extremo, se trata de secuencias que siguen la lógica documental y de noticieros, pero que son totalmente falsas (una especie de proto-falso documental). Un caso muy famoso es el “News on the March” en *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), que sigue la estética de los noticieros cinematográficos de entonces para contar una historia ficticia (es una especie de falso documental dentro de la película). Menos complejos y más comunes son extractos de noticieros en radio o televisión en la película (secuencias como éstas se encuentran en *The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963, o *Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968).
- *El uso de equipos portátiles*: con el desarrollo de la tecnología de grabación durante la II Guerra Mundial, los noticieros comenzaron a usar cámaras portátiles, y esta práctica fue adoptada por los documentales desde finales de los 50. Esto dio paso a la creación de documentales participativos (según la tipología de Nichols, 2010), donde el documentalista asistía al lugar de la acción. Luego fueron tomadas estas cámaras más ligeras por la ficción, y han ido desde la película en 8 y 16 mm. hasta las actuales cámaras digitales GoPro.
- *Los movimientos estéticos que buscan realismo*: muchos de ellos de cine de autor y alejados del sistema de Hollywood. Comienzan a popularizarse a mediados del siglo pasado, tras la II Guerra Mundial. En mayor o menor medida, apuestan por filmar fuera de los estudios, exaltar la construcción artificial del discurso, evitar usar actores profesionales, relatar dramas propios de las sociedades en las que se realizan (pobreza, luchas sociales, grupos marginados, etc.); y suele ubicarse este estilo, a grandes rasgos, en la amplia categoría conocida como *cinéma vérité* (aunque habrá que reconocer diferencias específicas entre ellos, objeto para otra investigación). Entre ellos: el neorrealismo italiano (*Ladri di Bicicletta*, Vittorio de Sica, 1948), parte de la nueva ola francesa (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), el *Free Cinema* inglés (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960), el *Cinema Novo*

brasileño (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964), el Tercer Cine latinoamericano (*La hora de los hornos*, Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), el realismo social británico (casi todo el cine de Kean Loach, desde *Kes*, 1969 hasta *I, Daniel Blake*, 2016), el Dogma 95 (*Festen*, Thomas Vinterberg, 1998), el cine de Lukas Moodysson (*Lilja 4-ever*, 2002), Fernando Meirelles (*Cidade de Deus*, 2002), Amat Escalante (*Los bastardos*, 2008) y los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne (*Rosetta*, 1999). También en los EUA hay ejemplos de *cinéma vérité*, desde John Cassavetes (*A Woman Under the Influence*, 1974) hasta Larry Clark (*Kids*, 1995) o Harmony Korine (*Julien-Donkey Boy*, 1999).

- *Procesos metaficcionales*: uno de los más comunes y que asemeja la estética documental son las entrevistas a cuadro (a modo de cabezas parlantes) en películas de ficción, por ejemplo, las parejas de ancianos que cuentan cómo se conocieron en *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989). Woody Allen también recurre mucho a esto, como al inicio de *Annie Hall* (1977), cuando cuenta chistes frente a la cámara, o al discutir en la fila del cine sobre Marshall McLuhan con un extraño, y aparece el mismo McLuhan para dar fin a la conversación.
- *Guiones adaptados de hechos no ficticios*: muy común es realizar trabajos de ficción basados en hechos no ficticios. Van desde *biopics* de personalidades (*Private Parts*, Betty Thomas, 1997, donde Howard Stern se interpreta a él mismo en una película sobre sus inicios como locutor de radio), hasta adaptaciones de reportajes periodísticos o la historia tras ellos (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976). Aquí está lo que se conoce como docudramas (*Canoa*). También están aquí películas que explícitamente hablan de un personaje factual, pero en un contexto totalmente ficticio, en un sentido satírico (*The Interview*, Seth Rogen & Evan Goldberg, 2014).

### *La ficcionalización del documental*

Entre las estrategias que usan los documentales para asemejarse a las ficciones están:

- *Dramatizaciones*: a falta de material audiovisual indexical del hecho relatado, se recurre a actores y actrices para interpretar lo que sucedió. El documental *Chuck Norris vs. Communism* (Ilinca Călugăreanu, 2015) está construido en muy buena parte por dramatizaciones de los hechos que tuvieron lugar tal como son recordados por los sujetos del filme.
- *Reencuadres y retakes*: las entrevistas y ciertos sucesos para los documentales pueden repetirse, en caso de que cierto ángulo o posición de la cámara resulte más atractivo, o para tener la cantidad suficiente de tomas en la edición: se le pide al sujeto que vuelva a servirse comida, o que diga de nuevo alguna frase en voz alta; de modo similar a los *retakes* en las películas de ficción.
- *Animaciones, representaciones de sueños, fantasías, alucinaciones*: ante la incapacidad de conseguir material audiovisual, se recurren a animaciones o distorsiones de la imagen y el sonido con tal de

representar cómo se sintió/vio desde la subjetividad del personaje. *The Nightmare* (Rodney Ascher, 2015) cuenta el problema de parálisis de sueño que de manera crónica sufren los sujetos, y sus pesadillas son relatadas por medio de animaciones y distorsiones de la imagen (ralentización, filtros de colores, sombras digitales, etc.).

- *Música para dramatizar*: a pesar de que el diseño de sonido en los documentales es visto como algo de poca manipulación, es cierto que en otros documentales puede resultar enormemente significativo para ambientar o dirigir los hechos (en documentales sobre músicos, como *Gimme Shelter*, Charlotte Zwerin y Albert y David Maysles, 1970); y en otros casos, es la música la que dirige el montaje de las imágenes (como la famosa saga inaugurada por *Koyaanisqatsi*, Godfrey Reggio, 1982). Esta segunda alternativa produce una espectacularización de la edición, y con ello, de la construcción artificial del mundo a través de ella a partir de un interés emotivo-dramático.
- *En general, el uso de recurso narrativos estructurales (arcos narrativos, clímax, turning points, suspenso, sorpresa)*: para mantener interés en el relato, como tener una pregunta guía al inicio y responderla hasta el final, u ocultar la verdadera identidad o relación con los hechos de un personaje, por ejemplo, en el documental *Life 2.0* (Jason Spingarn-Koff, 2010), donde poco a poco, con la manipulación de la luz, se va revelando el aspecto físico de la persona con el avatar de niña que pone bombas en plazas comerciales de Second Life.
- *El punto de vista*: como la “subjetivación” de una toma o todo el filme. A diferencia de la común creencia de que la cámara en el documental siempre es un ente omnisciente (una “mosca en la pared”), el punto de vista en el documental puede manifestarse en dos vías: tomas de un punto de vista tal cual, como en el cine de ficción (usado en dramatizaciones, para ver los hechos lo más parecidos al modo en que los vio el sujeto del documental), o hacer explícita la postura subjetiva desde la que se relatan o narran los hechos de una secuencia o todo el documental.<sup>36</sup>

### *Los límites en el audiovisual contemporáneo*

Como se ha visto en los ejemplos mencionados, este cruce o difuminación entre los campos de la ficción y el documental no son nuevos. Lo que sí corresponde a tiempos más contemporáneos es un

---

<sup>36</sup> Este segundo punto, para Pablo Piedras (2011) se manifiesta en tres formas: 1) los relatos autobiográficos, como modo más obvio en el que se establece una cercanía y complicidad entre el documental y quien hace el documental, 2) la evolución de la experiencia del realizador *durante* la realización del documental, y cómo esta experiencia otorga un nuevo sentido con el que debe ser comprendido el objeto de la película, y 3) la presencia explícita del realizador que no se advierte a sí misma como esencial para comprender la relación con el objeto del documental (como en las primeras dos formas), y por lo tanto, trata de pasar desapercibida (esto es lo que denomino *transparencia narrativa*, y también será abordada en el siguiente capítulo).

cuestionamiento desde la televisión, que coexiste en el *ecosistema mediático*<sup>37</sup> con una especie de actitud cínica sobre la verdad, la ficción y el documental. En 2005 (s/p), Gérard Imbert escribe:

La realidad televisiva que muestra la neo-televisión no se corresponde con una imagen estable de la realidad, sino que se caracteriza por la irrupción de contenidos inauditos, que buscan el impacto, son factor de desequilibrio, con un desplazamiento de los límites de lo representable (sobre todo en torno a los referentes fuertes como son el sexo, la violencia, la muerte); se define también por la turbulencia de las formas, por su inestabilidad. De ahí su capacidad de mutación, de transformarse radicalmente, de crear realidad *ex nihilo*.

Como si hubieran sido planeados para probar este mismo punto, en México es suficiente recordar algunos casos infames: en 2006, la simulación de la liberación de secuestrados por la banda donde supuestamente colaboraba Florence Cassez, espectáculo orquestado por los medios de comunicación y agencias de seguridad del gobierno mexicano y que sirvió como piedra para la posterior liberación de la francesa; en 2010, el cadáver de la niña Paulette es “hallado” a escasos centímetros de donde cámaras de televisión y peritos policiales habían estado buscándola días antes; y en 2017, tras el terremoto del 19 de septiembre, en los medios de comunicación se dio a conocer la intensa búsqueda de una niña que al parecer incluso llamaba a gritos por ayuda bajo los escombros de una escuela, para que al final la niña ni siquiera hubiera existido.

En todos estos casos, que se ganaron el repudio de buena parte de la sociedad, se halla el denominador común del papel de la televisión para presenciar, *crear* y mantener mentiras en espacios informativos, donde dicen dar una verdad periodística. Este repudio es por haber violado una especie de contrato con los espectadores, en el que estos ya no pueden confiar en el espacio informativo como forma de la verdad. Estos nuevos modos de representación de la televisión, entonces, se fundamentan en dos operaciones: “1) el *hacer ver*: la construcción de una cierta realidad en/por los medios de comunicación, y 2) el *hacer creer*: la relación que establecen estos discursos con el espectador, el “contrato comunicativo” que instituyen.” (Imbert, 2002:20).

Los medios *median*, entre otras cosas, nuestra relación con el mundo y con la verdad. No nos interesa cualquier tipo de verdad, sino que nos interesa la “verdad histórica”, la “verdadera” verdad<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Podemos entender como *ecosistema mediático* el conjunto de contenidos que forman la programación de los medios masivos de comunicación, las articulaciones y retroalimentaciones de esos contenidos entre sí, sus lógicas específicas de producción y de recepción, y los modos en los que las audiencias y poderes modifican estas relaciones. Para una breve introducción a este concepto desde una perspectiva contemporánea, ver Canavilhas (2011).

<sup>38</sup> Como se verá más adelante, hay autores que señalan (Steven Anderson, 2006) que aunque el mundo de hoy “admira” que existen “múltiples verdades”, siempre estamos buscando una cosa que sí podamos creer que es verdad, siempre necesitamos creer que existe la verdad para funcionar en el mundo. O como se mencionó previamente, necesitamos creer que alguien cree en la verdad.

Esta verdad nace tras un doble filtro<sup>39</sup>: el primero es el de quien la produce, que toma estímulos del mundo para crear una verdad que comunica, mientras que el segundo filtro es el de quien la recibe, que en consecuencia comunica también su postura sobre esta verdad. Toda narrativa funciona de ese modo (alguien que la filma y alguien que la ve), y en ese sentido, se puede asumir que la creación de cualquier verdad sigue la misma lógica que la creación de cualquier relato.

Por último, reconocer estos dos filtros es reconocer, desde otra dimensión, el fundamental rol que juega el espectador ante la ficción y la no ficción, y en la creación del discurso y narrativa cinematográfica.

### **Ficción y no ficción: mundos proyectados y modelos de mundo**

#### *El arte como metadiscurso*

Después de hablar sobre la forma, regresemos a la discusión sobre el papel de los espectadores, y es aquí donde vemos la pertinencia del estudio de la comunicación para el estudio del cine. Estudiar la comunicación no es el estudio del lenguaje en sí, ni de su estructura ni del significado de las palabras, sino el uso que los hablantes hacen del lenguaje. Quienes se comunican son las personas, no las frases, o como dice Paul Ricoeur ([1976] 2014:27): “La lenguas no hablan, las personas sí”, y en ese sentido, todo estudio de la comunicación humana, para que sea propio de la comunicación, debe ser un estudio de la pragmática (como reconocen Watzlawick, Bavelas & Jackson, [1967] 2014<sup>40</sup>).

Brevemente he comentado que la diferencia esencial entre la ficción y la no ficción radica en el tipo de contrato que firman con los espectadores, es decir, existe un tipo especial de papel que juegan los espectadores al ver ficción que difiere del que juegan al ver no ficción. Quien ve las películas juega un rol esencial para decidir la naturaleza de las mismas.

El papel que tienen las ficciones no es sólo entretenimiento –que por sí mismo tampoco es un concepto banal–, sino que termina conformando, como narración, el modo en que vemos el mundo y nuestro papel en él. Nosotros usamos las ficciones y las no ficciones, estas historias, para dar forma a nuestra Historia. Así como todo documento o registro histórico parte de una interpretación, ni siquiera la ciencia existe fuera del plano del discurso, de la narración, pues como enunció Muriel

---

<sup>39</sup> Esta idea salió a partir de una conversación personal con Gérard Imbert.

<sup>40</sup> Es en esa misma obra, titulada precisamente *Pragmatics of Human Communication* (2014), donde se proponen los 5 axiomas de la comunicación. Todos ellos se fundamentan en la subordinación de lo que se comunica a las relaciones que sostienen quienes se comunican. Es decir, los axiomas de la comunicación, la base del objeto de la disciplina, no es el lenguaje en sí, sino lo que hace con el lenguaje quien lo habla (quizá aquí esté una primera distinción fundamental entre la comunicación y la lingüística).

Rukeyser en su poema *The Speed of Darkness* (1968:111): “The universe is made of stories, not of atoms”<sup>41</sup>.

En esta multiplicidad de narrativas e interpretaciones está el potencial discursivo del arte. El sentido polisémico de toda obra de arte no sólo empata con la interpretación de la obra misma, sino con cómo esa interpretación irá variando en cada sistema de discursos donde la obra se inscriba. Por ello, cada obra puede construir *su propia verdad*, su propio laberinto como el único mapa para comprenderla.

Estos laberintos no existen *en* la obra por sí mismos, sino que existen *en* el espectador y su horizonte de expectativas. Una pintura de Da Vinci o de Kandinsky no guarda un significado intrínseco, una Verdad que se deposita en los espectadores como si estos fueran esponjas, sino que ellas son un campo de confrontación simbólica entre lo que se ve y lo que se entiende, lo que se dice y lo que se sabe. Ver la relación entre las películas y los espectadores como una de tipo lúdico, que se va recreando constantemente, es la base de los estudios de cine desde la comunicación.

Esta relación lúdica se recrea en dos vías: la autorreferencialidad (la obra constantemente hace referencia a su propia existencia) y la hipertextualidad (está estructurada de modo que vaya de texto en texto). Podemos entender el discurso artístico de la posmodernidad como un metadiscurso<sup>42</sup> (un discurso que habla sobre sí mismo) de carácter intertextual (un texto que habla sobre otros textos o recurre a ellos para enunciarse).

Toda verdad, como sistema internamente coherente de proposiciones, es siempre un metadiscurso: se entiende dentro de sí mismo y se apoya en sí mismo para tener sentido<sup>43</sup>. Hablar sobre la ficción desde la ficción, o el documental desde el documental, es siempre autocuestionarse, y por extensión, cuestionar al espectador.

---

<sup>41</sup> Traducción: El universo está hecho de historias, no de átomos.

<sup>42</sup> Al usar la ficción para hablar de la ficción, en una meta ficción, o al usar un documental para hablar de un documental, en un metadocumental –así es como entiende Gerd Bayer (2006:174) a los falsos documentales– se está hablando siempre de los modos en los que la ficción y el documental construyen una relación de confrontación con el espectador. Roland Barthes ya había llegado a conclusiones similares al hablar de la crítica sobre la crítica en *Crítica y verdad* ([1966] 1972): criticar a la crítica es desenmascarar los sutiles modos de dominación que ejerce el lenguaje sobre los hablantes y lo que la relación de poder considera “correcto”, “artístico” y “verdadero”.

<sup>43</sup> Hay que distinguir entre metadiscurso y metalenguaje: mientras que el primero es un discurso que habla sobre sí mismo y/o sobre la artificialidad del discurso mismo, en especial del discurso artístico, el segundo es algo inexistente (al menos para el psicoanálisis). Los documentales, al plantear la cuestión del metadiscurso, plantean la tercera pregunta, *¿cómo sabemos que sabemos lo que sabemos?*, que puede reformularse como: *¿cómo sabemos que el modo en que sabemos las cosas es un modo correcto de saber las cosas?* Estas preguntas serán traídas de nuevo a la discusión, y expuestas a profundidad, al final de la investigación, así como la cuestión de que no existe metalenguaje.

### *La posmodernidad escéptica y la afirmativa*

Habrà que recordar (como dice Lauro Zavala, 2014:203) que no existen las películas posmodernas, sino lecturas posmodernas de películas, porque los espectadores son los que identifican una cinta como posmoderna. La posmodernidad es un estado de lectura, no una naturaleza intrínseca de los textos.

Por ello, el estudio de las obras cinematográficas desde la posmodernidad (desde los espectadores) es un rasgo compartido con el estudio de la comunicación (desde los hablantes). La narrativa posmoderna, centrada en la relación con el espectador, se construye en donde convergen el horizonte de expectativas de los espectadores (la recepción) y la construcción del discurso (la forma). Es decir, la recepción y la forma son las piezas para reconstruir la experiencia del espectador, que es prácticamente el fin último de todo análisis de cine.

Para adquirir una posición en torno al complejo y a veces tramposo tema de la posmodernidad, me refiero a los términos dados por Pauline-Marie Rosenau (1992), que distingue de entre todas las corrientes de la posmodernidad, dos campos para agruparlas: posmodernidad escéptica y posmodernidad afirmativa.

La posmodernidad escéptica es la más famosa fuera de los círculos académicos, precisamente por su carácter polémico: es la que niega que existan verdades, que ve la expansión y evolución de la sociedad moderna como la desastrosa desaparición de cualquier referente al cual atar la vida, un camino en el que nada es posible, todo es relativo y cualquier interpretación sobre cualquier cosa es igual de válida, y por ello, igual de inválida. Esta postura suele encontrarse con frecuencia en las humanidades, en especial las corrientes con muy fuerte influencia del post-estructuralismo, pues justo retoman la idea de que la artificialidad del lenguaje es la máxima barrera que evita acceder a la certeza de cualquier cosa. Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean Baudrillard, entre otros, son autores que pueden adscribirse aquí de algún modo, o que han sido interpretados –a veces, erróneamente– como parte de este equipo.

Frente a esta postura catastrófica y absolutista –y por lo tanto, bastante cómoda–, está la posmodernidad afirmativa, quienes si bien son críticos de la modernidad y la sociedad contemporánea, no temen adscribirse abiertamente a alguna postura política o ideológica, cosa que los escépticos radicales jamás podrían hacer. Es una postura que no niega lo relativo con lo que se entienden valores culturales o se leen discursos de distinta naturaleza, pero sí considera posible construir a partir de esta relatividad una nueva manera de leer el mundo. Esta corriente ha predominado en las ciencias sociales, a partir de la herencia de los estudios de políticas públicas, antropología, sociología, etc.

Por ejemplo, sobre el tema de la verdad y la teoría para explicar el mundo, las posturas se encuentran en franco desacuerdo. La posmodernidad escéptica condena todo intento de verdad y de usar una teoría para explicar la realidad como arbitraria o incluso autoritaria. Nunca puede entenderse la verdad ni lo verdadero sino es gracias a que una posición de poder lo considera como tal. No existe institución alguna como Autor, Sujeto, Historia, Tiempo, Espacio, una sola Interpretación, muchísimo menos La Correcta Interpretación.

Por su parte, la posmodernidad afirmativa acepta la posibilidad de formas de verdad específicas locales, personales y comunitarias. No se niega el papel del lenguaje como creador de verdades específicas, pero justamente allí es donde pueden nacer consensos y acuerdos: en el seno de comunidades de lenguaje o discursivas (precisamente donde se ubicará uno de los teóricos del documental que se revisan más adelante).

Sin duda, ha sido la posmodernidad afirmativa la que ha ido ganando la batalla al escéptico, aunque coloquialmente el término “posmodernismo” suele adscribirse a este segundo tipo. El posmodernismo también ha dado varias lecciones a la Academia que ya no se pueden ignorar. Como dice Rosenau: “Many modern social scientist would agree with the post-modernist about the complexity of the social world. They would be the first to admit that although truth is a goal in social science, it is admittely never attained” (1992:91)<sup>44</sup>.

Por otro lado, con el paso de los años, el posmodernismo afirmativo también ha sido muy criticado por creerse exento de posturas radicales o adscribirse a posturas holísticas y multiculturalistas que ocultan sesgos bastante conservadores, y que han terminado por escudarse en la sociedad actual bajo la bandera de lo políticamente correcto, la modernidad alternativa, etc. Uno de los filósofos que más ha atacado estas ideas es Slavoj Žižek, quien denuncia los procesos objetivos detrás del proyecto político del multiculturalismo<sup>45</sup>, que suele esconder bajo las banderas de las luchas específicas y locales un proyecto capitalista adaptado a las restricciones de cada espacio.

Para concluir, habrá que regresar a la idea de que la lectura posmoderna se construye con el papel del espectador. Para entender la complejidad del fenómeno cinematográfico desde la posmodernidad (es decir, desde el espectador, desde su estudio como proceso de comunicación), es

---

<sup>44</sup> Traducción: Muchos científicos sociales modernos estarían de acuerdo con los posmodernos sobre la complejidad del mundo social. Ellos serían los primeros en admitir que a pesar de que la verdad es una meta en la ciencia social, nunca es conseguida.

<sup>45</sup> La posmodernidad afirmativa es de la que se nutren, por ejemplo, grupos feministas que promueven que cada quien le da lecturas distintas a los significantes del discurso cotidiano, y así, por ejemplo, hay quienes dicen que usar burka no tiene nada de malo porque al final quien la usa le da el significado que quiere, y de ese modo se emancipa del significado dado por el poder patriarcal porque está “resistiendo” justo al hacer uso, con su propio sentido, de la burka. Žižek (2016) argumenta que si bien es cierto que cada mujer que usa burka puede darle un significado propio a la prenda, es ingenuo olvidar que el origen de la misma es controlar a las mujeres, y que alguien puede usarla desde su lógica de “resistencia” y aún así ser bastante cumplidora con el fin de opresión por el que la burka existe en primer lugar.



más importante la experiencia estética (la articulación de la forma del discurso con el modo en que es visto por alguien) que la relación que sostiene lo que se dice con una realidad fuera a la película misma<sup>46</sup>.

Claro que esto no significa que jamás se podrá reconstruir la experiencia del espectador porque es contingente (posmodernidad escéptica), sino que se puede construir conocimiento a partir de ella (posmodernidad afirmativa); y además, responde a condiciones específicas y subjetivas que sí pueden ser objetivadas y releídas desde un campo común. Si bien un espectador puede reírse mucho de una película como *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934), y podemos reconstruir a partir del lenguaje cinematográfico y las condiciones de recepción de la cinta los mecanismos que provocan tal o cual reacción, no habrá que ser ingenuos e ignorar el duro discurso patriarcal y de control de la mujer que hay en toda la cinta.

### *El discurso en la red de discursos*

Desde que empecé a hablar de la verdad, he reiterado la idea de que todo discurso se entiende gracias a los discursos a su alrededor, y a la inserción del mismo en una red de discursos. A propósito de esta inscripción discursiva, Paul Ricœur (2014) propone una metodología para su estudio basándose en el modelo clásico emisor-mensaje-receptor. Con ella se puede analizar el proceso de comunicación de una obra artística.

Se divide en las siguientes dimensiones: 1) *el mensaje y el hablante*, como la forma con la que se codifica el mensaje/obra, y que como todo discurso, no está dirigido a uno sino a todo el que lo pueda leer, por lo que “La trayectoria del texto escapa al horizonte finito vivido por su autor. Lo que el texto significa ahora importa más que lo que el autor quiso decir cuando lo escribió” (Ricœur, 2014:43), 2) *el mensaje y el oyente*, que es donde tiene lugar el proceso de recepción del cine de ficción y de no ficción, y en el que el discurso se entiende no sólo como una estructura, sino como un acto, es decir, “la lectura es un fenómeno social que obedece a ciertos patrones y que, por lo tanto, sufre de limitaciones específicas” (Ricœur, 2014:44), 3) *el mensaje y el código*, siendo lo segundo la carga de significaciones y expectativas que impone un género a una obra, haciendo al género un “mecanismo generativo” que preside la producción discursiva, que lo enmarca para ser comprendido, y 4) *el mensaje y su referencia*, en la que el discurso establece una referencia más compleja que el “aquí y ahora” de la comunicación

---

<sup>46</sup> No estoy negando ni olvidando en ningún momento al autor, ni me adscribo totalmente en la idea de una muerte del Autor, pues sería caer en lo que Ricœur llama la falacia del texto absoluto (2014:43): creer que un texto no contiene nunca al autor, sería creer que es un objeto natural que espontáneamente cae de los árboles. También señala Niney ([2009] 2015:60) que toda película contiene ciertas directrices que le indican al espectador cómo comportarse ante ella. Precisamente suscribo que la *forma* es siempre una forma *elegida por alguien* –el autor–, así que al estudiar la forma se están estudiando implícitamente las decisiones autorales. La categoría de autor es útil para entender la articulación de un discurso con otro del mismo autor, o de autores que parecen dialogar, retroalimentarse u homenajearse.

verbal presencial, pues los discursos crean un mundo, y nos permiten pasar de una situación de “aquí y ahora” a una situación de “como si”, la hipótesis de otro mundo posible.

Todo esto viene a colación porque, si aceptamos estas dimensiones, la articulación de un discurso es mucho más compleja que verla como forma o contenido o recepción, una especie de divorcio triangular de Autor-Texto-Lector, en el que debemos seleccionar un equipo y sólo adscribirnos allí.

Propongo recordar a Wolfgang Iser ([1976] 2011:122), quien distingue entre los polos artísticos y estéticos<sup>47</sup>. El polo artístico es “el texto creado por el autor” –la forma que se usa para la película–, y el polo estético es “la concretización efectuada por el lector” –el modo en que un lector entiende y configura el texto para su recepción–. Las obras no son sólo el resultado de elecciones exclusivas del autor (forma), ya que éstas son comprendidas en función de ser leídas por los lectores (recepción), y estos a su vez sólo pueden leer lo que está en las condiciones del texto mismo.

Suele hablarse de espectadores implícitos o ideales. El concepto de lector implícito, para Iser, es una construcción en contraposición del lector contemporáneo (los que armarían una historia de la recepción, es decir, los que se expusieron a la obra en el momento en que esta salió por primera vez). Los lectores implícitos, o ideales, deben poseer el mismo código con el que el autor creó la obra<sup>48</sup>. Pensar en lectores/espectadores ideales es pensar en una construcción sin fundamento empírico específico, pero eso es justamente lo que lo hace útil, ya que “llena los huecos de argumentación que se abren siempre en el análisis del efecto y en la recepción” (Iser, 2011:134). Es útil pensar en lectores ideales pues es una herramienta con la que podemos acceder a cualidades específicas del texto para su estudio y análisis. En los estudios de cine, este concepto del espectador ideal o implícito encuentra su lugar en el campo de la semio-pragmática, explicada con anterioridad.

Iser (2011) reconoce tres construcciones comunes del lector implícito: 1) *el archilector*, aquel que reconoce partes centrales del texto, que son reconocibles por todos, y que hacen que el texto se conforme como un “hecho estilístico”, 2) *el lector informado*, aquel que posee competencias para comprender el texto, ubicarlo en el marco de sus propias competencias literarias y entender la serie de reacciones que el texto debiera provocar, y 3) *el lector pretendido*, aquel que puede reconstruir lo que el autor pretendía decir, es capaz de diferenciar entre la ficción del lector –que identifica las señales del texto, la *forma*– y el rol de lector –que se desarrolla en el acto mismo de leer una forma, es decir, las

---

<sup>47</sup> Es verdad que Iser habla de obras literarias en su texto, pero esta idea en particular de polos artísticos y estéticos, la del lector implícito, y el modo en que está explicada por Iser, me parece enriquecedora en la comprensión de obras artísticas literarias y no literarias.

<sup>48</sup> Esta idea es secundada, precisamente, por los estudios específicos del objeto de esta investigación: tal parece que, en un principio, los falsos documentales tiene como espectador ideal a aquél que reconoce los códigos a los que el falso documental parodia, critica o deconstruye. Cuestionaré este supuesto más adelante.

condiciones de *recepción* del texto—. Es el rol del lector pretendido justamente el concepto que debemos tomar en cuenta al pensar en lectores implícitos: es la suma de una “estructura del texto” y una “estructura del acto”.

El lector/espectador implícito resulta de gran ayuda para entender los efectos deseados por una obra. Las clasificaciones y taxonomías de películas, de modo explícito o implícito, siempre refieren al modo en el que los espectadores debieran comportarse: diferenciamos películas de drama y comedia más que por lo que traten las películas, por las reacciones que se espera tengamos al verlas. Es más útil diferenciar la ficción de la no ficción por medio de los actos que toman los espectadores al ver ficciones y no ficciones, que por la correspondencia que estas películas pueden tener con la realidad externa a las películas.

En ese sentido, la experiencia de leer un texto “precede siempre a todo significado atribuido a las obras, ya que este significado se basa en ellas” (Iser, 2011:123). Las obras quizá tienen cualidades intrínsecas, pero definitivamente es más interesante los efectos que causan en los espectadores, y los usos que estos le dan a las mismas. Podemos entender el fenómeno cinematográfico como cine siempre y cuando recordemos que el cine está sujeto *al* Sujeto: es el Sujeto y su circunstancia, y en ella, la forma de la película. El cine es siempre un proceso cultural, y por lo tanto, el cine es cine en tanto veamos *el cine como experiencia*. Esta experiencia no es aleatoria o puramente contingente, sino que está diseñada por una agencia: tiene un propósito de lectura tanto la propia película como los discursos alrededor de la película<sup>49</sup>.

### *El cine como experiencia*

El estudio de la experiencia fílmica es el estudio de la lectura que se hace de las películas. El cine excede a las películas: un filme no se entiende si no es dentro de una red de discursos que conforman la experiencia de ver esa película en particular y el cine en general.

Para Francesco Casetti (2011:55), el cine del siglo XXI parece debilitar la idea de “filme” (con las nuevos contenidos, nuevas experiencias, nuevas narrativas) y la de “audiencia” (con las audiencias especializadas, regionales, más o menos sofisticadas, más o menos diversas), así que lo que queda es la “pantalla”, que precisamente está sufriendo una explosión cuantitativa y cualitativa (al final del segundo capítulo se reflexiona sobre el papel de las pantallas en el mundo actual). En averiguar si el

---

<sup>49</sup> Como explica Jan Simmons (1995:201): “What could possibly be something like a ‘film as an activity’ or a ‘film acting as such’: a film is an inanimate object which, for its being active, orientated or whatever, presupposes some human agency, wheter this agency is conceived as a person or not”. Traducción: Qué puede ser algo como ‘filme como actividad’ o un ‘acto fílmico en sí’: un filme es un objeto inanimado que, por ser activo, orientado o lo que sea, presupone alguna agencia humana, ya sea que esta agencia sea concebida como una persona o no.

cine ha ampliado su campo de acción y estudio, o si por el contrario, el cine ha perdido dimensión epistemológica clara, es donde importa entonces caracterizar a la experiencia fílmica.

Para Casetti (2011:56), toda experiencia incluye un exceso y un reconocimiento. Hay algo en la experiencia que sorprende y captura, a nivel sensorial y cognitivo, con respecto al resto de nuestra cotidianidad, y por ello toda experiencia carga con un *exceso* sobre lo cotidiano. Por otro lado, en la experiencia hay un momento que queda para la posteridad en el recuerdo, hay algo que es *reconocido* e incluido dentro de nuestro mundo (sensorial y cognitivo).

Casetti se propone reescribir la historia del cine a partir de la experiencia del espectador de cine, y por esa razón, esta historia tiene un mayor valor como problema de la pragmática fílmica. Primero, identificamos una *experiencia de asistencia*: en el cine mudo y las primeras décadas, había un lugar definido al que *se iba a ver cine*, por lo que se encontraban claras las dimensiones de un lugar, –el teatro o sala–, una situación específica –el acto de ir a ver una película– y un mundo diegético delimitado –la película misma–. Por más disímiles las cintas entre sí, se contaba con una homogeneidad en estas mismas dimensiones. El cine de autor de mediados del siglo XX exponenciaba esta asistencia al cine con una respuesta por parte del espectador: al destacar los rasgos expresivos de la subjetividad autoral, el cine proponía que los autores y espectadores dialogaran con el reconocimiento de influencias e intertextos.

Fue a partir de los 80 con la entrada de la revolución del video casero cuando la experiencia fílmica cambió de locación. Ya no era necesario asistir al cine, pues se podía consumir cine en otros lados. La explosión de pantallas acentúa con gran intensidad esta idea. El espectador deja sólo de consumir y comienza a intervenir en la lógica de su propio acto de consumo, con lo que ahora vivimos la *experiencia de performance*: al poder manipular el acto de ver –el lugar, pausar la obra, momentos del día, o intervenirla directamente con videos de fans en internet, re-ediciones, parodias, etc.–, la experiencia fílmica es más bien el performance de un acto, que el acto de asistir a algún lugar.

Este cambio, para Casetti (2011:64), levanta tres aspectos a considerar: 1) se puede creer que el espectador es más activo, pero hay que preguntarse dónde radica en realidad su libertad, si realmente las posibilidades narrativas hacen que el espectador controle la narrativa, 2) vale reflexionar si seguimos hablando de experiencias fílmicas o experiencias mediáticas, y en ese caso, ¿qué es lo específico del cine actualmente? Al parecer la experiencia fílmica está a salvo porque aún usamos la distinción “películas” de muchos otros productos mediáticos, y porque la lógica de ver una película parece continuar –hacia una pantalla, en relativa oscuridad–, 3) aún si no es fácil distinguir la experiencia fílmica de una experiencia mediática más genérica, ¿por qué es importante seguir buscando la experiencia fílmica en algún lado?

Casetti (2011:65) finaliza apuntando que el cine aún puede ofrecer una experiencia fundamental, la de ser consumidos por el medio mismo. El cine tiene aún la capacidad de guiar nuestra experiencia de sentidos más allá para darle sentido a la vida misma.

Toda esta reflexión obliga a considerar la importancia del modo en que se ve una película como dimensión fundamental para entender la película. Estudiar el cine no es sólo estudiar la forma fílmica si no se tiene en cuenta la dimensión pragmática, cómo esa forma es vista por los espectadores.

Es ahí donde se hace entonces la conexión de una película con una red discursiva. Puesto que las películas no se crean espontánea o naturalmente, los modos en los que una película invita a entenderse tienen una importancia fundamental para entender las películas mismas, además de su contenido o la forma de ese contenido. Esta invitación a inscribir las películas en otros discursos con los que conviven varían si la cinta es ficción o no ficción, ya que plantean mundos distintos.

### *Mundos proyectados y modelos de mundo*

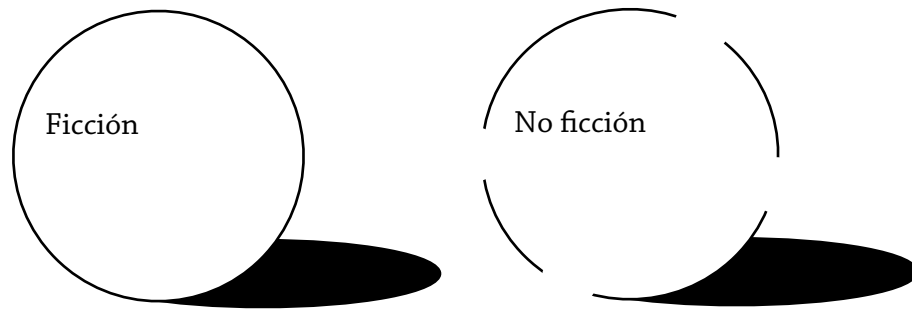
En un documental, los hechos narrados pueden ser muy impactantes, reveladores y aún así, ser frecuentes (la ineficiencia del sistema de justicia, la manipulación de derechos laborales en una transnacional, la violencia estructural que empuja a un joven a comprar un rifle y disparar contra sus compañeros de preparatoria). Y claro, todo el horizonte de expectativas y experiencias en torno al *documental* y el modo en que lo diferenciamos del *cine de ficción* es la carga última de la credibilidad de una fuente en la narrativa audiovisual<sup>50</sup>.

Mientras que la ficción nos permite asumir que lo que vimos fue una simulación (considerando aparte las metáforas o analogías de ese contenido), la no ficción no nos da ese privilegio: Bruce Jackson (1998) reconoce como una condición específica del documental el negarnos la libertad de no tener que lidiar de nuevo con lo que se presenta.

La ficción, como sistema de verdad que sólo requiere validez en sí misma, es una especie de esfera cerrada y transparente: podemos ver a su interior, donde todo rebota entre sí. La no ficción, de modo distinto, es también una esfera transparente que permite ver en su interior, pero de la que se requiere que todo tenga también sentido fuera de ella.

---

<sup>50</sup> No sería exagerado decir que los documentales poseen mucho mayor crédito y confianza que reportajes periodísticos, en buena medida por el desprestigio en que han caído estos últimos, y la prensa en general, a lo largo de los años; y por la mítica que aún rodea al cine como “séptimo arte”.



La esfera de la ficción crea una verdad encerrada en sí misma. A todo lo que vemos al interior de lo que consideramos una ficción sólo le pedimos que tenga sentido dentro de sí. En las ficciones se hace la pregunta: ¿tiene sentido esto que veo en función de lo que me plantea la película?

En la esfera de la no ficción también se crea una verdad dentro de sí, pero lo que vemos a su interior le pedimos que tenga sentido fuera de la película también. Se hace la pregunta: ¿tiene sentido esto que veo fuera de la película?

Respecto a la idea de que cada ficción plantea un mundo (que entenderemos como una verdad ficcional, más adelante se explicará el porqué), no puede ser ajena la discusión desde la filosofía analítica y la lógica, en particular las ideas de David Lewis (1978:38), quien propone resolver la disputa sobre la existencia/actualidad/virtualidad de los mundos posibles y probables de un modo bastante simple: el contexto, contenido y sentido común hace que ante los enunciados sobre una ficción, sólo pensemos que deben ser entendidos en función de un prefijo implícito. El ejemplo que pone es del famoso personaje de Conan Doyle: ante la afirmación “Sherlock Holmes vivía en Baker Street” no debe de desatarse una enorme polémica y extensa disertación sobre cómo es posible que el enunciado sea verdadero por cuanto es una ficción, sino que en tanto que es un enunciado sobre una ficción asumimos que ese enunciado lleva un prefijo implícito y que, de estar completo el enunciado, se leería: “En las historias de ficción escritas por Conan Doyle, Sherlock Holmes vivía en Baker Street”. En los estudios de cine, como ya se mencionó, fue Branigan (1992) quien más tarde aportaría los estados mentales en los que nos colocamos ante una ficción y una no ficción, en conclusiones muy similares.

La capacidad de la ficción para crear realidad fue también estudiada por Ricœur (1979). El filósofo señala que las ficciones no tienen una relación “reproductiva” con la realidad –es decir, no son copia de nada que haya en la realidad–, sino que tienen una relación “productiva”, en el sentido de que al no tener referente, pueden crear o aumentar la realidad (1979:136). Más adelante (1979:141), y más en sintonía con la propuesta que se presentará a continuación, dice que las ficciones son modelos,

pero no “modelos de” –pues no son imágenes de una realidad dada anteriormente–, sino “modelos para” –ficciones heurísticas para *redescribir* la realidad, sirven para *ejecutar algo* sobre la realidad–.

En el caso de los estudios de cine, se ha recurrido al concepto de marco o cuadro de la película (algo similar al concepto de diégesis, más adelante presento distinciones más precisas). Para François Nizet (2015:64): “En ficción, el mundo está dentro de cuadro; en documental, el cuadro está dentro del mundo”; es decir, en ficción, todo lo que se muestra es todo lo que hay; en documental, todo lo que se muestra es sólo una parte de lo que es.

Sobre este cuadro, también viene al caso el problema que Paul Ward (2006:280) identifica como el problema de muchos documentales, el del cuadro narrativo: “As documentaries are about *the world* of actuality, it is sometimes difficult, if not impossible to achieve a sense of *closure*, precisely because the world of actuality continues beyond the realm of the text”<sup>51</sup>. Con los documentales se tiene el problema de que siempre se sentirán sin cierre, que les falta un pedazo, y efectivamente así siempre será, porque al ser vistos como documentales, se reconocen las aperturas que el texto tiene hacia el mundo en el que vivimos.

En una película de ficción: esto que hace un personaje, ¿tiene sentido dentro de las reglas que ya se me explicaron son con las que funciona este mundo? Si la respuesta es sí, lo acepto, por más alejado de la realidad que vivo día a día fuera de las películas lo contradiga –volar en escoba, ver el futuro, viajar en el tiempo, regenerar partes del cuerpo humano a voluntad, etc.–. Si la respuesta fuera no, es a lo que se conoce como “huecos en el guión”, donde lo que sucede no tiene coherencia interna ni justificación creíble dentro de la verdad ficcional que la película plantea.

En una película de no ficción: este hombre que aparece aquí y que dice ser presidente de tal país, ¿es efectivamente el presidente de ese país? Para saber la respuesta, suelo recurrir a mi experiencia del mundo sensible y los discursos de verdad que existen fuera de la película, que la preceden y exceden, y confirmo con ello si es así. Si la respuesta es afirmativa, consideraré esa escena, o todo el material, como correspondiente con esa verdad histórica, y es una de las pautas con las que podría comenzar a considerarla un documental. Si la respuesta es negativa, probablemente creeré que se me está mintiendo, y tendré la opción de declararla como un documental que miente o como un falso documental (esta decisión y sus consecuencias son esenciales para entender la naturaleza de los falsos documentales, por lo que será profundizada en el capítulo dedicado a ellos).

Adelantando a un autor que se trabajará más adelante, podemos distinguir entre mundos proyectados y modelos de mundo. Los mundos de la ficción son siempre *mundos proyectados*, al menos dentro de su propia lógica. Al ser una esfera cerrada, son mundos incompletos –para nosotros– pues

---

<sup>51</sup> Traducción: Como los documentales son sobre *el mundo* de los hechos, en ocasiones es difícil, sino imposible, lograr un sentido de *cierre*, precisamente porque el mundo de la factual continúa más allá del terreno del texto.

nunca están totalmente articulados: una película no tiene todas las respuestas a las preguntas que se le pueden plantar: ¿cómo se llamaban los padres de algún personaje? ¿Cuál es el color favorito del protagonista? ¿Cuál es el presidente de ese país de la ficción? Estas y muchas otras preguntas no son algo que todas las ficciones puedan responder sobre sí mismas.

Los mundos de la no ficción son un *modelo del mundo*. Son una esfera abierta pues están articulados siempre gracias al mundo exterior, en el que vivimos nosotros. A pesar de su dificultad, es posible de algún modo saber cómo se llaman los padres de algún sujeto de un documental, cuál es su color favorito y quién era el presidente en el momento en que se grabó la entrevista. El documental quizá no diga explícita o implícitamente esa información, ni sea relevante para lo que se esté narrando, pero sabemos que esa información existe. La posibilidad de encontrar esa información en alguna parte es donde se cuele la posibilidad de ver el documental como un producto de articulación abierta, a diferencia de la ficción.

Esta discusión parece invocar arbitrariamente conceptos como “mundo”, “narración” y “ficción”. Es curioso que uno de los campos que ha vuelto a traer a discusión todos ellos no sea el pomposo estudio del cine, sino el más retraído –en un principio– estudio del videojuego. Vale una breve digresión sobre lo que los videojuegos pueden enseñarnos sobre mundos y narraciones antes de terminar de asentar lo que se considera verdad ficcional.

### *Narración, mundos y videojuegos*

El campo de estudios académicos de videojuegos existe hace menos de dos décadas, pero su evolución ha tenido que iniciar y andar con prisas por el muy vertiginoso desarrollo, evolución y diversificación de su objeto de estudio.

Lo que interesa tomar de ellos es la discusión en torno a la ficción, narración y mundos posibles que plantean los videojuegos, y que son muy claramente explicadas por la obra de Antonio Planells, *Videojuegos y Mundos de Ficción* (2015). A partir de esta obra se construirá este apartado, junto con comentarios y reflexiones que deja para el estudio de la ficción y narración cinematográfica.

Planells propone retomar las ideas de mundos posibles y la lógica de la filosofía analítica (en las concepciones de Leibniz y Lewis, respectivamente). El principio de razón suficiente –todo tiene una razón de ser– y el principio de no contradicción –las cosas no pueden ser y ser su contrario a la vez– son las dos ideas base sobre las que es posible componer cualquier mundo, y son sobre ellas en las que descansa la configuración de todo videojuego. Como dice Planells (2015:63), “los mundos de ficción se definen en un marco *composable*, pero su concepción como tales deviene ilimitada y diversa”,



es decir, se pueden crear ilimitados mundos, siempre y cuando estos tengan una lógica garantizada por esos principios.<sup>52</sup>

Efectivamente, todo videojuego plantea un mundo. A partir de aquí, Planells usa a diversos autores de los estudios de videojuegos y el debate que sostuvieron en sus inicios sobre si los videojuegos constituían un nuevo medio que requeriría sus propias herramientas de estudio, o si como medios narrativos podrían tomar los desarrollos de las teorías narratológicas. El resultado fue tomar a la narratología, pero con importantes precisiones que plantean los videojuegos.

La primera de las precisiones importantes son las distinciones que hay entre ficción y narración. Planells (2015:51-52) las resume del siguiente modo: 1) Toda narración ficcional genera ficción, pero no toda ficción contiene narraciones, 2) La narración evoca historias, la ficción puede componerse de historias y superar sus límites, 3) La narración tiene clausura, la ficción permanece implícitamente abierta. Desarrollaré estas distinciones a continuación.

Para Planells –y suscribo a esta idea–, toda ficción es un mundo que existe con sus propias reglas, siguiendo al menos los dos principios leibnizianos mencionados anteriormente. Este mundo plantea reglas, pero no por ello narraciones de sí mismo: una pintura de Edward Hopper plantea un mundo melancólico y sombrío, pero no cuenta historia alguna, del mismo modo que no lo hace un cuadro de Da Vinci o de Dalí. Un juego de mesa plantea también una ficción (reglas claras de funcionamiento de una lógica dentro de ese mundo), pero no cuenta historia alguna. A esto se refiere entonces el primer punto, en que toda narración necesariamente se enmarca en una ficción, pero no toda ficción se manifiesta necesariamente a través de narraciones.

Entonces, toda ficción, como mundo creado, sobrepasa las narraciones. Es así como se tienen algunos casos ya mencionados, como que no se sepa cuál es el color favorito del protagonista, pero se asume que quizá sea uno en particular. Puede no saberse quién es el presidente de aquél país donde tienen lugar los hechos, pero se puede asumir que existe un presidente en ese país. Esta información no entra a la narración, pero sí existe en la diégesis, y como se verá en el siguiente apartado, esta importante distinción hace que la narración exista en una dimensión distinta de la diégesis. A esto se refiere el segundo punto. Sobre esta cualidad, Planells (2015:66) concluye que los mundos ficcionales están incompletos, pero yo precisaría que los mundos ficcionales sí están completos, sí tienen

---

<sup>52</sup> Sin embargo, la idea de que la ficción sólo puede existir en un marco composable es, como el propio Planells lo admite poco más adelante (2015:64), puesta en duda con frecuencia en la actualidad. La serie de televisión *Rick and Morty* (Justin Roiland's Solo Vanity Card Production, 2013) tiene uno de los más inteligentes quiebres de lógica narrativa que deja de ser un *deus ex machina* al estar plenamente justificado dentro de la lógica mayor con la que se nutre la serie completa: en uno de los primeros capítulos, *Ricks Potion #9*, los personajes se ven obligados a viajar a una Tierra alternativa, con un portal interdimensional. En esta segunda Tierra, ellos murieron, pero los personajes que acompañamos aprovechan esto para ocupar sus puestos. Así, a partir del siguiente capítulo, esos personajes viven en un mundo en el que lo que les rodea es virtualmente lo mismo que los anteriores capítulos, con la excepción de que no son realmente ellos mismos pues son ellos de una dimensión alternativa en la que ellos murieron y pudieron reemplazarse a sí mismos en la nueva dimensión.

coherencia dentro de sí, aunque nosotros no veamos todas sus conexiones ni tengamos toda la información que podría ser posible obtener de ellos si pudiésemos entrar en ellos (gracias a que asumimos que están completos, aunque no conozcamos todas sus conexiones, pueden entenderse procesos como la expansión diegética).

Para el universo de los videojuegos era importante diferenciar esto, porque ciertamente hay *videojuegos* que, como tales, plantean roles y escenarios ficcionales pero no narrativos. *Super Mario* es un personaje con claras motivaciones y motores que dan justificación a las acciones, y quizá se podría hablar de una narración ahí, pero es difícil decir lo mismo de *Tetris* o *Snake*, donde no existe un personaje que funcione de anclaje entre nosotros y los controles que mueven bloques de colores. Estos juegos pueden tener un final (un máximo de velocidad o de espacio por el que puede crecer la serpiente), pero este final dista mucho del final de una narración ya que puede llegar anticipadamente y aún así tener sentido: cuando la serpiente no puede crecer más por la pantalla del celular o choca consigo misma, o los bloques no pueden ir más rápido por la programación del juego o se acumulan sobre el límite (no se gana el juego, simplemente no se puede seguir avanzando). A esto se refiere el tercer punto, que la narración tiene clausura mientras que la ficción se queda abierta.

Esto trae importantes consecuencias, porque es claro que toda ficción cinematográfica se conoce gracias a la narración cinematográfica, es decir, no existe virtualmente distancia alguna entre ficción y narración en el medio cinematográfico. Nosotros sabemos lo que sabemos de los mundos ficcionales cinematográficos sólo a través de la narración cinematográfica. Las secuelas, precuelas o *spin-offs*, al ser nuevas narraciones, expanden el mundo ficcional, pero esta expansión sigue siendo posible gracias a la narrativa cinematográfica. La conclusión de la discusión de Planells es que los videojuegos, en la posibilidad de que el personaje se desvíe del camino trazado para enfrentarse al villano, logran “salirse” de la narrativa para expandir el mundo ficcional a su margen. Mientras que el videojuego sí permite explorar ficción sin narración, el cine no puede explorar la ficción si no es a través de la narración: toda ficción cinematográfica es siempre narrativa.

Retomando a Gonzalo Frasca, Planells (2015:79) nos opone la narrativa (propia del cine) a la simulación. La narrativa representa la misma cosa siempre de la misma manera, mientras que la simulación pone reglas (algoritmos y programación) sobre las que se pueden construir nuevas experiencias en cada ocasión. Se podría concluir que una película sólo tiene un camino a seguir, mientras que los videojuegos dan mayor libertad para plantear nuevos caminos, sin embargo,

[...] la cohesión y la estabilidad que gobiernan la estructura del sistema de lo posible evitan la idea de que el videojuego sea un mundo de libertad para el usuario: no existe un mundo de juego donde todo cabe, ya que los

videojuegos, en tanto que mundos de ficción, sólo son capaces de delimitar, mediante el *game design*, una parcela simplificada y sintetizada que permita un limitado repertorio de acciones (Planells, 2015:100).

En otras palabras, por más que los videojuegos vendan la idea de un mundo infinito, lo cierto es que hay límites a la posibilidad de mundos ilimitados, y ahí apuntaría una dimensión del estudio de la pragmática del videojuego. Por ejemplo, el caso del fallido videojuego *No man's sky*, lanzado al mercado hacia mediados de 2016: configurado con la modalidad *sandbox*, en la que los jugadores recorren un mundo programado en el que de modo no lineal van completando retos y pueden explorar el resto del universo programado. En su lanzamiento, *No man's sky* prometía un número inmenso de posibilidades de planetas para explorar (unos 18 trillones). Sin embargo, a las semanas de estreno, las críticas eran muy duras, y comenzaron las demandas por publicidad falsa: efectivamente había un algoritmo que creaba mundos “nuevos” hasta alcanzar esa cifra, pero era porque un mundo donde todos los objetos estaban de cabeza, o donde todos los mismos elementos de otro mundo aparecían sólo que con colores invertidos, eran mundos “nuevos” para explorar<sup>53</sup>. De aquí se puede sacar la lección de que efectivamente el cielo es el límite de nuestra imaginación, que no podemos imaginar nada que no esté siempre dentro de las coordenadas de nuestra percepción: intentemos imaginar un nuevo color, o la apariencia física de seres que viven en la quinta dimensión.

Otro caso que también prueba esta “mano invisible” que se esconde detrás de la “libertad” de los videojuegos es *Framed*, desarrollado para tabletas electrónicas en el que viñetas de tiras cómicas o *storyboards* están revueltas, y es tarea del usuario ordenarlas de un modo lógico en el que tenga sentido que una viñeta vaya antes o después de otra. Conforme el juego avanza se vuelve más difícil hallar el orden correcto de las viñetas, pero es importante recordar, para avanzar en el juego, que *sí hay un orden correcto de viñetas*, es decir, que si bien las posibilidades narrativas parecen ser grandes, al final la narrativa programada del juego avanza siempre y cuando se seleccione *el camino adecuado*<sup>54</sup>. En otras palabras, la narración puede ser caótica, pero siempre estará al servicio de un orden lógico, y esto no está exento en los videojuegos, por más lejanos a la narración los entendamos.

Sin embargo, la tecnología aplicada en el desarrollo de nuevos videojuegos y su exponencial desarrollo, complicación y variedad hace que sean un campo en contante expansión y reinención, y al que no se puede ser ajeno si se pretende estudiar el fenómeno cinematográfico o audiovisual en general.

---

<sup>53</sup> Más información del videojuego en: <http://www.ign.com/articles/2015/07/02/no-mans-sky-everything-you-need-to-know-ign-first>

<sup>54</sup> Más información del videojuego en: <http://www.idownloadblog.com/2014/11/26/framed-review/>

## *Narración y verdad ficcional*

Lo que en la discusión académica de videojuegos puede entenderse como mundo ficcional lleva varias décadas claramente distinguido en los estudios de cine a partir del concepto de diégesis, y se complementa agregando los conceptos de historia, argumento y narración. En este apartado presentaré un modelo para comprender las diferencias y relaciones entre ellos.

Toda obra artística puede plantear un nuevo mundo posible: el mundo en el que esa obra es verdad, una verdad ficcional<sup>55</sup>. Las verdades ficcionales no tienen por qué ser compartidas por todas las películas<sup>56</sup>. Tras ver una película en la que un personaje habla con animales, no esperamos que en la siguiente película que veamos deba haber un personaje con la misma habilidad. Tampoco esperamos que en otras películas o series en las que aparezca Kevin Spacey éste sea el presidente de EUA. Sabemos que cada película plantea su propia verdad, su propia esfera de sentido.

La verdad ficcional puede entenderse mejor a partir de los conceptos diégesis, historia, argumento y narración. Efectivamente, todos ellos conforman, a su manera, lo que Étienne Souriau ([1965] 2016:312) llamó “la arquitectura interior” de la obra de arte.

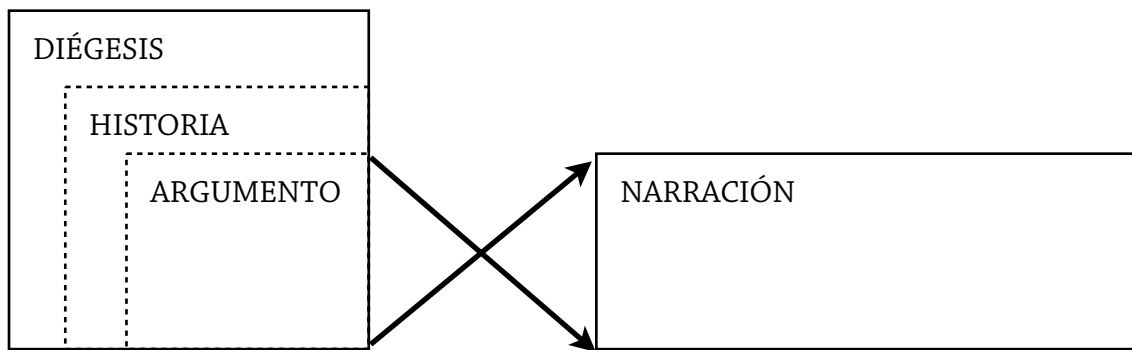
Estos elementos fueron estudiados por David Bordwell & Kristin Thompson (2008), aunque no en la articulación que a continuación presento. El *argumento* (*plot*) son los eventos presentados por la película, con el orden causal y cronológico que la misma proponga: son las cosas que vemos que tienen lugar cuando vemos una película. Todo argumento tiene lugar dentro una *historia* (*story*), la serie de hechos que conforman un argumento más aquellos inferidos por los espectadores pero que no aparecen en la película. Esta historia acontece dentro de una *diégesis* (*diegesis*), el universo en su totalidad de cual la película presenta una parte y que tiene una lógica propia de funcionamiento (fue estudiado de ese modo por el propio Souriau en 1953<sup>57</sup>). Finalmente, regresando al primer nivel, la *narración* (*narration*) es la presentación cinematográfica de un argumento. Al ordenar esto gráficamente, queda del siguiente modo:

---

<sup>55</sup> Las fotografías de Stalin modificadas para desaparecer a Trostsky, o a cualquiera que perdiera el visto bueno del dictador, plantean cada una su propia verdad. No importa si en esa fotografía en la que aparece sólo Stalin había 3 hombres más a su alrededor originalmente: cada foto, con un hombre menos, es verdadera dentro de sí misma, pues plantea una propia verdad ficcional.

<sup>56</sup> Con las reservas, claro, que las sagas (*Star Wars*, *Harry Potter*, *Alien*) y las obras con universos compartidos (algunas novelas de Stephen King, el universo cinematográfico de Marvel) sí comparten una misma diégesis, es decir, responden a una misma verdad ficcional.

<sup>57</sup> Dice Souriau (1953:7): “Diégèse: tout ce qui appartient, “dans l’intelligibilité” [...] à l’histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film”. Traducción: Diégesis: todo lo que aparece, ‘dentro de lo inteligible’ [...] hasta la historia acontecida, o mundo supuesto o propuesto por la ficción del filme.



Lo que esta imagen quiere decir es que al interior de una diégesis, es decir de un universo con sentido propio (donde los fantasmas pueden ser vistos por algunas personas, por ejemplo), tiene lugar una historia (un psicólogo ayuda a un niño que dice que puede ver gente muerta), la cual se cuenta a través de un argumento (al inicio, hay un incidente en casa del psicólogo con un ex-paciente, luego hay una elipsis para pasar al momento en que el psicólogo y el niño se conocen, se desarrollan los hechos, etc.). Todo este argumento es presentado por una narración, un ordenamiento estético de este mundo (los fantasmas siempre aparecen con piel pálida, hay una recurrencia de objetos rojos, una composición sobria y una paleta de colores fríos, la cámara se comporta de un modo específico, etc., creando así la película que vemos efectivamente en pantalla, *The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999). Nosotros no vemos la diégesis, ni la historia, ni el argumento siquiera, sino sólo la narración, a partir de la cual podemos parcialmente construir los demás niveles.

Por supuesto que los documentales también tienen esto: presentan una diégesis, pero ésta no se entiende como un mundo encerrado en sí mismo, sino que es vista como el mundo en el que viven los propios espectadores (como la presentación de un minúsculo pueblo en Texas llamado Terlingua, que tiene una existencia factual con el mundo fuera de la serie documental *Badlands*, National Geographic, 2015). Esta diégesis contiene una historia (la vida de los personajes que viven en Terlingua, lo que hacían antes de mudarse al lugar, y su rol en el asesinato). De esta historia se engendra un argumento (así como los personajes, primero nos enteramos del asesinato, y conforme el juicio se desarrolla, conocemos los hechos que terminaron en el homicidio mismo). Este argumento pasa al espectador en forma de una narración (donde se repite la dramatización de los golpes, se presenta numerosas veces el desolado paisaje del desierto, etc.).

Cuando vemos un documental, asumimos que quien aparece allí es quien dice ser (si aparece alguien que dice ser Bill Clinton *entonces es* Bill Clinton, ex-presidente de EUA), y en ese sentido, la diégesis que plantea el documental es el mundo en el que vivimos todos los días. Alguien podría decir aquí que los documentales podrían mentir, pero como expondré más adelante, es un poco tramposo decir, simplemente así, que los documentales –y las ficciones– pueden mentir, porque las imágenes no

mienten, y para resolver esta paradoja es necesario insistir en el papel del espectador para decidir si la película es ficción o no ficción.

Mencioné que los mundos de la ficción son *mundos proyectados*, mientras que los de la no ficción son *modelos de mundo*. Es así como los distingue Carl Plantinga ([1997] 2010:84): “The *projected world* of a film is the *what*; in the case of nonfiction, the projected world is a *model of the actual world*”<sup>58</sup>. Toda película *proyecta un mundo* que propone –la diégesis–. Las no ficciones en particular no sólo proyectan un mundo, sino que dicen que ese mundo proyectado es un *modelo del mundo*: la verdad que enuncian es la verdad con la que debe comprenderse la realidad fuera de la película. Uniendo esto con una de las distinciones presentadas previamente, en la ficción se plantea “supongamos que el mundo es así” al proyectar un mundo; en la no ficción se plantea “el mundo es así” al elaborarse un modelo del mundo.<sup>59</sup>

Para Plantinga (2010:38), un documental no es una película que *reproduzca* lo real, sino que dice cosas *sobre* lo real. A propósito de nuestra necesidad de distinguir entre lo que es falso y lo que es real, vale recordar a la hipótesis del tercer espacio (que se desarrolla a profundidad en el tercer capítulo), aquel que supuestamente existe entre la ficción y la no ficción. Para el psicoanálisis también existe una especie de tercer espacio que nos puede ayudar a entender la naturaleza del discurso artístico. Retomando ideas de Jean Laplanche y discutiendo sobre la realidad en el teatro, Alenka Zupančič ([2008] 2014:64-65) deja una interesante lección para hablar sobre la verdad ficcional:

There is real in theatre (and other forms of artistic fiction), which is different from saying, both, that all that happens in theatre is unreal or that it is all real. If we reduce what is at stake to the distinction between reality and (‘pure’) illusion, we lose precisely that third reality that artistic fiction is very much involved with.<sup>60</sup>

Es decir, que lo importante no es declarar si las cosas son o no verdad, pues enfrascarnos en esa discusión haría que perdiéramos de vista la reflexión sobre cómo aquello que consideramos verdad estructura, cambia, transforma e influye en el mundo en el que vivimos. La idea de que la verdad tiene una estructura de ficción no es sólo que ficción y verdad se construyen discursivamente, sino que también pueden las ficciones tener un efecto real en la vida humana.

---

<sup>58</sup> Traducción: El *mundo proyectado* de una película es el *qué*; en el caso de la no ficción, el mundo proyectado es un *modelo del mundo factual*.

<sup>59</sup> Y en ese sentido, cuando yo veo una ficción, *supongo* que las cosas son así; mientras que cuando veo un documental, *creo* que las cosas son así. Yo creo en lo que dice el documental a través del documental mismo.

<sup>60</sup> Traducción: Hay realidad en el teatro (y otras formas de ficción artística), que es diferente de decir, tanto que todo lo que pasa en el teatro es falso como que todo es real. Si reducimos lo que está en juego en la distinción entre realidad e ilusión (pura), perdemos precisamente aquella tercera realidad en la que la ficción artística está muy involucrada.

Mencioné previamente que toda verdad es un sistema internamente coherente de proposiciones; y si la ficción y no ficción son esferas que constituyen también un sistema internamente coherente de proposiciones, entonces entendemos a qué se refiere la idea de que toda verdad tiene estructura de ficción.

No se trata de que “confundimos” las ficciones con verdades, sino que entendamos que el modo en que las ficciones (películas de fantasía, novelas policíacas o cómics de superhéroes) tienen sentido es el mismo modo en que las verdades (periodísticas, científicas) tienen sentido también: son una construcción deliberada de sentido a partir de proposiciones que tienen sentido entre sí, sus proposiciones se otorgan garantía mutuamente.

Recordando a las esferas: si la esfera de la ficción es cerrada, entonces puede entenderse como una proyección de un mundo, mientras que la esfera abierta es un modelo del mundo. En ambos casos se pone en acción la idea de una verdad ficcional. Una verdad ficcional es la construcción de un sistema internamente coherente de proposiciones en una ficción, y que en tanto tal, tiene el mismo proceso por el que se construyen las verdades que no son consideradas ficción. Nuevamente: no se está diciendo que verdad y ficción son la misma cosa exactamente, sino que se está haciendo ver que el proceso por el que una verdad adquiere sentido es el mismo por el que una ficción adquiere sentido.

¿Cómo se articula el sentido de la experiencia cinematográfica? A través de la cámara. Lejos de ser una respuesta obvia, el modo en que pretendamos definir la cámara dirigirá en buena medida lo que pretendamos entender por el cine en general.

### *El punto de vista (de la cámara y de la recepción)*

Hay que recordar que el punto de vista cinematográfico y la ontología de la cámara fueron inteligentemente estudiados por Edward Branigan en *Projecting a Camera* (2006). La pregunta fundamental sobre el papel de la cámara para la construcción del mundo de la película es planteada por Branigan del siguiente modo:

*whose point of view needs to be analyzed as being embodied in a camera: the author, implied author, tacit narrator, explicit narrator, invisible observer, character, ideal spectator, or actual spectator, to name a few possibilities? With the question of subjectivity, the nature of camera movement shifts from investigating “motion,” “motive,” “motivation” and “motive force” toward explicit notions of agency, intention, purpose, and the use of a suitable rhetoric designed to move a spectator (2006:40).<sup>61</sup>*

---

<sup>61</sup> Traducción: ¿El punto de vista *de quién* debe ser analizado como encarnado en una cámara: el autor, el autor implícito, el narrador tácito, el narrador explícito, el observador invisible, el personaje, el espectador ideal o el espectador real, por nombrar algunas posibilidades? Con la cuestión de la subjetividad, la naturaleza del movimiento de cámara cambia de investigar “movimiento”, “motivo”, “motivación” y “fuerza motiva” a nociones explícitas de agencia, intención, propósito, y el uso de una retórica adecuada designada para mover al espectador.

Más adelante, expande esta idea en su tipología de definiciones de *frame*, o marco, al cuestionar la idea de que haya un modo “ideal” o “correcto” de narrar un argumento:

A camera angle that provides the so-called “perfect” or “ideal” view is strictly relative to the plot (and to other angles) and is, at best, only momentary because there are many secrets that must be kept while narrating. A “perfect” or “ideal” view may be combined with certain other discursive principles and then embodied in the form of an “invisible observer” (2006:112).<sup>62</sup>

No hay entonces un ángulo “perfecto” o “ideal” para entender el argumento, porque el ángulo “perfecto e ideal” bien podría ser el de ocultar información mientras se narra. Nuevamente, la cámara tiene una capacidad de agencia, de tomar decisiones, intenciones y narrar todo desde una retórica específica.

Esta capacidad de la cámara es otro modo de entender la distinción entre la representación del mundo y la representación de la experiencia de algo. En el cine es fácil distinguir la representación de algo, pero es mucho más sutil la representación de la experiencia de algo. Esta discusión es el campo de la subjetividad cinematográfica.

Para Gregory Currie (2011:43-44), las tomas de puntos de vista (POV, *Point of View*) no son sólo tomas que muestran algo, sino que también muestran el modo en que algo es visto, es decir, son vehículos de transmisión de experiencia. Por supuesto que esto puede establecerse a partir de cualquier tipo de toma cinematográfica, pero lo que hacen las tomas de PoV es evidenciar aún más esta situación, la de que la forma dicta el contenido.

Por otro lado, las tomas de sueños, mentiras, alucinaciones, engaños visuales, etc., no son tomas de la subjetividad, sino que son tomas de cómo el personaje ve el mundo. Esto es a lo que se refiere Carroll (1996a) con que la objetividad es un arreglo intersubjetivo. No es que la toma de un sueño de un personaje sea subjetiva y por lo tanto falsa, sino que es subjetiva y por lo tanto real para ese personaje.

También hay tomas menos comunes pero más claras para mostrar la subjetividad de un personaje: ellas no comprenden el punto de vista de alguien, sino que son la escenificación de su psique individual sobre el “objetivo” entorno diegético. Por ejemplo, en *Nixon* (Oliver Stone, 1995), cuando Richard Nixon sube las escaleras hacia el monumento a Lincoln, detrás de él caen bombas de

---

<sup>62</sup> Traducción: Un ángulo de cámara que provea de la vista llamada “perfecta” o “ideal” es estrictamente relativa al argumento (y a otros ángulos) y es, a lo mucho, sólo momentáneo porque hay muchos secretos que deben ser guardados mientras se narra. Una vista “perfecta” o “ideal” puede combinarse con otros principios discursivos y luego encarnarse en la forma de un “observador invisible”.



la guerra de Vietnam, no porque caigan realmente esas bombas en Washington, sino que es la fusión del mundo “objetivo” –el monumento a Lincoln en Washington en la madrugada– y el mundo “subjetivo”, de la psique del personaje –que está en dilemas internos sobre la guerra de Vietnam–.

Es importante la discusión del punto de vista y la representación de la subjetividad para comprender al documental, aún si es a partir de la ficción, porque un punto de vista hace más que reflejar la experiencia de un personaje: es fusionar su experiencia con la mía<sup>63</sup>. Como explica Gregory Currie (2011:47):

When I take off my glasses, the screen before me looks blurred, but my experience is not as of a blurred screen; my experience is of something sharp which I cannot see properly; the blurring I take to be a projection onto the world caused by my defective vision.<sup>64</sup>

Es decir, que cuando en el cine vemos las cosas borrosas/deficientes/ocultas, sabemos que las cosas no son así, sino que somos nosotros los que tenemos impedido acceder a las cosas sin problemas de visión. Si tomamos esto como cierto, entonces: 1) existe información clara, objetiva, que no ha sido manipulada o contaminada con los modos en los que intentamos acceder a ella, por lo tanto 2) el hecho de que no podamos acceder a ella con claridad es por nuestra posición específica para ver las cosas. A esto se refiere la distinción entre realidad y verdad: es posible que en algún lado de algún modo exista “información” sin problemas de ningún tipo, pero como el único modo de acceder a esa *realidad* es a través de una *verdad*, siempre estaremos condicionados en una posición parcial y específica para ver, es decir, nunca podemos escapar de la verdad para ver la realidad.

Por ello, nuevamente, es importante recordar que todo acceso a una postura de verdad es a partir de una posición muy específica –una posición parcial, como se explicará al final de esta investigación–. Regresando al texto de Branigan (2006:169), vale recordar el ejemplo que pone: cuando en una obra de teatro, un personaje sale de su habitación en la noche hacia la luz de la luna, y un reflector del recinto se posa sobre su rostro, ¿el personaje está siendo iluminado por la luz de la luna o la luz del foco?

La pregunta es en apariencia fácil de responder, pero hay que tomar en cuenta las serias consecuencias de la respuesta que elijamos. Efectivamente, el personaje está siendo iluminado por ambas cosas: dependiendo de las suposiciones que tengamos sobre la naturaleza de la luz en esa obra

---

<sup>63</sup> La película que representó de un modo inteligente el problema de la recepción de las cosas y mi recepción de la recepción fue *Film* (Alan Schneider, 1965), revisada en el último capítulo de este trabajo.

<sup>64</sup> Traducción: Cuando me quito los lentes, la pantalla frente a mí parece borrosa, pero mi experiencia no es de una pantalla borrosa; mi experiencia es de algo definido que no puedo ver adecuadamente; el borrón que tomo por una proyección en el mundo causada por mi visión deficiente.

en particular y en el teatro en general, podremos decidirnos por una de las dos opciones, las cuales son excluyentes pues al elegir una se está enunciando implícitamente los lentes teóricos –los juegos del lenguaje, diría Branigan– con el que se está leyendo la obra.

Esto trae como consecuencia revisar la capacidad de agencia de la cámara para dar sentido a lo que acontece para la cámara misma. Podemos concluir que el punto de vista cinematográfico se manifiesta en cuatro posibles dimensiones: 1) la de la forma, como punto de vista de un personaje específico dentro de la diégesis, 2) la transmisión de la experiencia de ese personaje al espectador, 3) la capacidad de agencia de la cámara como transformadora del espacio diegético y nuestra comprensión del mismo, y 4) la posición específica de lectura que hagamos del punto de vista y la cámara para entender la totalidad de la obra cinematográfica.

Para terminar este capítulo, una exposición sobre cómo la naturaleza de las imágenes fílmicas se fusiona con nuestra percepción será importante.

### *Percepción y realismo*

Esos modelos de mundo y mundos proyectados que menciona Plantinga se construyen de cierto modo. Se ha discutido extensamente cómo algunas formas fílmicas construyen de mejor modo una sensación perceptual de realidad<sup>65</sup> (desde André Bazin hasta las teorías del cine digital, es decir, prácticamente durante toda la historia de la teoría del cine<sup>66</sup>). Me gustaría aquí llamar la atención sobre las importantes ideas de Stephen Prince al respecto, que considero son una sólida postura sobre la naturaleza de la imagen cinematográfica.

El artículo de Stephen Prince, *True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory* (1996), abre con la discusión sobre si los avances tecnológicos y de manipulación digital de la imagen, que comenzaban a ser explorados a profundidad en ese entonces en cintas como *Jurassic Park* y *Forrest Gump*, proponían un nuevo tipo de percepción de las imágenes en los espectadores.

Prince concluye que si bien es importante poner en cuestión la teoría de cine a la luz de la manipulación digital de la imagen, es necesario recordar que todo el cine, desde George Méliès, se

---

<sup>65</sup> Remito a la extensa y profunda discusión que establece Gregory Currie (1996) sobre las diferencias entre realismo perceptual, ilusionismo y conceptos similares.

<sup>66</sup> Tal parece que el cine digital se ha preocupado por construir una amplia Sensación de Realidad. El famoso *bullet time*, en el que los personajes y objetos se ven ralentizados y desde la “perspectiva” de una bala, es un modo en el que se manifiesta la necesidad de explotar todos los recursos para hacer sentir que se ven las cosas lo más realistas posible. Esto ha generado una paradoja: los recursos del cine digital, en su obsesión por ser lo más realistas posibles, pierden todo referente con la realidad. Utilizar la manipulación digital para ver el interior de una gota de agua es expandir la percepción “normal” del mundo, pues los seres humanos no pueden distinguir con la simple vista las bacterias en el interior de una gota de agua o ver una bala pasar a su lado. Tal parece que la sensación de realidad que busca el cine digital se ha llevado a un extremo que causa tener la menor sensación de realidad posible. Jean Baudrillard reflexionó sobre esta hipertecnidad, hipereficacidad e hipervisibilidad de lo digital cinematográfico en *El complot del arte* (2006).

basa en la difícil relación entre el realismo de la imagen y su correspondencia real con el mundo fuera de la película. Por ello, propone entender que en el cine de ficción las imágenes son “perceptually realistic but referentially unreal”<sup>67</sup> (1996:34).

Esta conclusión trae importantes consecuencias. Las imágenes son perceptualmente realistas, lo que significa que están ordenadas, codificadas, creadas con la intención de ser *percibidas* como reales. Son referencialmente falsas porque lo que hacen es servir como índices de algo que no tiene *referente* factual. Una película puede tener imágenes altamente verosímiles, pero nulamente veraces.

Lo que Prince parece establecer aquí es una distinción entre una Sensación de realidad (si las imágenes se *perciben como* realistas o no) y un Sentido de realidad (si las imágenes *son* falsas o no). Esta Sensación y Sentido pueden verse como ejes: una película puede tener alta Sensación de realidad pero muy poco Sentido de realidad (prácticamente todo el cine de Hollywood clásico procuraba esto: edición invisible, el *raccord* de mirada, etc.), otra puede tener los gradientes de los ejes invertidos (un documental animado se ve muy lejos del modo en que percibimos el mundo, y sin embargo, puede estar hecho sobre la base de una grabación de la realidad afílmica).

Prince menciona que estas consecuencias también se traen al cine de no ficción y al registro de la realidad, pero no profundiza en ello. Considero que esta postura de distinguir un Sentido y una Sensación de realidad, aunque tentadora, no es útil para entender la no ficción. Partir de ella no explicaría procesos mucho más complejos que suceden en los documentales, y sobre todo, es insuficiente para entender la naturaleza de los falsos documentales, de los documentales, o de las imágenes en general (más adelante, cuando se exponga la tesis de que las imágenes no pueden mentir, quedarán más claras estas ideas), pues de nuevo se sostiene sobre la idea de que lo importante es saber qué cosa es o no verdadera, y no concentrarse en los modos en que lo que se considera verdadero impacta en la construcción del mundo del espectador a partir de su experiencia con el documental.

Si un documental no es hasta que no sea visto así, ¿qué caso tendrá saber si las imágenes son o no son reales? ¿Qué nuevas preguntas y retos traen los falsos documentales para entender de nuevo a los documentales? ¿Cómo redefinimos, cómo ubicamos nuevas fronteras en la construcción de la verdad? ¿Cómo distinguimos ahora entre ficción y no ficción? Los próximos capítulos pretenden aportar respuestas a estas preguntas.

### **Conclusiones: preparando el terreno**

Este capítulo se construyó a partir de argumentaciones que escalaban en complejidad y especificidad. De entender que la realidad es demasiado abstracta, y para concretarla usamos las verdades, pasamos

---

<sup>67</sup> Traducción: perceptualmente realistas pero referencialmente falsas.

a ver las verdades como un discurso, un sistema. Se expusieron conceptos como verosimilitud, veracidad, verificabilidad y veridicción. Se estableció la importancia de reconocer la construcción discursiva de la verdad, encima de cualquier supuesto puente directo entre un discurso (verdad) y la realidad. Esta cualidad de discurso es compartida por las verdades y las ficciones, y ahí se plantea la más grande dicotomía del cine: ficción vs. no ficción.

Se propuso, superficialmente aún, que las ficciones y las no ficciones no guardan cualidades intrínsecas específicas para ser declaradas como tales, sino que son vistas como tales gracias a la relación con los espectadores. Justamente el estudio a partir de los espectadores es un rasgo clave del estudio de la comunicación y la posmodernidad. Tras una discusión sobre la naturaleza de la ficción y la no ficción, se expusieron sus cruces, cómo los estudios de los videojuegos pueden aportar al estudio del cine, y el papel de la verdad ficcional en la concepción de un mundo de las películas (mundo proyectado o modelo de mundo).

Podría pensarse que este capítulo constituye una digresión extensa del tema, pero como se verá más adelante, es muy necesario plantear esas consideraciones, y ser claro con las posturas aquí asumidas, para comprender lo siguiente en la investigación.

Puesto que las imágenes constituyen un eterno presente afirmativo construido discursivamente, y están inscritas en otros discursos, empieza a quedar claro por qué es indiferente si lo que dice un documental *es* real o no: siempre será verdadero al estar planteado al interior de su verdad ficcional. Por otro lado, es más enriquecedor preguntarse cuáles son las consecuencias de que algo sea verdad o no. Esta aparente tensión resulta más polémica cuando se habla de la ontología del cine documental. Es esa polémica la planteada en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO 2

### EL DOCUMENTAL COMO FORMA Y RECEPCIÓN

*It is their art that makes that reality present for us,  
but it is the reality that makes their art possible  
– and believable*<sup>68</sup>

Bruce Jackson (1998:290).

Dentro de la diversa y compleja discusión sobre la naturaleza de los géneros de cine, la que convoca los debates más polémicos y de distinto origen en sus herramientas de combate quizá sea la del cine documental.

En este capítulo expondré algunas premisas básicas de la teoría del cine documental, que se ha apoyado en dos ejes para explicar el género: la forma documental (en contraste a la forma ficcional), y la idea de que existe un contenido documental (en contraste a un contenido ficcional, es decir, no factual). Propondré un inventario de estrategias de la forma documental, respondiendo al primero de estos ejes.

Sobre el segundo de ellos, tengo la intención de demostrar que es insuficiente, y epistemológicamente incorrecto, asumir que hay un contenido documental como tal, y que creer que existe no permite entender las complejidades que plantea un documental y una ficción, y el contrato que sostienen con los espectadores.

Planteando que un documental no tiene cualidades intrínsecas que lo definan como documental, sino que un documental es, ante todo, *visto como un documental*, propongo que es la articulación de la forma documental y la recepción documental lo que hace posible que reconozcamos algo como documental.

Hacia el final del capítulo, reflexionaré brevemente sobre campos problemáticos en su definición como ficción o no ficción, y cómo estos filmes ponen en duda lo que ya sabemos o expanden la teoría. Las conclusiones traerán a colación, por último, reflexiones sobre el papel del documental en el mundo conectado a través de pantallas, las lecturas desde la hipertextualidad y estudios contemporáneos sobre cine documental y psicoanálisis.

El propósito de este capítulo es traer nuevas discusiones, articular conceptos sobre la naturaleza de los documentales y de la relación que sostienen con la realidad y con el espectador. Como planteé en el anterior capítulo, la segunda relación es la más interesante, en especial al

---

<sup>68</sup> Traducción: Es su arte que hace esa realidad presente para nosotros, pero es la realidad lo que hace su arte posible -y creíble-.

entender que algo puede ser un documental independientemente que la relación que sostenga lo que dice con el mundo exterior a la película.

Carl Plantinga (1996:321) propone que un documental puede mentir y seguir siendo un documental. Una película documental dice que lo que dice es verdadero: como se verá más adelante, un documental no dice cosas verdaderas, sino que hace aseveraciones sobre lo que es verdadero.

### **Documental: el tratamiento creativo de la factualidad**

*Forma documental + contenido documental*

John Grierson dio, en 1933, una de las primeras definiciones del género en un artículo sobre el papel de un productor de documentales para *Cinema Quarterly*, y es a la fecha la de las definición más conocida y discutida. Escribió que el documental es el “creative treatment of actuality” (1933:8), que podemos traducir, para propósitos prácticos, como el “tratamiento creativo de la factualidad”<sup>69</sup>.

Esta definición de Grierson, en apariencia escueta, contiene varias de las grandes preguntas que siguen en el centro del debate sobre la naturaleza ética y poética del cine de no ficción y del documental: ¿qué tanta *libertad creativa* pueden/deben tener los documentalistas al tratar la factualidad? ¿Cuál es el proceso “adecuado” o “normal” para mostrar, o *tratar*, de mejor modo la factualidad? ¿Cómo se mide la frontera entre un *tratamiento creativo* y uno *no creativo*? ¿Qué tan factual sigue siendo la *factualidad* cuando la sometemos a un *tratamiento creativo*? ¿Se debe subordinar la *factualidad* a su *tratamiento creativo*, o al revés?<sup>70</sup>

Con el fantasma de esta famosa definición de Grierson, de modo implícito o explícito, se ha escrito mucho sobre el cine documental. Definiciones de enciclopedia siempre consideran que el documentalista *traslada* la realidad a un soporte cinematográfico, y en este acto, irremediamente la modifica, “hasta el punto de que cabe hablar de los documentales en términos del grado de control que el documentalista impone sobre la realidad que registra” (Konigsberg, [1997] 2004:175). Otras definiciones dicen que un documental habla de la *vida real*, y los documentales son películas donde hay una tensión entre la veracidad y la necesidad de seleccionar la realidad (Aufderheide, 2007:127).

---

<sup>69</sup> Comúnmente aparece esa definición de Grierson traducida al español como “el tratamiento creativo de la realidad”. Tomando en consideración que existe una palabra en inglés más propia cuya traducción en español sería “realidad” (*reality*), y recordando que he señalado con anterioridad que la “factualidad” es la cualidad de que un hecho suceda o haya sucedido –que es hacia donde apunta el enfoque de Grierson en su artículo–, la definición podría ser parafraseada como que el documental es el “tratamiento creativo de algo que sucede o sucedió”.

<sup>70</sup> Esta definición de Grierson ha alcanzado debates más allá del campo de los estudios de cine: Eduardo Barraza (2016), señala que Ervin Goffman, el famoso sociólogo del interaccionismo simbólico y el concepto de *máscara*, fue asistente de montaje del propio Grierson cuando éste estaba al frente de la National Film Board en Canadá. Barraza (2016:31) indica que quizá habría sido mejor para Goffman usar metáforas del cine y no del teatro para explicar sus conceptos de *backstage* y *frontstage* con los que se puede explicar la interacción en sociedad, y así hacer más explícita la probable lección que le dejó a Goffman montar documentales, por cuanto cada pedazo de realidad puede ser muy claro y explícito, pero el orden que adquieren todos esos pedazos puede señalar algo diferente.

Otras dicen que en el documental hay un “predominio del registro de la realidad inmediata o positivamente ya dada”, y que tiene un modo de percepción propio (Rojas Bez, 2015:306). Incluso cuando se enumeran varias características del documental, entre ellas se destaca que los sujetos sobre los que tratan los documentales son factuales y, en su mayoría, contemporáneos (McLane, 2012:2).

Al considerar todas estas definiciones y supuestos, se arrojan al menos dos conclusiones primigenias: 1) que existe una realidad allí afuera de las películas de la que los documentales se encargan de apropiarse, o al menos reescribir, en sus propios términos, creando así la *realidad documental*; y 2) que al reescribirla en sus propios términos ponen de manifiesto que existe una *forma documental* con la que se registra la realidad documental. Como se pone en un texto sobre los cruces de ficción y documental que se revisará más adelante (Rhodes & Springer, 2006:4): realidad documental + forma documental = documental.

Los estudios del cine documental llegan a consolidarse, particularmente, con los trabajos de Bill Nichols, que es sin lugar a dudas el más famoso e influyente teórico del género. Este trabajo no tiene como objetivo hacer una revisión de toda su obra, pero sí se vuelve importante, al inicio de este capítulo en particular, comentar su obra introductoria al cine documental, seguido de una discusión sobre la objetividad. Este aparente desvío es para comenzar a cuestionar la existencia de una “realidad documental”.

### *Introducción (comentada) al documental*

Puede resultar repetitivo, o a veces hartante, tener siempre que ir a los clásicos de un tema, pero como esta investigación pretende plantear nuevas concepciones de un objeto de estudio muy peculiar, es inevitable dialogar con el trabajo clásico de Bill Nichols.

La primera famosa obra de Nichols es *La representación de la realidad* ([1991] 1997), donde califica al documental como uno de los *discursos de la sobriedad*: aquellos que “tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente” (1997:32). Entre los discursos de la sobriedad están los discursos de las ciencias exactas, la política, la economía, la educación y la religión. Un discurso de la sobriedad es algo que tiene un impacto en el mundo real por cuanto es considerado como algo con una relación *directa, inmediata y transparente* con la realidad.

Por ejemplo, el periodismo. Si un periódico publica que el presidente murió, se mueven los múltiples hilos de la política nacional, y parte de los hilos de la internacional, en todas las esferas y niveles, para reacomodar poderes en función de ese hecho; todo esto, claro, sin que sea necesario ver una foto de su cadáver. Una película de ficción, que no es un discurso de la sobriedad, puede ser bastante explícita o espectacular al mostrar la muerte de un presidente, pero no hay el acomodo de

figuras que tiene lugar cuando creemos realmente que un presidente muere porque lo dice el periodismo.

En ese sentido, los documentales pueden invitar o no a una empatía con los personajes y a grandes movilizaciones emocionales en los espectadores, pero lo importante para Nichols es que un documental está en una categoría radicalmente distinta de la ficción por cuanto vemos a un documental como algo que lo que dice es cierto. Entender esto es importante, porque Nichols no está diciendo que esos discursos de sobriedad *tengan* una relación con lo real directa, inmediata y transparente, sino que esos discursos *dicen que la tienen*. Como se verá al revisar a Plantinga, un documental no dice una verdad, sino que dice que dice la verdad, y de algún modo, Nichols ya había señalado esto.

Los discursos de sobriedad, como “vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad” (Nichols, 1997:32), no son sólo opuestos a la ficción en el sentido de que aquellos ‘dicen cosas ciertas’ y estos últimos ‘dicen cosas no ciertas’, sino que aquellos, en tanto que son *vistos como ciertos*, dirigen nuestro accionar. La diferencia entre las cosas verdaderas y las cosas falsas no es sólo ontológica, sino pragmática: las primeras son las que nos explican cómo debemos de dirigirnos en el mundo.

Un personaje de ficción puede decir lo mismo que una figura religiosa, pero el punto es que el ferviente creyente de una figura religiosa dirige su accionar pensando que esa figura existió en realidad, sin importar lo que diga o haga la figura de ficción. Por ello, en una idea recurrente en lo que resta de todo este trabajo, es importante recordar que es más interesante saber cómo y por qué dirige mi accionar la creencia de que algo es cierto que averiguar si la cosa es efectivamente cierta.

Lo que se puede agregar a esta idea de la sobriedad de Nichols es lo que se explica más adelante con Noël Carroll: todo discurso de la sobriedad tiene que restringirse a una parte de la realidad. Un discurso puede ser sumamente objetivo, verificable y cumplidor con los más exigentes estándares científicos, pero siempre dejará de lado aspectos de la realidad. No puede haber una nota periodística que cuente la “total realidad” de un hecho periodístico (búsquese una nota que diga cuántas moscas había dentro de la sala de la rueda de prensa), sino que toda nota periodística selecciona un aspecto de la realidad sobre el cual construirse como discurso de la sobriedad.

Sin embargo, el texto clásico y más famoso de Nichols es *Introduction to documentary*, publicada su primera edición en 2001 y la segunda en 2010. Puesto que hay diferencias importantes entre una y la otra, a continuación se expone y dialoga con la segunda de ellas.

En esta obra, Nichols propone 3 supuestos básicos del cine documental, así como refutaciones de cada uno (2010:7-10): 1) *Los documentales son sobre la realidad; son sobre algo que realmente sucedió*, a lo cual habría que agregar que muchas películas de ficción también tratan de aspectos de la realidad,



que ocurren u ocurrieron, como *biopics* y películas que cuentan anécdotas históricas, por lo que más bien hay que decir que mientras que las películas de ficción pueden referirse a hechos históricos, los documentales se refieren *siempre* al mundo histórico, 2) *Los documentales son sobre gente real*, aunque habrá que recordar que en los documentales los sujetos se presentan ante cámara de un modo que puede guardar reservas o discrepancias con la realidad, al ocultar datos, mentir al documentalista, etc., y 3) *Los documentales cuentan historias sobre lo que sucede en el mundo real*, aunque habría que plantear la pregunta de si la historia que se cuenta habría existido sin el documental, y si los hechos que se narran tomaron lugar antes de que existiera el filme (es decir, si retratan algo afílmico o profílmico).

Nichols nunca define explícitamente en su obra “realidad”, o como le llama frecuentemente, “realidad histórica”. Esto no representa particularmente un problema para comprender su texto, pero sí es conveniente tomar en cuenta que para Nichols todo documental está siempre diferenciado de la realidad: “documentary is not a reproduction of reality, it is a *representation* of the world we already occupy” (2010:13)<sup>71</sup>. Por un lado está entonces la realidad, y por otro las representaciones de la realidad (como los documentales). Un documental es una representación expresiva que puede estar basada en un documento. Los documentales siempre son una interpretación del mundo con la que no necesariamente hemos estado en contacto.

Tras esta discusión, Nichols aporta una primera definición de documental:

Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory (2010:14).<sup>72</sup>

Ese punto de vista al que se refiere Nichols es la razón por la que registros simples de la realidad, como la grabación del nacimiento de un bebé o de un discurso presidencial, no son vistos como documentales, pues no evidencian una perspectiva personal, una construcción retórica de un argumento que busca convencer de algo, dar a conocer algo, y a la vez, mantener un respeto por la realidad histórica. Todo documental siempre es una defensa de una interpretación particular, de una representación de la realidad histórica a la que el documental se debe.

---

<sup>71</sup> Traducción: el documental no es una reproducción de la realidad, es una *representación* del mundo que ya ocupamos.

<sup>72</sup> Traducción: El cine documental habla sobre situaciones y eventos que involucran a gente real (actores sociales) quienes se presentan a sí mismos ante nosotros como ellos mismos en historias que transmiten una propuesta plausible sobre, o una perspectiva de, las vidas, situaciones y eventos retratados. El punto de vista distintivo del cineasta da forma a la historia a modo de ver el mundo histórico directamente, en lugar de una alegoría ficcional.

Toda esta construcción teórica de Nichols deviene en su famosa y multicitada taxonomía de modos del documental. Nichols explica que estos no son tipos de documentales, sino modos en los que los documentales pueden expresarse, modos en los que representan la realidad, y como tales, pueden usarse en diferentes partes de la obra por diferentes motivos.

En la segunda edición de su texto se encuentran ya 6 modos de documental: expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y performativo. No voy a detenerme en explicar cada uno de ellos, que considero hacen en múltiples ocasiones muchos otros libros y artículos. Más bien vale reflexionar las consecuencias de esta tipografía.

Nichols propone que cada modo documental tiene una propuesta de cognoscibilidad distinta (2010:210): para el modo expositivo, el conocimiento está desarticulado en conceptos y perspectivas que pueden ordenarse; para el modo poético, el conocimiento es un proceso nuevo para ver el mundo a través de las emociones; para el modo observacional, el conocimiento es aprender a través de mirar y escuchar a los demás; para el modo participativo el conocimiento es aprender a través de la interacción con los demás; para el modo reflexivo el conocimiento siempre está enmarcado en constricciones institucionales; y para el modo performativo, el conocimiento está articulado a través de la relación directa, afectiva y parcial con el mundo. Todos los documentales proponen conocer, pero lo hacen de distintas maneras.

Si el modo reflexivo es el que nos recuerda que todo conocimiento está siempre enmarcado en una práctica institucional, y es precisamente la práctica institucional algo que ha ido definiendo lo que entendemos por documental, entonces, un documental que plantea un cuestionamiento al papel de la institución como génesis del discurso documental constituiría una especie de metadocumental: un documental que cuestiona los modos de hacer un documental.<sup>73</sup>

La pregunta que queda por responder es: si todo documental plantea un modo particular de conocer, ¿cómo se puede saber si se llegó a un conocimiento “objetivo”? O más bien, ¿para qué sirve identificar un conocimiento como “objetivo”? ¿Cómo redefinen los documentales la objetividad?

### *La “objetividad” documental y la creación del mundo en el documental*

La literatura crea imágenes mentales en nosotros: cuando leemos “un hombre y un enano entran a un bar”, cada lector imagina a *un* hombre, enano y bar; sin embargo, en el cine vemos a *ese* hombre,

---

<sup>73</sup> Adelantando al siguiente capítulo, Nichols (2010:16), curiosamente, explica la importancia que tiene un marco institucional para definir al documental a partir de falsos documentales. También podemos ver a los falsos documentales como un compromiso parcial con la realidad, como un modo performativo donde se pone en evidencia los mecanismos retóricos de construcción de la representación de la realidad.

enano y bar con ciertas características y apariencia física específica<sup>74</sup>. En el documental solemos llevar esta idea más allá, así que además consideramos que ese hombre efectivamente es hombre y no una mujer travestida, ése es un enano y no son efectos digitales que modificaron la apariencia de la persona, y ése es un bar y no una escuela que “disfrazaron” expresamente para la filmación. Solemos creer que, en el documental, la representación de la cosa y la cosa guardan una relación indexical, referencial, inmediata: lo que yo *veo* en un documental, efectivamente *es*.

Ante esta idea entra la crítica de la posmodernidad escéptica contra el cine documental: ya no hay modo de diferenciar entre ficción y documentales, las fronteras “se confunden”, toda construcción discursiva es igual de válida –especialmente cuando se hace desde la postura contra el poder–, etc.

La crítica a esa crítica posmoderna escéptica puede ser encontrada en Noël Carroll. En *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism* (1996b), Carroll hace un duro cuestionamiento al argumento de que todo documental es subjetivo pues el cine no puede garantizar objetividad al encuadrar, enfocar y editar. El autor llama la atención a que si la selección de video es una característica del cine, la selectividad no es única de ese medio: el periodismo, el discurso histórico y las investigaciones sobre economía también eligen decir ciertas cosas y otras no, y esto no significa que haya que desconfiar *a priori* de su objetividad.

Carroll inició esta discusión en un artículo de 1983, *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*. En el texto (recopilado en Carroll, 1996a), se exponen y cuestionan las connotaciones que acompañan a “objetividad” (verdadero, que considera todos los puntos de vista, sin un punto de vista personal/político/teórico, etc.). Explica que un discurso puede ser objetivo aún adhiriéndose a un punto de vista específico –como hacer explícita la postura teórica con la que se analizará una película–, o considerar sólo el punto de vista de una parte de los participantes de un hecho –para centrarse en ellos–; pero más interesante es cuando nos recuerda que algo puede ser muy objetivo y aún así estar equivocado –como postulados científicos que se descartan al comprobarse que son falsos, y aún así, fueron formulados dentro de la mayor objetividad posible–: la objetividad no es garantía de veracidad.

Carroll propone entonces ver la objetividad como la capacidad de un discurso de enarbolar una discusión intersubjetiva, es decir, cuando diferentes sujetos/subjetividades pueden hallar postulados objetivos, partir de una misma base pues se comparte el modo en que se halla la información. Un

---

<sup>74</sup> Tomo esta referencia de la película *Waking Life* (Richard Linklater, 2001), una cinta de animación que, justo en la discusión, valdría la pena preguntarse si es un documental por cuanto aparecen personalidades y académicos intentando responder a densas cuestiones filosóficas, o una ficción, por cuanto trata de un joven atrapado en un sueño lúcido. Decidir de qué trata la película es decidir entre los dos campos.

discurso objetivo es aquel del cual pueden partir las mismas premisas para construir conocimiento, aún si se llegan a interpretaciones distintas.<sup>75</sup>

Habrá que recordar que esto lo sabemos todo el tiempo en nuestra interacción social: podemos decir objetivamente lo que alguien dijo o hizo, y sin embargo, llegar a conclusiones de ese comportamiento diametralmente opuestas. Un documental no tiene por qué declarar abiertamente todo el tiempo que está viendo las cosas desde cierta perspectiva: los espectadores no son entes ingenuos que jamás entenderían esto si no fuera porque se les dice. Más bien –y éste es el significativo aporte de Carroll en el ensayo–, los espectadores usan pistas que ofrece el documental, en especial, el modo en que está *indexado*, para entender la película (más adelante profundizo en el concepto de “indexación”).

Me parece pertinente hacer mención de estos aportes de Carroll en este apartado por dos razones: 1) coincido con él en que un documental no tiene por qué hacer alusión obvia y directa a sus modos de creación, a su reflexividad, para que los espectadores sean conscientes de ello, y además, que no lo haga no significa que es un documental que ignora los procesos subjetivos y de manipulación de la información que siempre tomarán lugar, y 2) también coincido en que hay que ser escépticos con los hechos, pero esto no es sinónimo de que no existan los hechos mismos o que no se puedan conocer.

Justamente el error de la cómoda lectura posmoderna escéptica de los documentales es creer que no hay hechos o que estos son inaccesibles. Como mencioné previamente, no estoy de acuerdo con esto: existen los hechos, y estos pueden ser accesibles y comunicables para nosotros, pero hay que ser escépticos ante lo que se plantea como un hecho.

Incluso, un documental puede contener muchas mentiras y seguir siendo documental, al nivel de que incluso los sujetos mismos saben que mienten. Para Elizabeth Cowie (2011:41), los protagonistas de un documental pueden mentir, y aún así seguir siendo sujetos de un documental, ya que mentir es una pretensión, y no una simulación de mentir<sup>76</sup>. Es decir, un documental en el que alguien miente no se vuelve un documental que miente, sino un documental que registró una mentira.

Quien también retomó la cuestión de objetividad documental fue François Niney ([2002] 2009). Él ubica como la cualidad específica del discurso audiovisual al montaje: el cine es cine, es narración, gracias a que existe un montaje: “De captura del presente, simple reproducción de lo que

---

<sup>75</sup> Esto es muy similar a otra de las conclusiones de Iser (2011:129): “En realidad, sólo podemos calificar a algo como subjetivo cuando realizamos la diferenciación por medio de medidas objetivas”.

<sup>76</sup> Como se verá al final de esta investigación, para Lacan ([1964] 1998), la paradoja de decir la verdad al decir “Yo estoy mintiendo” es muy válida cuando se entiende la separación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación.

está vivo (vistas animadas), el cine se convirtió en historia, relato imaginario o documental, gracias a la edición y a la magia del montaje” (Niney, 2009:65).

Es gracias al montaje y a los huecos que entre tomas existen donde se evidencia la construcción del sentido artificial de las películas. Hay que diferenciar entre la *búsqueda de la objetividad* –a la que tienden los documentales– y ver los documentales desde la postura *objetivista* –calificar si el contenido tiene algo equivocado–. Es imposible escapar del dominio del montaje, incluso en los plano secuencia, que supuestamente carecen de montaje y por lo tanto son más “ceranos” a la realidad, pues ignoramos la presencia de lo que está fuera de campo.

Para Niney (2009:36), toda producción de sentido en un documental significa necesariamente la manipulación, por medio del montaje, de lo que se graba, por lo que el documental objetivo es el que compromete su montaje al tema, que se plantea en función de sí mismo, que no responde a una lógica racionalista de alcanzar la más pura “objetividad”.

Por ello, es más interesante ver la propuesta del mundo que el documental plantea que ponerse a cuestionarle si está siendo puro con la realidad: “La apuesta documental no consistiría, pues, de hecho, en reproducir el mundo (imposible objetivo), sino en interrogarlo realmente, en buscar en él los ángulos visuales reveladores y un montaje significativo” (Niney, 2009:37).

Se puede apuntar que la naturaleza cinematográfica no puede reducirse al montaje (¿dónde quedarían los otros elementos del lenguaje cinematográfico?). Sin embargo, lo que Niney propone es ver el montaje como la construcción de un sistema de proposiciones (que como ya expuse, eso es precisamente una verdad): así como en un sistema de verdad, una proposición tiene sentido con la anterior, con la posterior y con su papel en la totalidad, así el montaje es visto como la relación que sostiene una toma con la anterior, con la siguiente y con el sistema completo de tomas. Prosigue: “No hay principio primero ni verdad última, no hay evidencia unívoca ni prueba por medio de la imagen, sino ordenamientos idealizados –en mayor o menor medida fecundos, estáticos o dinámicos– de regiones de realidad” (2009:375).

Las películas crean objetividad propia gracias a una serie de acuerdos que tienen que tener sentido a su interior. Una película es una serie de acuerdos, un contrato, cuyas cláusulas están en función de un horizonte de expectativas y una forma reconocible, fundadas en la experiencia del espectador. Expondré a profundidad, a continuación, este segundo punto: la forma documental.

## Documental como forma: pistas del documental

### *La forma documental*

Cuando vamos cambiando los canales rápidamente en televisión, o vamos bajando por nuestro timeline de Facebook, nos topamos con uno o dos segundos de video o imagen fija que son suficientes para saber si nos interesa o no lo que sea que se esté transmitiendo.

Si vemos un hombre disparando con una metralleta sobre un escritorio lleno de cocaína, enseguida podríamos reconocer no sólo que se trata de *Scarface* (Brian DePalma, 1983), sino que se trata de una ficción. Si vemos a dos personas besándose, desvistándose y acostándose en una cama, quizá pensemos que es un comercial o una película erótica, pero no diríamos que es un documental.

Por otro lado, si vemos una persona hablando a la cámara con un cinta identificadora que dice su nombre, un video de material de archivo, unos documentos escaneados o figuras históricas, pensamos que estamos ante un documental.

Es difícil negar que de manera coloquial podemos distinguir la ficción de la no ficción, a veces con sólo ver un fotograma de la cinta. Esto porque podemos reconocer la *forma documental*, es decir, la forma en que los documentales lucen, los modos en que los documentales enuncian su contenido.

Esta forma documental se manifiesta a través de estrategias del lenguaje cinematográfico. Recordemos que los cinco elementos del lenguaje de cine y su articulación han sido estudiados por Lauro Zavala (2003), y son: imagen, sonido, puesta en escena, edición y narración.

A continuación presento una breve tipología de estas estrategias. Tomo inspiración, junto con el modelo de análisis de Lauro Zavala (2003), de las descripciones que hace Bill Nichols al presentar su propuesta de modos de documental. Del mismo modo que él, no estoy diciendo que todos los documentales cumplen con todas estas formas o les dan el mismo peso en la construcción de la narración. Tampoco creo que haya temas a los que les “va mejor” algunas estrategias que otras: todos los documentales, de todos los tipos y de todos los temas, pueden usarlas –y las han usado– en algún punto. Tan diferentes son los documentales como los objetivos que pueden tener: desde retratar la naturaleza, defender una causa social, hasta hacer propaganda política, todos estos modos de entender la tarea de un documentalista pueden usar las mismas herramientas que se presentan a continuación<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Un interesante estudio de los papeles que puede tomar un documentalista respecto al “deber ser” de su trabajo es el eje de otro libro clásico de la teoría del documental, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film* (1976), de Erik Barnouw. En él, Barnouw hace una historia del cine documental pero viendo a los realizadores a través de oficios y prácticas específicas: los primeros documentalistas son así “profetas”, pues su trabajo asienta las bases de la gran diversidad de documentales que vendrán décadas después. Flaherty es el ejemplo de la etapa de “exploradores”, al irse a lugares ocultos a los ojos occidentales. Vertov era un “reportero”, pues usaba su cámara para registrar lo que sucedía en la ciudad. Luego llegaron “pintores”, “defensores”, “la corneta militar” (propaganda), “fiscales”, “poetas”, “cronistas”, “promotores”, “observadores”, “catalistas” y “guerrilleros”.

Se puede argumentar que todas estas estrategias han sido y son usadas con frecuencia en las películas de ficción. Así es, pero no por ello dejan de formar parte del modo en que se estructura el discurso del documental más canónico o uno menos convencional. De todos modos, los cruces ficción/documental serán profundizados en el siguiente capítulo. También es importante señalar que no estoy haciendo una tipología de documentales, sino de estrategias del lenguaje documental, y en ese sentido, la tarea difiere de los objetivos de Nichols también.

No es un inventario cerrado, sino concluido en función de lo que será analizado más adelante en la investigación. Puede sonar a una tarea inacabada, y efectivamente lo es. Dentro de unas décadas quizá hayan otras estrategias formales que sean parte de lo que comúnmente se entiende por documentales, y que en este momento no estoy considerando ni están aquí. No es una tarea inacabada por pereza, sino por dar espacio a la capacidad del cine documental de mutar todo el tiempo.

Muchas de estas estrategias son muy fáciles de identificar, y otras requieren ver la película en su totalidad o ver el patrón en muchos documentales. Por ello acompaño cada una de algún ejemplo o una explicación de cómo es utilizada.

**Imagen:** En el documental es frecuente que aparezcan

- *cinta identificadora*: aquellas que nos dan el nombre de la persona que aparece a cuadro y su relación con el hecho (testigo, víctima, acusado, abogado defensor) o su formación que se considera de valor para el documental (académico especializado en el tema, artista con experiencia en el tema, político con intereses en el tema).
- *intertítulos explicativos*: los textos escritos que proporcionan datos al espectador de los que no se dispone de material en video o imagen (tal personaje murió tiempo después de que terminó la grabación, el juez no ha dictado aún sentencia del caso), o que son necesarios para contextualizar un audio o una fotografía, o señalar la fecha y lugar, ubicar en la línea de tiempo planteada el momento en el que tienen lugar los hechos, etc.
- *imágenes de archivo e imágenes a modo de prueba*: una imagen se considera de *archivo* para un documental cuando existía previa o paralelamente a la realización de la película, ya sea con unos días o décadas de haberse realizado. Por ejemplo, un comercial incorporado dentro de un documental es imagen de archivo, aún si el comercial se estrenó mientras el documental se estaba realizando, o mucho tiempo antes, pues su producción se realizó de manera paralela e independiente al documental. Por otro lado, una imagen *a modo de prueba* es el uso de imágenes de archivo para sostener o minar un argumento. Si un personaje dice que otro hizo tal cosa, se muestra una cámara de vigilancia que registró el acto; si se habla de un documento secreto revelado, se

muestran extractos del documento; si se recuerda un hecho histórico, se muestra material de archivo grabado o fotografías del hecho (imágenes de archivo son en este caso usadas a modo de prueba, haciendo parecer al documental un juicio, pues usualmente se escuchan versiones de partes encontradas). También es común hacer un uso irónico de lo que se dice y lo que se muestra: un personaje, en su defensa, dice que hizo una cosa, pero en el video o fotografías lo vemos haciendo otra. Los materiales de archivo pueden ser desde noticieros de la época y otros documentales, hasta películas caseras como contexto y evidencia “objetiva” más verosímil que un *flashback*. La serie documental *Making a Murderer* (Netflix, 2015), de más de 10 horas de duración, está hecha casi en su totalidad de material de archivo y no cuenta con voz en off, por lo que queda claro el poder de estas imágenes cuando tienen un arreglo de montaje específico.

- *gráficas, animaciones e imágenes digitales*: usadas para representar cosas que no pueden ser registradas con la cámara (o que sería muy costoso hacerlas), y también para presentar estadísticas. Prácticamente cualquier documental sobre el Universo está hecho en muy buena parte por planetas, estrellas y aeronaves digitales (recuérdese el “calendario cósmico” y la “nave de la imaginación” de *Cosmos: A Spacetime Odyssey*, Cosmos Studios, 2014). Estrategias más creativas son las animaciones con una estética particular del documental, como las que se hacen a partir de los dibujos de un muy joven Kurt Cobain en *Kurt Cobain: Montage of Heck* (Brett Morgen, 2015). La presentación de estadísticas tiene una retórica muy particular, que suele estar también dentro de la estética de la película (como las gráficas de barras hechas con pedazos de billetes en *Requiem for the American Dream*, Nelly Nyks, 2015).

- *entrevistas explícitas*: tomas en las que el entrevistado habla directamente a la cámara, usualmente en un plano medio, y responde a ciertas preguntas o cuenta su versión del hecho. En el argot de producción documental se conocen como *talking heads* o “cabezas parlantes”. Esta entrevista suele estar segmentada a lo largo de todo el documental, y más interesante aún, no necesariamente aparece en el orden en el que fue grabada: diferentes partes de la entrevista pueden ponerse en diferentes parte del documental para dar un efecto dramático. Las entrevistas explícitas difieren de las entrevistas enmascaradas, que serán revisadas más adelante.

- *dramatizaciones explícitas*: mientras estamos viendo un documental, podemos reconocer que hay algunos momentos que “escenifican” el hecho, a falta del material “genuino”, y estas escenas son explícitamente marcadas como dramatizaciones (ya sea con un subtítulo), o le es evidente a los espectadores (por la coloración distinta, alguna modificación visual, son actores los que ahí aparecen, o por el simple hecho de que se ha establecido en la narración la imposibilidad de contar con imágenes de tal o cual momento). El clásico ejemplo es *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), en el que por no tener material que haya registrado el asesinato que se relata, éste se representa con



actores según las versiones que se muestran de él. Los espectadores suelen reconocer con facilidad cuáles de las tomas son dramatizaciones y cuáles no, pero no hay que olvidar varios casos en los que no se hizo explícito esto o se mezclaron con material de archivo<sup>78</sup>.

**Sonido:** Los documentales suelen tener

- *una voz en off didáctica:* una voz de un narrador externo a los personajes y hechos que tienen lugar, quien rara vez suele aparecer a cuadro, cuyos diálogos con pretensiones educativas dictan las imágenes que se ven (es decir, la edición de las imágenes está subordinada a la información que se dice). Quien está detrás de esta voz en off puede aparecer a cuadro también, como en los documentales científicos que son presentados por algún investigador de renombre (la mencionada *Cosmos*, con Neil deGrasse Tyson en 2014, o la versión de 1980 con Carl Sagan, *Cosmos: A Personal Voyage*, PBS). En otros documentales, la voz en off puede servir como recurso estético-político muy poderoso: *Human Remains* (Jay Rosenblatt, 1998) está dividido en varias secuencias protagonizadas por Hitler, Mussolini, Stalin, Franco y Tse-Tung. Voces en off en alemán, italiano, ruso, español y chino respectivamente van narrando detalles íntimos (comida favorita, hábitos de higiene, conducta sexual) de cada una de estas figuras de horror, haciendo nula mención de su participación política y militar. Una segunda voz en off sobre cada una de ellas los está doblando en inglés. La primera de las voces en off aparece así como la voz del personaje, aunque es consciente de su estatus de fantasma (Franco cuenta cuáles fueron sus últimas palabras el día de su muerte), mientras que la segunda voz en off no sólo cubre la brecha del idioma distinto, sino que sirve como un puente más entre ellos y nosotros.

- *poca intervención de edición de sonido cuando la acción tiene lugar:* es común en los documentales que lo único que se escucha es lo que efectivamente se estaba diciendo y sucediendo mientras se estaba grabando, sin intervención de música extradiegética o capas de sonido no registrado al momento y agregadas en la postproducción. En otras palabras, el diseño sonoro del documental suele privilegiar los sonidos registrados en directo en la acción cuando ésta se presenta. De hecho, hay documentales cuya banda sonora está compuesta exclusivamente por los sonidos que se registraron en el lugar, ni siquiera hay una voz en off que nos explique a detalle lo que sucede, como en *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), cuya música es música diegética, la de los propios intérpretes del famoso megaconcierto en vivo. Sin embargo, estos límites también son expandidos: en *The Arbor* (Clio Barnard, 2010), el audio es el de familiares narrando sus experiencias en la

---

<sup>78</sup> Como en *Mighty Time Volume 2: The Children's March* (Robert Hudson, 2004), que combinaba metraje de marchas por los derechos de los afroamericanos en EUA durante los 60 con actores y actrices contemporáneos simulando estar en esas escenas que tuvieron lugar décadas antes.

complicada vida de la joven dramaturga Andrea Dunbar, pero a cuadro no aparecen ellos sino actores que hacen *lip sync* con sus grabaciones de audio, es decir, sincronizan sus labios y gesticulaciones para casar con las voces que hablan. En otro extremo, está una edición de sonido menos natural pero más poderosa por su metáfora en el antes mencionado *Human Remains*: además de las dos voces, los únicos sonidos otros sonidos durante la presentación de cada personaje lo acompañan en soledad (cuando en el video el personaje aplaude, se escuchan los aplausos de una sola persona; cuando el personaje está comiendo con acompañantes, sólo se escucha a él y su sopa), acentuando así la soledad que ellos mismos dicen sentir y su carácter de intocables en el entorno en el que están. Entonces, mientras que en *The Arbor* el sonido es auténtico pero las imágenes están fuera, en *Human Remains* las imágenes son auténticas y el sonido está fuera, lo que le da una cualidad de marionetas a los sujetos que aparecen, que están ahí para la voz que los domina.<sup>79</sup>

- *entrevistas enmascaradas*: que son entrevistas que no siguen el formato típico de pregunta-respuesta. Se manifiestan de varias formas: ya sea que se habla en función de preguntas establecidas como rectoras para explicar los hechos, dar contexto a las acciones, o dar a conocer pensamientos (por ejemplo, cuando la respuesta de un personaje inicia como la repetición de una pregunta implícita, “El día del asesinato, yo estaba...”); o bien, se recortan titubeos, repeticiones o vacilaciones, a veces simplemente para ahorrar tiempo, y en algunas ocasiones, para mostrar a los entrevistados como más seguros de lo que dicen que lo que en realidad están<sup>80</sup>. En *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016), dos mujeres cuentan sus propias historias como víctimas de la corrupción gubernamental y violencia del narcotráfico en el México actual. Nunca se escucha otra voz que no sea la de ellas, ni aparecen subtítulos o intertítulos con preguntas, pero es claro que lo que cuentan es lo que sea de interés para el documental y su ambientación específica. Ninguna de ellas cuenta qué música les gusta escuchar o qué juegos les gustaban cuando eran niñas, sino que sus diálogos forman parte de un eje rector del documental, que funciona a modo de entrevista enmascarada, pues se “responde” a las preguntas implícitas que tienen relación con el objetivo del filme.

**Puesta en escena:** En los documentales, es común

- *privilegiar escenarios sin intervención*: acudir al lugar de la acción o donde se encuentran los sujetos para así captarlos en su ambiente “natural”, donde se supone hacen lo que harían si la

---

<sup>79</sup> La capacidad de dominio de la voz sobre el cuerpo merece mucho más que lo aquí escrito, pero el tema escapa a los objetivos de esta investigación. Como introducción al tema, recomiendo el libro de Mladen Dolar (2006); y sobre el uso de la voz en el cine documental, el artículo de Elizabeth Cowie (2015).

<sup>80</sup> Este último punto es, según Eddie Schmidt (2011) la tensión ética entre una *dicción honesta* (poner las cosas tal cual se dijeron) y una *revelación emocional* (poner las cosas de modo que provoquen más y más intensas emociones). Los documentalistas suelen elegir la segunda.

cámara no estuviera allí. Piénsese en cómo se siguen a los científicos durante su trabajo en el colisionador de hadrones del CERN en *Particle Fever* (Mark Levinson, 2013): incluso las entrevistas explícitas se hacen en el mismo lugar donde ellos trabajan o dan clases.

- *escenarios controlados en objetivos pero no en quienes aparecen*: en los documentales suceden cosas planeadas por los documentalistas, que tienen cierto control sobre el ambiente pero no sobre lo que hacen quienes aparecen allí. Por ejemplo, en *Hafner's Paradise* (Günter Schwaiger, 2007) tiene lugar una escena del encuentro entre Hafner, ex-soldado nazi, y un sobreviviente de un campo de concentración: se ejerce control sobre el ambiente al plantear reglas del juego y condiciones de participación, pero no se ejerce control sobre lo que los sujetos harán, así que bien podría Hafner haberles pedido que se vayan de su casa y no tener la escena que finalmente aparece.

- *testigos y expertos*: los primeros como relatores y, en ocasiones, eje central de la narración: el punto de vista de los testigos puede ser espectacularizado, como cuando la imagen y sonido simulan su experiencia (para un recuerdo, tomas en blanco y negro). Los expertos, por otra parte, podrán no ser testigos del hecho tal cual fue vivido subjetivamente, pero están en los documentales como herencia de la razón ilustrada, como guardianes de una perspectiva “objetiva y libre de prejuicios” sobre lo que se relate y para ofrecer información que no tenemos ya que no poseemos sus conocimientos o capital simbólico. Los testigos y expertos configuran una especie de relación complementaria entre la subjetividad/objetividad, aparentemente necesaria para la construcción emocionante y veraz de todo discurso documental.

- *referencia constante al cineasta y su equipo*: para señalar su presencia y el modo en que afectan o son afectados por los hechos, mostrándose como un ente activo y rector de las imágenes que se muestran (muy común, por supuesto, en el trabajo de Michael Moore). Se incluyen aquí documentales en los que aparecen presentadores que dan “legitimidad” a los contenidos y al producto (documentales científicos presentados por científicos famosos), o directores que comparten directamente a cámara los obstáculos a los que se enfrentan (como las polémicas decisiones que toma Nick Broomfield, en *Kurt & Courtney*, 1998, al cuestionar públicamente a Courtney Love en un evento).

**Edición:** Se privilegia, comúnmente,

- *edición causal*: una correspondencia lineal y causal entre una toma y la otra, pues van contando el desarrollo de acontecimientos tales como tienen lugar en el mundo, uno detrás de otro. Esto es común en documentales que siguen el desarrollo de una investigación o narran los hechos desde su perspectiva, como los varios puntos de vista del tiroteo en la torre de la universidad en *Tower* (Keith Maitland, 2016).

- *uso de tomas de protección*: tomas genéricas de ciertas actividades que funcionan a modo de comodines para lo que se requiera narrar. Es un término muy común en el argot de la producción televisiva. Por ejemplo, la misma vista aérea de una ciudad puede usarse en segmentos de un documental sobre el crecimiento urbano de una ciudad, en un documental sobre ingeniería urbana, en un documental sobre la historia de los aviones, o en una película de ficción. Otro ejemplo de tomas de protección serían aquellas acciones, lugares u objetos que no tienen un papel activo en el desarrollo de los hechos pero que funcionan como metáfora o ambientación de lo que se narra. En la serie documental *Badlands* aparecen a lo largo de los episodios diversas tomas de escorpiones, serpientes y paisajes del desierto, mismos que no tienen un papel en la narración del asesinato pero que sirven como alegoría de la soledad y peligro de vivir en ese lugar. Desde una intención paródica y satírica, están los personajes de cabezas de papel maché que representan políticos comunistas checoslovacos en *Papierové Hlavy* (Dušan Hanák, 1995).

- *recontextualización de las imágenes de archivo*: las imágenes grabadas en el pasado con un propósito particular son ensambladas con un objetivo revisionista, crítico, enaltecedor o totalmente opuesto al original. El famoso documental *The Fall of the Romanov Dynasty* (Esfir Shub, 1929) está hecho enteramente de imágenes de la última familia zarista antes de la Revolución de Octubre de 1917, mismas que fueron grabadas con un sentido halagador a sus sujetos pero que ahora son revisadas con un alto sentido crítico anti-monarquía. También es interesante la alternancia del uso metafórico de tomas de protección y recontextualización de imágenes de archivo, como en *Ilusión Nacional* (Olallo Rubio, 2014), donde se construye una interpretación poética de un penal fallado en un partido mundialista, un comercial de Choco Milk o un aficionado llorando en un estadio, como una alegoría del fracaso de la selección mexicana, y con ella, de todo México.

**Narración:** En este punto en particular habrá que aclarar que los diferentes esquemas narrativos de los documentales pueden coexistir dentro del mismo documental en diferentes secuencias, o un mismo documental puede compartirlos o revelarse como uno de ellos dependiendo del modo en el que lo analicemos. Los objetivos que establezca un documental, los modos en los que persiga ese objetivo y nuestra reacción a estos hacen que identifiquemos un documental como seguidor de tal o cual propuesta de narración.

- *modelo de investigación académica/periodística*: los documentales plantean preguntas o problemas, muestran puntos de vista sobre ellos y ofrecen respuestas a esas preguntas o soluciones a esos problemas. En este tipo de narrativas se suele privilegiar una postura que se asume como “objetiva”, se presentan múltiples puntos de vista –en ocasiones diferentes o contradictorios–, por lo que es común ver este modelo en documentales sobre crímenes.

- *narración aristotélica*: hay un planteamiento, desarrollo y desenlace pero con intenciones dramáticas, cualidad que lo distingue de un trabajo académico o periodístico, pues su interés no es sólo presentar información, sino persuadir de un punto de vista y mantener el interés de una audiencia. Se pueden identificar *plot points*, arcos narrativos, *turning points*, mecanismos de suspenso, sorpresa, ironización, elipsis y otros recursos muy comunes de la ficción.

- *narración erotética*: una presentación causal de preguntas y respuestas a estas preguntas. Las preguntas no son inocentes o están sólo en función de la curiosidad, sino que cumplen una función retórica al elegir cierta pregunta como importante para responder a cierta cuestión, y cierta respuesta como la adecuada a cierta pregunta. Se hace evidente el uso de preguntas para establecer un camino erotético en la construcción del conocimiento cuando los propios sujetos o el documental mismo hacen preguntas específicas, y que al responderlas –y plantear *esa* pregunta y no otra– establecen su punto de vista sobre algún asunto. Es así que la retórica de las respuestas puede ser sobrepasada por la retórica de las preguntas mismas: tras el estreno de *Making a Murderer*, se le preguntó en una entrevista al abogado fiscalista por qué no quiso aparecer en el documental, a lo que argumentó que no se le dio la oportunidad de ver un extracto del documental que ya había sido mostrado en un festival, lo que le llevó a la conclusión de que la entrevista que iban a hacerle era sólo un engaño; es decir, que las preguntas y la retórica del propio documental ya lo declaraban culpable de mala práctica, sin importar las respuestas ni la retórica que él quisiera usar para justificar sus acciones<sup>81</sup>.

- *redundancia narrativa*: la presentación repetida de situaciones, escenas o diálogos que refuerzan la ideología del documental. Durante las primeras tres cuartas partes del primer capítulo de *Bandlands*, los diversos personajes repiten la idea de que el asesinato en Terlingua cambió para siempre la dinámica del lugar, pero no se nos dice de qué asesinato hablan. Es hasta el final del episodio que nos enteramos quién fue asesinado. En el documental *13th* (Ava DuVernay, 2016), cada vez que alguno de los entrevistados usa la palabra “criminal”, ésta aparece por unos instantes ocupando toda la pantalla sobre un fondo negro, poniendo esta articulación verbal y gráfica como un *leitmotif* del binomio criminal/negro que ha construido la cultura norteamericana y que el documental denuncia.

- *transparencia narrativa*: nos recuerdan constantemente que los sucesos que acontecen frente a cámara o acomodados por la película no necesariamente habrían tenido lugar tales cuales, o nunca habrían sucedido, de no ser por la intervención directa del realizador. Por ejemplo, *Promises* (B.Z. Goldberg, Justine Shapiro & Carlos Bolado, 2002) es un documental sobre un experimento:

---

<sup>81</sup> Más información de este caso en <http://thedissolve.com/features/oral-history/360-an-oral-history-of-hoop-dreams-20-years-after-its-/?page=all>

juntaron niños israelíes y palestinos para enfrentarles a sí mismos con los prejuicios que constantemente escuchan en sus lugares de origen. En vez de acudir al lugar de origen de cada niño, se crean condiciones artificiales, que nunca son negadas por los cineastas, buscando reacciones particulares en contra de la discriminación. El documental *Under the Sun* (Vitaly Mansky, 2015) hace explícita su transparencia narrativa de modos muy inteligentes: puesto que la filmación iba a ser duramente controlada y manipulada por el gobierno de Corea del Norte, lo que hacían era filmar todo lo que sucedía, entre ello, a los propios agentes del gobierno dando instrucciones a los personajes de cómo comportarse para el documental.

- *intertextualidad explícita*: los documentales hacen constantemente alusión a muchos otros textos y discursos externos, por medio de diversas estrategias intertextuales (desde la cita directa a la alusión) con fines retóricos y persuasivos. Cuando un documental dice que algún suceso fue impactante para la opinión pública, comienzan a mostrar numerosos noticieros, de diverso origen, que dieron a conocer ese hecho cuando era noticia. Cuando un documental hace mención de libros u otras películas, generalmente muestran la portada del libro o el cartel, o se incluyen pasajes escritos y secuencias. Los documentales, al tener una diégesis que no corresponde a un mundo posible, sino que pretenden que nosotros creamos que pertenecen al mundo que vivimos, tienen una estructura abierta a ser leídos junto con otros discursos a los que hacen alusión directa o indirecta. Esto hace que los documentales se vean así mismos como un discurso de lo verdadero, que nos hagan constantemente recordatorio de que dicen que dicen lo verdadero: la idea es que así como si lo dice un libro lo consideramos verdad, así si lo dice un documental lo consideremos verdad.

Con propósitos de practicidad, he resumido estas herramientas en la siguiente tabla:

<b>ESTRATEGIAS DE LA FORMA DOCUMENTAL</b>	
<b>IMAGEN</b>	Cinta identificadora Intertítulos explicativos Imágenes de archivo e imágenes a modo de prueba Gráficas e imágenes digitales Entrevistas explícitas Dramatizaciones explícitas
<b>SONIDO</b>	Voz en off didáctica Poca intervención de edición de sonido de la acción tiene lugar Entrevistas enmascaradas

<b>PUESTA EN ESCENA</b>	Privilegiar escenarios sin intervención Escenarios controlados en objetivos pero no en quienes aparecen Testigos y expertos Referencia constante al cineasta y su equipo
<b>EDICION</b>	Edición causal Uso de tomas de protección Recontextualización de las imágenes de archivo
<b>NARRACION</b>	Modelo de investigación académica/periodística Narración aristotélica Narración erotética Redundancia narrativa Transparencia narrativa Intertextualidad explícita

El estudio del documental a partir de la forma reconoce lo esencial que ésta es para clasificar un producto. Nunca se niega el papel del creador audiovisual: precisamente está implícito en la forma documental. Estas formas no son ingenuas, mucho menos normales o naturales, y su articulación y uso responden a una estética e interés personal. La selección y articulación de formas construyen lo que se conoce como *enunciación filmica* (según Francesco Casetti, 1995:120): el paso de las posibilidades abiertas del sistema de lenguaje cinematográfico al discurso específico de una película, y este paso se da justamente en las elecciones tomadas por el creador audiovisual.

El estudio del lenguaje del documental, y la ambigua relación que sostiene con la presentación y la representación de la realidad, comenzó a tomarse en serio desde que Flaherty admitió haber escenificado algunas escenas de *Nanook of the North* (1922). La polémica que trajo el cineasta sigue hasta nuestros días.

#### *La ética puesta a prueba*

Con lo extenso del tema, es difícil hacer una introducción a la ética en el cine documental que no parezca incompleta. Esto es una digresión breve pero importante. Quisiera delinear a grandes rasgos algunas ideas para evidenciar que los modos en los que decidimos narrar algo influyen en el aprendizaje y la aprehensión que los espectadores tengan de ese algo, pues son éstas las interrogantes y polémicas que desatan las herramientas de la retórica documental.

Bill Nichols (en *What to Do About Documentary Distortion? Toward a Code of Ethics*, s/f) propone que la ética del documental debe dirigirse a dos entidades: los sujetos del documental y la audiencia del documental. Al reconocer a ambos se puede comenzar a plantear un código de ética propio del cine documental.

Los documentales, a diferencia de los trabajos periodísticos, no responden a una política institucional tan dura, como las políticas editoriales o los códigos de ética de los periódicos. Se puede recordar el caso de Steve James y su equipo cuando comenzaron a realizar un nuevo episodio de 30 minutos para una serie de PBS. Conforme se fueron involucrando con sus sujetos de estudio, y tras hablar con sus jefes en la productora, tuvieron total libertad para tomarse mucho mayor tiempo y buscar más recursos, pues ya no harían un documental para la televisión sino para cine –demostrando así la diferencia del capital simbólico de hacer contenidos para cine y para televisión–, y terminaron con más de 250 horas de grabación a lo largo de 3 años –tiempo, dinero y libertades impensables en los modos de producción de televisión de ese entonces– lo que se convertiría en el famoso *Hoop Dreams* (Steve James, 1994).<sup>82</sup>

Podría pensarse que el documental es una forma de periodismo. Me gustaría matizar esta idea, proponiendo que algunos documentales pueden ser una forma de periodismo, del mismo modo que algunos trabajos periodísticos (notas informativas, crónicas, artículos de opinión, reportajes) pueden constituirse a través de un discurso creativo-narrativo.

El documental con frecuencia se toma laxas libertades para presentar, al *representar* una categoría por medio de una cosa, mientras que el periodista entra en muy serios problemas éticos, dadas las condiciones específicas de su trabajo, si pretendiera presentar ejemplares específicos aludiendo a una categoría abstracta. El ejemplo clásico de esto es el documental de animales salvajes: durante la caza de antílopes por parte de leonas, vemos varias tomas de leonas cazando, leones peleando por territorio, etc. Sin embargo, todos esos felinos son ejemplares diferentes: todos los que aparecen allí sirven para representar a “el león” y “la leona”, y no es necesario especificar si esta toma corresponde a león 1 o leona 3. Esto, en el trabajo periodístico, sería imperdonable: imagine que se pegan varios párrafos de diferentes discursos de un político, sacándoles así de contexto y armando un discurso frankensteniano que no corresponde con lo que el político efectivamente dijo, pretendiendo que este monstruo de citas sea la representación de tal personaje. Por esto, el periodismo siempre aspira a ser indexical, es decir, a *presentar* ese ejemplar, esa cita, esa foto, esa acción, ese momento; mientras que el documental es iconográfico al tener la libertad de juntar varios ejemplares/citas/fotos/acciones/momentos para *representar* la categoría mayor.

---

<sup>82</sup> Sobre este aspecto podría considerarse también las lógicas con las que se entiende la diferencia entre la televisión y el cine en el concepto documental. Uno de los apuntes quizá sea que el reportaje del noticiero suele verse como parte del noticiero mismo, no como un producto independiente, a diferencia del documental, que siempre es un producto “único” dentro de sí mismo –esto claro que no es así, una vez que se considera al cine como una experiencia continua–. Siguiendo el caso de *Hoop Dreams*: ¿por qué se convirtió en “algo más” cuando dejó de regirse con la lógica de producción de la televisión? ¿Tiene todavía el cine ese poder de ser “algo más” que televisión, y por qué? Más información y un recuento de los hechos por parte de sus realizadores se encuentra en <http://thedissolve.com/features/oral-history/360-an-oral-history-of-hoop-dreams-20-years-after-its-/?page=all>



Otra libertad que tienen los documentalistas supone también una responsabilidad hacia los sujetos de sus documentales, que fácilmente pueden caer en la explotación, subrepresentación o interpretaciones equivocadas. Varios ejemplos de cómo solucionar esto incluyen dialogar extensa y profundamente con quienes aparecerán a cuadro, e incluso darles cámaras para que creen material que será usado en la pieza final, o el documentalista ha tomado la decisión de no seguir siendo un testigo neutral e interviene directamente en el transcurso de la acción, o también mostrando los resultados de las grabaciones a los sujetos y decidiendo juntos el corte final de la película. Precisamente en *Hoop Dreams* se dio un caso similar: durante la grabación, filmaron al padre de uno de los niños protagonistas comprando droga. Los realizadores le preguntaron, tiempo después y tras mostrar el primer corte a sus sujetos, si prefería que esa escena no fuera incluida, dándole así la oportunidad de no aparecer ante cámaras como un adicto que busca drogas con sus hijos jugando básquetbol a unos metros. Él aceptó aparecer así en el documental, justo para mostrar su transformación en el proceso.

Hay que recordar que cuando los sujetos tienen conocimiento de la cámara frente a ellos, pueden exagerar o minimizar rasgos de su personalidad que nos invitarían a leer sus acciones de modo distinto. Hacia el final del siniestro documental *Tickled* (David Farrier, 2016), cuando se encuentran con el misterioso personaje detrás de los videos de cosquillas, la actitud de éste se vuelve abiertamente hostil mientras escapa en cuanto nota la cámara grabándolo.

Aún más polémico suele ser cuando los sujetos no saben que están siendo parte de un documental, como cuando se incluye pietaje de cámaras de vigilancia, o los sujetos no otorgaron su consentimiento para uso de su propia imagen en la película. El documental *Presunto Culpable* (Roberto Hernández, 2008) detuvo su exhibición en salas comerciales precisamente a raíz de una demanda por parte de uno de los involucrados quien no otorgó su permiso para aparecer en el filme.

La retórica de presentación de un hecho implícitamente expone el punto de vista de los documentalistas. En una dimensión polémica y visceral esto es más evidente: en *Rats* (Morgan Spurlock, 2010) se narra cómo se lidian con las ratas en E.U.A., Inglaterra, India y Camboya. Mientras que en la secuencia de Nueva Orleans predomina un discurso altamente cientificista (con el laboratorio, catalogación de los animales, la explicación del jefe de laboratorio, las jeringas para la eutanasia), justo la secuencia posterior es de un grupo de cazadores nocturnos de ratas en Bombay, que a diferencia del científico anterior, casi no hablan, y del que abundan tomas con gente durmiendo en la calle y las condiciones de higiene propias de una población muy pobre de un país tercermundista. Todo el documental está sobre la delgada línea entre la objetividad de los hechos y la explotación espectacularizada de cómo mostrarlos.

Estas reflexiones sobre la ética abonan a la comprensión de la *forma documental*. Planteé que sí existe una forma común reconocida en los documentales, y que ésta se manifiesta con distintas herramientas a través de los elementos del lenguaje cinematográfico. Esta *forma documental* es la suma de la articulación de varias de estas herramientas junto con la recepción documental. Es decir, al mostrar cuál es la *forma documental* no se está diciendo que sólo los documentales puedan usar estas herramientas (todas ellas también aparecen en películas de ficción).

Como ya se adelantó, a diferencia de las definiciones de documental expuestas, es más fructífero pensar en la existencia de una *recepción documental* en lugar del “contenido documental”. A continuación sigue la argumentación de estas ideas.

### **El supuesto contenido documental**

Las definiciones que consideran al documental como una suma de la forma documental y el contenido documental traen implícitamente los siguientes puntos: 1) los espectadores saben que ven un documental porque éste habla de un contenido documental que precede y excede a la película<sup>83</sup>, y 2) existen películas que son y siempre serán documentales, independientemente de si son vistas como ficciones, pues existe un contenido documental que está más allá de consideraciones, opiniones o experiencias de espectadores.

Imaginemos que inicia una película, cuyo título es “La Ciudad en el tiempo”, con imágenes tomadas por un helicóptero de la Ciudad de México. Una voz en off dice que la Ciudad de México fue fundada en 1810 por Miguel Hidalgo. Durante todo este tiempo, un logo de un canal, National Geographic, está en una esquina de la pantalla. Una pintura en la que aparece Miguel Hidalgo y otros hombres a su alrededor, firmando documentos con un subtítulo “Firma de Cese al Fuego en la toma de la Ciudad de México”. Luego aparece a cuadro un hombre, el actor Gael García Bernal, y un cinta identificadora dice que él es el Jefe de Gobierno de la Ciudad de México. Todas estas características son propias de la forma documental, como revisamos previamente.

Como resultará obvio para muchas personas, aquí encontramos varias “mentiras”: la Ciudad de México no fue fundada en 1810, ni fue fundada por Miguel Hidalgo, ni Gael García Bernal fue o es Jefe de Gobierno de la Ciudad. Nosotros sabemos eso, pero la pregunta es ¿cómo es que lo sabemos?

Sabemos que toda esa información no es correcta porque ese documental, “La Ciudad en el tiempo”, no existe por sí sólo, sino que existe en nuestro mapa de cognición dentro muchos otros estímulos a nuestro alrededor de los que obtenemos conocimiento: noticieros, libros, historiadores, fotografías, etc., todos ellos documentos verbales, visuales, auditivos y audiovisuales con los que

---

<sup>83</sup> Como dicen Roscoe & Hight (2001), así como un fósil es pieza de evidencia, el documental es visto como el vehículo que trae una huella de la realidad, como si a través de esas huellas llegáramos a la realidad.

conformamos en nosotros la idea de quién es Miguel Hidalgo, Gael García Bernal, la fundación de la capital mexicana o el tipo de contenidos que podemos hallar en un canal como National Geographic.

### *El conjunto referencial*

Ninguna película existe por sí sola, sino que siempre está dentro de una red de discursos que usamos para contrastarla y hacerla parte de ellos: desde sinopsis en carteleras, críticas y reseñas, tráilers en internet, comentarios de amistades, notas de prensa, etc. Es imposible escapar a la eterna verbalización del cine: puesto que no hablamos por medio de imágenes, sino palabras, siempre recurriremos al lenguaje verbal para entender una película. Requerimos constantemente esa verbalización, y todos esos otros discursos, para saber cómo entender una película.

Esta serie de discursos pueden funcionar como marco, un horizonte de expectativas, un régimen de veridicción<sup>84</sup>. He decidido quedarme con el concepto de *conjunto referencial* (Julio Amador, 2015) ya que éste explica el camino de los discursos en su producción de sentido al interior de una sociedad, y se enfoca en el modo en el que se entiende un mensaje más que en lo que dice o la lógica con la que se pronunció.

Las películas –como cualquier discurso– son comprendidas siempre a partir de un conjunto referencial, que nos indica cómo debemos entender la obra que vamos a ver, que estamos viendo o que hemos visto. Según la definición de Julio Amador (2015:83-84):

El conjunto referencial es la totalidad relativamente sistematizada de conocimientos que posee toda persona y toda sociedad y con la cual compara, coteja y evalúa todo nuevo discurso y vivencia en el proceso de comunicación, que aparece, desde esta perspectiva, como un acto de interpretación discursiva. Opera tanto en el plano consciente como en el inconsciente. Todo estímulo pone en movimiento significados presentes en la psique [...] El estímulo produce un encadenamiento de reacciones que generan, de manera consciente e inconsciente, estrategias de acción.

Me gustaría profundizar en la definición: 1) como *totalidad relativamente sistematizada*, demuestra que no son sólo los conocimientos académicos –nivel de estudios universitarios–, o los conocimientos de rituales mágicos –supersticiones, religión y similares–, sino una sumatoria de éstas en un sistema más o menos claro, 2) su uso para entender *todo nuevo discurso y vivencia en el proceso de comunicación* establece que todo discurso y experiencia sólo se entiende desde un proceso comunicativo, y en ese caso, incluso una experiencia personal o íntima, o un discurso pronunciado para todo un país, son discursos y experiencias que deben ser comprendidos al interior de un conjunto

---

<sup>84</sup> Todas estas opciones semánticas, por supuesto, corresponden a alguna postura teórica específica.

de prácticas reguladoras del sentido, 3) que *opera tanto en el plano consciente como en el inconsciente*, es decir, hay partes de este conjunto referencial de las que no sabemos conscientemente que están en él pero aún así tienen efectividad, y 4) todo el conjunto referencial genera en nosotros un estímulo, *un encadenamiento de reacciones*, conscientes e inconscientes, con las cuales decidimos qué hacer con ese discurso o experiencia, es decir, el fin último del conjunto referencial es guiar qué vamos a hacer con las cosas a las que nos enfrentemos en tanto somos seres de discurso.

La conformación del conjunto referencial es prácticamente la conformación de la cultura de un individuo o una sociedad, y claro, la conformación de lo que se sabe del mundo. Como continúa:

El pensamiento no es algo general y abstracto, sino que está diversificado y distribuido en distintas *formaciones discursivas* que organizan el conocimiento en disciplinas del saber específicas, con métodos y reglas propias para producir conocimientos. Las nociones acerca de la realidad difieren de una formación discursiva a otra y, más aún, pueden ser contradictorias entre sí (Amador, 2015:84).

Al interior de estas formaciones discursivas con las que funcionan los conjuntos referenciales se encuentra la *redundancia simbólica*: se requieren tomar, de diversas fuentes, pistas para comprender el significado de un discurso, es decir, los conjuntos referenciales se remiten en su interior para darse sentido. La redundancia simbólica es lo que hace posible que una verdad no sea nunca una verdad sola, sino que existe en un sistema de verdades, donde todas éstas deben darse sentido entre sí.

Un conjunto referencial es la construcción de una verdad con la cual leer la realidad. Gracias al conjunto referencial tenemos herramientas y se crean estrategias con las cuales *leemos* los discursos que se presentan (leemos un libro, escuchamos una canción, vemos una película). Como discurso, las películas no tienen una influencia monolítica, unidireccional e inequívoca sobre nosotros, sino que el conjunto referencial de cada individuo hará que la película produzca diferentes estímulos en él.

No se trata de una lectura ingenua en la que “cada quien ve lo que quiere en una película”. Fuera de deficiencias visuales, todos vemos lo mismo, físicamente, de la película. Sin embargo, las reacciones que produzcan en nosotros son distintas, y pueden ser hasta diametralmente opuestas.

El punto clave aquí es que mientras las imágenes que aparecen en una película siempre son las mismas y son vistas del mismo modo (eso es de color azul, ella y él se besan, el auto choca contra un muro), otras valoraciones pueden ser muy disímiles, aquéllas que no están en la ontología de la propia imagen, entre ellas, por supuesto, si la cinta es de ficción o no ficción.

Para que quede aún más claro que las imágenes siempre son lo mismo –no las valoraciones de las imágenes–, habrá que atravesar un poco la discusión sobre la ontología de la imagen, y para el caso de esta investigación, el interés es sobre la capacidad que tienen las imágenes para mentir.

### *La imposibilidad de mentir en imágenes*

Pensar, como lo hacen las definiciones tradicionales de documental, que son los contenidos documentales son lo que definen al género, significaría que para saber que algo es un documental entonces uno tendría que ser experto en el tema, o testigo del mismo, para tener la certeza de que lo que se dice es verdad. En otras palabras, que el único modo que yo sepa que estoy viendo un documental sobre elefantes o la II Guerra Mundial es que yo sea zoólogo o historiador especialista.

Nosotros no sabemos si algo es un contenido “documental” por lo que esté diciendo o mostrando, sino porque eso que dice y muestra –que conforma su verdad ficcional– lo comparamos con la verdad que vive fuera de la película, con nuestro conjunto referencial. No podríamos decir que un documental “miente”, pues dentro de su propio sistema de verdad, es verdad.

Imaginemos un documental estrenado antes de 2006, donde se dice que hay nueve planetas en el sistema solar, de Mercurio a Plutón. Ahora que Plutón no se considera un planeta por la comunidad científica internacional, ¿significa que ese documental es ahora un falso documental, o que es un documental que miente? No, el documental sigue siendo verdadero dentro de los límites de su propia verdad ficcional.

¿Qué tal un documental antropológico en el que se registre alguna extraña costumbre de un pueblo aislado de la civilización occidental, y se den datos que más tarde se consideran erróneos o interpretaciones que no coinciden con las que ese pueblo le da al ritual? ¿Significa que el documental está diciendo cosas falsas? No, de nuevo, el documental es verdadero dentro de su régimen de verdad, dentro de sus propios términos.

Sol Worth ([1975] 1981) propuso que las imágenes no pueden mentir, sino que sólo son capaces de hablar afirmativamente acerca de *su* verdad. Es posible ver la ficción como ficción gracias a que sabemos que lo que enuncia es verdadero al menos dentro de sí mismo. Si empezara una película con un intertítulo que dice “Londres, 1776”, y alguien se levanta de la sala, furioso o confundido, diciendo que no existían cámaras de cine en ese entonces y se retira, es obvio que es alguien que no entiende el pacto de la ficción, en el que suponemos que lo que se dice es cierto.

Worth argumenta que las imágenes no tienen la capacidad de generar negaciones (1981:178). Esto quiere decir que una imagen por sí misma no sólo no puede negar cosas, sino que tampoco puede hablar en pasado, en futuro, metafóricamente ni en pregunta. Las imágenes siempre hablan en tiempo presente y sólo de lo que están mostrando<sup>85</sup>. Cuando vemos un video en el que alguien enciende un cigarro, la imagen no dice “evite fumar” o “los cigarros de tal marca son los mejores”,

---

<sup>85</sup> Es sobre este principio ontológico de la imagen la razón por la que los guiones de cine deben respetar dos reglas fundamentales: estar escritos en presente y sólo tener escrito lo que aparece a cuadro.

simplemente dice “X persona enciende un cigarro”. Para que la imagen “niegue” algo, se requiere siempre un principio verbal o simbólico: ya sea una voz en off, un texto o un círculo rojo con una equis en medio.

Por eso concluye Worth que las imágenes no pueden mentir, y tampoco pueden decir la verdad. Las imágenes sólo dicen lo que son, sólo son descriptivas de sí mismas<sup>86</sup>. Esas cosas que las imágenes dicen son puestas en perspectiva por quien las ve, dentro de un sistema de verdad, y al hacerlo, puede decidir si verá las imágenes como verdad o como mentira o como ficción: en el último caso se plantea un juego, que como ya se mencionó, es el juego en el que *suponemos* que esto es verdad.

### *Indexando una película*

Se ha establecido que siempre estamos comparando un discurso con otros discursos para entender su naturaleza, y hacemos esto porque ningún discurso –como las imágenes– por sí mismo dice algo cierto o falso. Nosotros requerimos un contexto para poder inscribir ese discurso en una red de discursos. Como explicó Worth, las imágenes no niegan nada ni mienten sobre nada, sino que vemos a las imágenes como expositoras de algo falso gracias a que comparamos lo que aparece en la imagen con otros discursos.

Esa inscripción en la red de discursos es conocida como *indexación*, concepto propuesto por Noël Carroll en el artículo mencionado anteriormente, donde explica que todas las películas vienen *indexadas*, etiquetadas de algún modo por la serie de mecanismos a su alrededor (1996a:237-238):

Producers, writers, directors, distributors, and exhibitors index their films as nonfiction, thereby prompting us to bring objective standards of evidence and argument into play. We don't characteristically go to films about which we must guess whether they are fiction or nonfiction. They are generally indexed one way or the other. And we respond according to the indices, suspending objective standards if the film is marked as fiction but mobilizing them if it is called non fiction. Moreover, these responses are grounded in an ontological distinction between the two forms of exposition.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Sol Worth no alcanzó a ver en vida los debates sobre la manipulación digital de las imágenes, pero él mismo da como ejemplo una fotografía trucada en la que un político aparece sentado en la misma mesa que un mafioso, y concluye que aunque la foto haya sido manipulada con alguna técnica, la imagen sigue diciendo su propia verdad pues sólo puede decir eso, ni más ni menos. Incluso hoy, con fotos construidas digitalmente en su totalidad pero con enorme semejanza con objetos de nuestro mundo, o en la que se combinan imágenes de actores sobre fondos digitales, se aplica el mismo principio.

<sup>87</sup> Traducción: Productores, escritores, directores, distribuidores, y exhibidores indexan sus películas como no ficción, incitándonos a usar estándares objetivos de evidencia y argumento. No vemos, característicamente, películas sobre las que debemos adivinar si son ficción o no ficción. Están generalmente indexadas de un modo u otro. Respondemos de acuerdo a los índices, suspendiendo estándares objetivos si la película está marcada como ficción pero movilizándolos si está marcada como no ficción. Más aún, estas respuestas están basadas en una distinción ontológica entre dos formas de exposición.

Dice Carroll que a la ficción y la no ficción les interesan estar clara y correctamente indexadas antes de ser vistas por el público<sup>88</sup>. Podemos resumir las cualidades de la indexación en: 1) gracias a que las películas se indexan, sabemos cuál es la intención con la que el espectador ideal debe comenzar a verlas, si debe *suponer* que esto es (ficción), o si debe de *creer* que esto es (no ficción), 2) sabemos si la diégesis que plantea la película es la de un mundo posible (ficción) o la de un modelo del mundo (no ficción), y por lo tanto, saber cómo tomar lo que la película plantea mientras se ve (como una alegoría/metáfora/sátira/crítica/homenaje o como una presunción de realidad), y 3) así podemos saber cómo reaccionar a ella una vez que la película termina.

Quizá en lo que se queda corto Carroll, al explicar la indexación, es que no sólo los grandes agentes que movilizan el aparato industrial cinematográfico indexan películas, sino que también lo hacen grandes agentes fuera de él (periodistas, críticos de cine, noticieros, sinopsis en las cajas de DVD o en la aplicación de streaming actual) e individuos con los que se interactúa (familiares, parejas sentimentales, amistades que pueden tener interés en determinadas películas). Todo esto es parte también para que la indexación haga imposible que uno llegue totalmente “virgen” a un filme, ya sea con una indexación clara o engañosa<sup>89</sup>. Todo el aparato de indexación es intrínseco a una experiencia cinematográfica: podemos decir que es virtualmente imposible concebir la idea de una película sin las posibles vías de indexación a su alrededor. A esto me refiero cuando propongo ver *el cine como experiencia*: la complejidad del fenómeno cinematográfico invita a que no sea sólo la forma o el contenido, sino también la experiencia alrededor de ver una película las pautas para entender cómo impacta esa película en sus espectadores.

### *Las comunidades discursivas*

Una película de no ficción no es una representación simple –poner algo en vez de otra cosa–, sino que es una representación construida en el proceso de comunicación.

De hecho, una película de no ficción ni siquiera reproduce o representa nada real. Para Carl Plantinga (2010:38): “Nonfiction film makes no claim to *reproduce* the real, but rather makes claims

---

<sup>88</sup> Esto, por supuesto, es algo que difícilmente se podría sostener hoy, más de 30 años después de que Carroll escribió este texto. Y no sólo por los falsos documentales que se analizarán más adelante, sino incluso en esos tiempos, pues en 1988 salió *The Thin Blue Line* con su propia campaña de marketing, y como cuenta Patricia Aufderheide (2007), cambió su método de promoción de una película de ficción (temiendo que el término documental no atrajera grandes públicos), pero regresando a él una vez que se reabrió el caso que allí se cuenta y hubo un enorme interés por verla (y ahora era relanzado el filme, en una segunda campaña, como un gran ejemplo de minuciosa investigación periodística y documental).

<sup>89</sup> Difiero con Carroll en que la cinta sólo puede estar incorrecta o correctamente indexada: una película puede estar muy correctamente indexada al tener una indexación confusa, incompleta o engañosa. En el tercer capítulo se explicará esto a profundidad.

about the “real”, just as any nonfiction communication does”<sup>90</sup>, y continúa estableciendo que la distinción fundamental entre ficción y no ficción:

[...] does not depend on any particular relationship between the image and the profilmic scene (since even animated images can be nonfiction images), but on a kind of social contract, an implicit, unspoken agreement between the text’s producer(s) and the discursive community to view the film as *nonfiction* (2010:40).<sup>91</sup>

Ésa es la idea clave de la propuesta de Plantinga, y es clave en la argumentación central de esta investigación: la definición de una película como no ficción no depende de la naturaleza de las imágenes de la película, sino de un acuerdo entre quien hace la película y la comunidad que la ve. Esta comunidad de practicantes, distribuidores y públicos que producen, ven y reaccionan ante el cine documental con ciertas prácticas, bajo ciertos estándares y con ciertas expectativas se le denomina *comunidades discursivas*. Si la película retrata la realidad “fielmente” o no es menos importante para decidir si es no ficción que si es vista como no ficción por parte de una comunidad de espectadores.

Vale mencionar que, antes de Plantinga, Adam Schaff ([1964] 1967) ya había usado conceptos similares, basándose en varios antropólogos y lingüistas (Edward Sapir, Benjamin Whorf, Franz Boaz, Lev Vygotski), para hablar de la importancia de la *comunidad* en la conformación de una visión del mundo particular en el *individuo*. Para Schaff, el uso del lenguaje se desarrolla a través de un pensamiento en comunidad y a través de una *praxis*: decimos las cosas que decimos del modo en que las decimos porque se nos ha enseñado que así es y porque es útil decir las así para seguir siendo parte de la comunidad.

Siguiendo la hipótesis de Sapir-Whorf<sup>92</sup>, Schaff efectivamente cree que el modo en que una comunidad habla dirige el modo en que crea cultura, es decir, crea sentido del mundo en el que esa comunidad vive<sup>93</sup>. Por ello, una comunidad de hablantes no sólo es un grupo de personas que usan la misma lengua, sino que es un grupo de personas que ve el mundo de determinada manera a causa de

---

<sup>90</sup> Traducción: La película de no ficción no afirma *reproducir* lo real, sino que hace afirmaciones *sobre* lo “real”, del modo que lo hace cualquier comunicación de no ficción.

<sup>91</sup> Traducción: [...] no depende de una relación particular entre la imagen y la escena profilmica (ya que hasta las imágenes animadas pueden ser imágenes no ficcionales), sino de un tipo de contrato social, un acuerdo implícito y tácito entre productores del texto y la comunidad discursiva para ver la película como *no ficción*.

<sup>92</sup> En lingüística, se entiende como “hipótesis de Sapir-Whorf” a la propuesta de que el modo en el que está estructurado el lenguaje de un individuo tiene una influencia en el modo en el que el individuo entiende el mundo a su alrededor. Hay muchos grados de correspondencia, adscripción y críticas a esta hipótesis.

<sup>93</sup> “[...] decimos que es cultura aquello que piensa una comunidad dada y lo que ésta hace. En este punto de partida, la relación lenguaje-cultura se concibe doblemente como relación de causa a efecto. Se trata tanto de la influencia de la cultura sobre el lenguaje como, viceversa, de la influencia del lenguaje como sistema simbólico y significativo sobre el desarrollo de la cultura” (Schaff, 1967:258).



la lengua. Las conclusiones de Schaff son interesantes, pero por la relación directa con el objeto de estudio de esta investigación, seguiré refiriéndome a la propuesta de *comunidades discursivas* de Carl Plantinga.

Continúa Plantinga (2010:74) explicando que estas comunidades discursivas articulan los tres modos de entender cualquier imagen: 1) en su *uso convencional*, reconocido por los “hablantes” para identificar las intenciones del texto, como referirse a una imagen en particular o la clase general (una foto de un perro puede referirse a ese perro en específico, a esa raza de perro, a un perro en distinción de un gato, al perro como metáfora de una cualidad humana, etc.), 2) como *acompañamiento lingüístico*, que se evidencia en los conceptos de anclaje y relevo que Plantinga toma de Roland Barthes<sup>94</sup>: un texto junto a una imagen *ancla* su significado para que el receptor entienda qué es lo que debe de interesarle de la imagen, y también, un texto *releva* a la imagen, pues por sí misma no puede decir todo lo que tiene para decir<sup>95</sup>, y 3) en su *contexto*, pues el significado completo de una imagen y su texto está siempre en función de los otros textos e imágenes con los que conviven.

Un desvío momentáneo: precisamente todas estas convenciones de uso, acompañamiento y contexto, además de profundizar y sistematizar mejor las ideas de Carroll expuestas previamente, hacen referencia a la conformación de lo que se llama *horizonte de expectativas*. Entiendo por horizonte de expectativas a la serie de pautas/reglas/patrones con los que nos acostumbramos a identificar un género, el trabajo de quienes produjeron la película, así como “los elementos de orden social que el espectador potencial experimenta en relación con la película, antes de haberla visto: comentarios, críticas, prestigio simbólico de la sala de proyección, etc.” (Zavala, 2003:145). El término del horizonte de expectativas de un texto viene de Hans Robert Jauss, pero fue usado para la teoría de géneros por Steve Neale (2000:165), para quien un género se manifestaba en la interacción de tres niveles: expectativas, un corpus genérico y las reglas que gobiernan ambos.

¿Qué tiene que ver este desvío aquí? Que de algún modo Plantinga está planteando que el documental se organiza, en primera instancia, por ese horizonte de expectativas, ya que es el arreglo discursivo sobre los documentales lo que los define como tales, y no lo que el propio texto tenga.

Para Plantinga (2010:86) los documentales pueden estar equivocados en lo que dicen y engañar en sus descripciones, y aún así, seguir siendo documentales. Estas ideas las trae de otro texto (1996:311), cuando dice que los documentales pueden ser abiertamente expresivos, manipuladores y

---

<sup>94</sup> Para propósitos de contexto, vale decir que Barthes propone los conceptos “anclaje” y “relevo” para el análisis de un anuncio publicitario (en el libro *Lo obvio y lo obtuso*, 1982 y que viene de un artículo de 1964). Sin embargo, considero que Plantinga los extrapola inteligentemente a la comprensión del documental.

<sup>95</sup> Como claramente dice Noël Carroll (1996a:245): “Sometimes a picture is worth a thousand words, though, of course, sometimes a single word can do the work of a thousand pictures”. Traducción: “A veces una imagen vale mil palabras, aunque, claro, a veces una sola palabra puede hacer el trabajo de mil imágenes”.

retóricos, y aún así, seguir perteneciendo al discurso de la no ficción. Es en las comunidades discursivas donde los documentales enfrentan las batallas de objetividad, son los espectadores quienes tendrán la última palabra para clasificarlos (o indexarlos, en términos de Carroll, o contrastarlos y evaluarlos con su conjunto referencial, en términos de Amador).

El argumento paradójicamente interesante de Plantinga (y con él, Noël Carroll, Stephen Prince, David Bordwell y todos los teóricos cognitivistas agrupados en lo que se conoce como Post-Teoría<sup>96</sup>) es que no hay una negación de la manipulación y selectividad/discriminación que se tiene al hacer una película: por supuesto que hay una mediación entre lo que existió y lo que se ve en pantalla; pero esto no significa que los documentales nos quieran engañar y que los veamos como la realidad tal cual sucedió, o que los espectadores no entenderán la diferencia nunca pues siempre serán engañados por la cámara.

El problema de la Post-Teoría es que no distingue, como expuse previamente, entre el posmodernismo escéptico por un lado, y el afirmativo por otro lado (y menos aún entre lo que dicen los autores canónicos y las interpretaciones y aplicaciones que se le han dado a los mismos). Ante este rechazo a la posmodernidad, es curioso que pueda decirse que Plantinga es un teórico posmoderno (afirmativo) del documental, ya que para él, la naturaleza del documental está en la relación que mantiene con los espectadores, no por una esencia o naturaleza del género, la intención o la forma.

Al dar a los espectadores la posibilidad de decidir cómo clasificar a las películas, se les está (nos está) dando una gran carga de responsabilidad. Al tener un respeto por la audiencia y no verles como una esponja que absorbe todo sin cuestionar, se le hace un ser responsable por lo que ve y hace con lo que ve. Como explica Plantinga (2010:96), minimizar una práctica como insignificante en un documental que vaya de acuerdo a intereses y posturas político-ideológicas, pero enfatizar esas prácticas como desleales en un documental que vaya contra nuestras ideas, no deriva en nada más que rebajar los estándares públicos del discurso y nuestra exigencia y escepticismo ante las películas. De hecho, él mismo propone ser un realista crítico, es decir, reconocer que sí se puede en ocasiones distinguir apariencia de realidad (1996:307): en otras palabras, se admite que sí se puede conocer el mundo, pero que siempre se debe poner en duda el conocimiento.

Por último, Plantinga (1996:319) reconoce que no hay que castigar al cine documental de “engañoso” a través de sus apariencias, mucho menos adscribirnos a la posmodernidad más radical que postula que nunca se puede conocer nada –la que la Post-Teoría denuncia como el bache de los estudios de cine–; sino promover una mayor y más inquisitiva educación para los medios: haciendo

---

<sup>96</sup> La Post-Teoría es un conjunto de posiciones teóricas agrupadas en los estudios cognitivistas de cine, y que mantienen distancia y firme escepticismo de las posturas psicoanalíticas, de estudios culturales y posmodernidad en la teoría y análisis de cine (a los que identifican, en tono crítico como la “Gran Teoría”). El libro homónimo, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, editado por David Borwell y Noël Carroll en 1996, es básicamente su manifiesto.

que más gente entienda la retórica audiovisual es el modo de elevar la calidad del discurso público, y este deber recae en los académicos y cineastas del documental.

*Estando ahí antes, o ¿cuándo un documental?*

Continuando con la idea de que la ficción y la no ficción plantean distintas estrategias de recepción, vale conocer ahora la propuesta de Rafael Rojas Bez (2015:305). Para él, la ficción, la no ficción y la animación tienen como atributo secundario un proceso específico de recepción (lo que él llama focalización o vivencia): en una ficción, como representación de algo, se forma un proceso de recepción de *estando ahí ahora*; por su parte, ya que la no ficción implica la creencia de que se está viendo una realidad previa a la película, forma el proceso de *habiendo estado ahí antes*; por último, la animación como representación plástica, forma el proceso de *estando ahí plásticamente ahora*. De nuevo, se está distinguiendo que otra diferencia entre la ficción y la no ficción es el proceso de recepción de los espectadores.

Si bien este aporte de Rojas Bez resulta interesante, como he señalado en varias ocasiones, en esta investigación se considera que la existencia o relación que sostenga el documental con una realidad positivamente dada no sostiene que una película documental sea documental. Las concepciones planteadas aquí y las de este último autor son opuestas, toda vez que Rojas Bez considera el proceso de recepción como un atributo *secundario*, mientras que aquí se sostiene la propuesta de Carl Plantinga, para quien esa realidad ya dada positivamente no es, de ningún modo, la que sostiene que un documental sea un documental el primordial o fundamental son los modos de hacer. Como indica Rojas Bez en otra parte de su artículo (2015:291):

La distinción básica entre filme documental y filme de ficción [...] se da entre el predominio del registro directo o inmediato de y focalizante a favor de una realidad ya dada positivamente, ya dada en un ámbito pre-filmico o no filmico, y el registro de y focalizante de una representación, reconstrucción o creación de realidades (imaginables) que pueden o no estar inspiradas en realidades anteriores, pre-filmicas, o ser puramente imaginadas.

Una vez más recurriendo a Plantinga (2010:90), al iniciar nuestro contacto con una película, todas las posibilidades para comprender lo que vamos a ver están abiertas. Conforme la película avanza, se van cerrando, y nosotros vamos creando un marco para entender la cinta, y usualmente,

nos quedamos con él. Este marco, dependiendo de la información nueva que se vaya presentando en el transcurso del filme, puede variar.<sup>97</sup>

Entonces, si al ver un documental puede variar el marco de su comprensión, esto significa que la pregunta interesante no es *qué es un documental*, sino *cuándo un documental es un documental*. La respuesta que da Dirk Eitzen a la segunda pregunta es: cuando es percibido como tal (1995:86):

The best way to define documentary, therefore, may be to say simply that it is whatever people commonly mean by the term. [...] rather than saying that a documentary makes assertions, we need to say that a documentary is *perceived* to make assertions. Whether or not a text is perceived to make assertions is partly a matter of conventions (e.g., whether the text looks like a documentary is supposed to look) and partly a matter of the discursive context (e.g., how the distributor labels and describes the program).<sup>98</sup>

Para Eitzen, podemos irnos de extremo a extremo al calificar la película como documental o ficción. Podemos empezar a ver una película y decidir que es ficción, y durante el visionado, decidir que es documental, y luego regresar a la ficción. El cine no tiene una monolítica interpretación ontológica, sino que depende del proceso de recepción. Las películas se ven en una dimensión temporal marcada, a diferencia de la pintura, la fotografía o el dibujo<sup>99</sup>.

Esta capacidad del espectador de cambiar la naturaleza de las películas durante el tiempo en que se ven, al cambiar su propia posición mental respecto a la película que ve, propongo sea llamada una cualidad de *recepción diferenciada* propia del discurso audiovisual. Se conjuga a través de la forma y los procesos de recepción de las películas.

---

<sup>97</sup> Aquí cabría una precisión, similar a la hecha a Noël Carroll. Plantinga (2010:90) dice que cuando procesamos un texto (o vemos una película) desciframos los significados textuales y al mismo tiempo elegimos qué esquema o punto de vista debemos usar para entender el texto. Sin embargo, del mismo modo que agentes fuera de la producción de una película pueden indexar la película (la crítica hecha previamente a Carroll), al entender que la experiencia cinematográfica no inicia con el primer plano de la cinta ni termina con los créditos, habría que admitir que sí podríamos iniciar la recepción de una película con un esquema previo con el cual entender sus significados. Eso quedará más claro en el siguiente apartado.

<sup>98</sup> Traducción: El mejor modo de definir un documental, por lo tanto, puede ser que es lo que sea que la gente comúnmente quiere decir con el término. [...] en vez de decir que un documental hace aseveraciones, debemos decir que en un documental *se percibe* que se hacen aseveraciones. Ya sea que un texto se perciba que hace aseveraciones o no es parte un asunto de convenciones (por ejemplo, ya sea que un texto luzca como un documental se supone debe lucir) y en parte como un asunto de contexto discursivo (por ejemplo, cómo el distribuidor etiqueta y describe el programa).

<sup>99</sup> No digo que las representaciones de la pintura, fotografía o dibujo carezcan de dimensiones temporales o no pueden remitir a imágenes temporales, pero resultará evidente que no existe un tiempo mínimo o máximo para ver una pintura/foto/dibujo: puede ser fracciones de segundo u horas. Una fotografía, pintura, dibujo, cómic, etc. no suceden durante un tiempo; pero una película sí: 2 minutos, 90 minutos, 120 minutos, 360 minutos, lo que sea que haya establecido la edición final, una duración intrínseca a la obra misma. Podemos, claro, detener, acelerar o ralentizar una película mientras la vemos, pero ése no es el modo ni la intención con la que fue hecha. Así como no se consideraría justo decir que se vio realmente una pintura cuando sólo se puede ver la mitad superior de la misma, así no se consideraría justo decir que se vio una película saltándose o acelerando escenas.

Lo que la recepción diferenciada implica no es solamente nuestra respuesta emocional o cognitiva ante un *turning point* (cerca del final se revela que los protagonistas siempre estuvieron muertos, por lo que ahora entiendo los eventos descritos previamente con otra perspectiva), sino que en la película pueden no haber estos cambios abruptos y aún así torcer lo que entendamos de la cinta. El propio Eitzen propone como ejemplo la cinta *No Lies* (Mitchell Block, 1973), en la que una joven entrevistada comienza a narrar una historia de violencia sexual en su contra, y el camarógrafo parece un acosador con sus preguntas. Narrada con una forma documental, los créditos finales nos revelan los nombres de los actores tras esos personajes.

Nuevamente, se cae en la conclusión de que la forma en la que veamos una película influye en la respuesta emocional que tenemos ante la película y en la decisión que tomemos sobre si una cinta es ficción o no ficción. Es la recepción documental la que hace que exista un documental, y no la realidad prefilmica o la relación de ésta con lo que haya sido grabado. Ahora pasaré a explicar cómo se articula la recepción documental.

### **Documental como recepción: pistas del documental**

*Tipología de indicadores externos: la recepción documental*

Si descartamos la idea de que un contenido por sí mismo es un contenido documental, y aceptamos que más bien un contenido es visto o no como documental, debemos descartar la definición de un documental como la combinación de una forma documental (la reflexión del apartado previo) y un contenido documental. Propongo entonces que es mejor ver un documental como una película con una forma documental y que es vista como un documental, es decir, una forma documental y un proceso de recepción documental.

Repasemos lo expuesto: 1) un *conjunto referencial*, en pocas palabras, es el conjunto más o menos sistematizado de conocimientos con el que entendemos los discursos y con el que decidimos cómo reaccionar a estos, 2) este conjunto de conocimientos, en el caso de las películas, se construye en buena medida por el modo en que la película se presenta ante nosotros, por medio de diversas estrategias textuales alrededor con las que la película se recubre, es decir, estrategias que *indexan* la película, 3) al usar la indexación de las películas, y su propio conjunto referencial, los espectadores conforman *comunidades discursivas* en las que ven una película como documental o ficción, sin importar la retórica con la que esta funcione, por lo que un documental no es una película que diga la verdad, sino que es una película que dice que lo que dice es verdad, y por último, 4) es gracias al papel de estas comunidades discursivas, y el potencial que su opinión cambie durante el visionado –una cualidad de la *recepción diferenciada* del discurso audiovisual–, que entendemos que una película no es documental sino que es vista como documental, y que por lo tanto, pueden haber distintos momentos

en que vemos algo como documental y momentos en que no, así que la pregunta no es qué es un documental sino *cuándo algo es un documental*.

Para ejemplificar de mejor modo la articulación de todas las estrategias que nos ayudan a percibir que vemos un documental, haré una breve exposición de cómo se articula la recepción documental. Esta articulación funciona con *indicadores externos*, y se propone la siguiente tipología: 1) *indicadores externos intrínsecos a la producción de la película*, es decir, aquellos que se encuentran directamente relacionados con la producción de la cinta o su distribución, e incluso dentro de la misma (como el intertexto), 2) *indicadores externos extrínsecos a la película*, es decir, aquellos que son sobre la película pero que se encuentran, en mayor medida, fuera de su control, y 3) *indicadores externos sobre otros indicadores de las películas*, es decir, aquellos que están fuera del control de la película y que no son directamente sobre ella misma, pero que pueden impactar en el modo en que la entendemos.

**Indicadores externos intrínsecos a la producción de la película:** Entre ellos destacan

- *Productora*: que puede ser reconocida como especializada en un tipo de producción. En el caso del documental, el trabajo de National Geographic, Discovery Channel, History Channel, la BBC o Netflix tiene características formales y temáticas particulares que pueden ser detectadas por el público.

- *Directores o personales de producción*: que impregnan cargas ideológicas y estéticas particulares. A lo largo de la historia destaca particularmente el trabajo de Robert Flaherty, Errol Morris o Agnès Varda. Hoy puede distinguirse con facilidad, y condicionar así la lectura que le demos, el trabajo de Wener Herzog, Michael Moore o Steve Bannon.

- *Figuras públicas*: cuando un documental anuncia en su título o sus estrategias de marketing que estará presente alguna figura pública, puede ser fácil imaginar los temas a tratar, e incluso el sentido que se le dará. Esto suele presentarse más con documentales sobre la clase política: piénsese en los documentales sobre Andrés Manuel López Obrador, que en sus títulos reflejan muy claramente posturas ideológicas respecto a las elecciones de 2006 en México: *Fraude: México 2006* (Luis Mandoki, 2007) y *0.56%* (Lorenzo Hagerman, 2011).

- *Intertexto*: un documental siempre hace referencia a otros textos, y estos proveen pistas de cómo entenderlo. Un documental que hable sobre alguna película famosa, como *Inside Deep Throat* (Sascha Bailey & Randy Barbato, 2005), no sólo usa la película como su tema, sino todos los discursos alrededor de la misma para nutrirse, aprovecharse o distanciarse (en ese caso, los discursos sobre el cambio de postura personal de Linda Lovelace, las acusaciones de que fue sujeta

de explotación sexual, el papel de la película para crear la cultura de cine pornográfico que se conoce hoy en día, etc.).

- *Campaña de marketing*: la cual puede tomar muy variadas formas. Algunas estrategias de marketing son relativamente simples (pósters para complejos de cine, *teasers*, tráilers<sup>100</sup>) y otras son bastante más extrovertidas (campañas virtuales o de BTL<sup>101</sup>). En el caso de los documentales, por su menor presupuesto y captación de público esperado, las campañas de marketing suelen ser más discretas y convencionales. Generalmente son los documentales que se producen sobre hechos de relevancia noticiosa o gran polémica actual los que elevan la complejidad de sus campañas. Pueden jugar un papel importante incluso las pocas líneas de sinopsis en la parte trasera de una caja de DVD, pues dirigen ya la idea de qué es lo que se va a ver. La explotación de otros discursos alrededor de la película, con impacto sobre ésta, son parte de la cinta: es difícil pensar ya en el caso de *Presunto culpable* sin pensar en la clausura temporal a su proyección, y cómo lejos de imposibilitar ver la película, aumentó muy considerablemente el interés hacia ella, sobre todo porque fue aprovechado esto para su relanzamiento de marketing al poder regresar a salas. En este caso, si bien es difícil decir que la orden judicial que prohibió temporalmente la exhibición de la cinta fue un acto de censura gubernamental, la campaña para su relanzamiento forma parte de la puesta en circulación y debate sobre el sistema legal mexicano que la propia película activa.

### **Indicadores externos extrínsecos a la película:** Entre ellos destacan

- *Críticos de cine*: como personajes que suelen ser leídos con frecuencia y que dirigen, con lógicas muy particulares, la decisión de valorar como buena o mala una película. Hay grandes críticas al papel de los críticos, en especial con reportados casos de quienes sirven a los intereses de alguna productora o distribuidora, pero habrá que recordar que el objetivo de la crítica de cine es una valoración personal, y por lo tanto, dejada al tanto de cualesquiera sean los medios e incentivos que el crítico de cine considere importantes. Vale también considerar que en México el rol e influencia

---

<sup>100</sup> La diferencia entre un *teaser* y un tráiler es que el primero suele darse a conocer con mucho mayor tiempo de anticipación (a veces más de un año) que el estreno, revela muy poca información y no contiene muchas imágenes finales de la cinta. Esto porque usualmente cuando un *teaser* circula, la película no se ha terminado aún, o ni siquiera se ha terminado de filmar. El tráiler suele ser de mucha mayor duración, revelar más imágenes de la película y aspectos narrativos y argumentales.

<sup>101</sup> BTL: *Behind the Line*. Las campañas BTL son aquellas que no hacen una directa y explícita promoción de las características del producto, sino que persiguen otros métodos de promoción irónicos, paródicos, sutiles o de expansión de experiencia del usuario antes y después de la sala de cine. Ya sean *stickers* de donas en escaleras mecánicas que llegan a la boca de Homero Simpson, globos colocados encima de un cartel de *Up* (Pete Docter, 2009), o chorros de sangre que salen del espectacular de *Kill Bill Vol. 2* (Quentin Tarantino, 2004) para inundar la calle, o cabinas de fotografías instantáneas gratis con los personajes de *The Conjuring* (James Wan, 2013).

de los críticos de cine no está tan extendido como en E.U.A. o Europa donde tienen un enorme peso individual, en la vida periodística y en la trayectoria comercial de las películas.

- *Valoraciones académicas o revisiones históricas*: del otro lado del espectro de conocimiento sobre el cine, la vida académica sigue lógicas distintas a la crítica de cine. La constante revisión académica de películas como *Citizen Kane* o *Casablanca* (Victor Fleming, 1942), o de directores como Stanley Kubrick y Woody Allen es evidente para quien recorre con cierta frecuencia librerías, a pesar de no haber revisado nunca esos textos. Académicos ampliamente conocidos son incluso invitados a festivales de cine, pues sus opiniones son ampliamente difundidas a pesar de llevar una lógica distinta a la de la crítica de cine (es el caso de dos documentales protagonizados por Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema* en 2006 y *The Pervert's Guide to Ideology* en 2012, ambos dirigidos por Sophie Fiennes).

- *Discursos mediáticos sobre la película*: que son los discursos de otros medios sobre las películas. Destacan en particular los noticieros, en televisión o radio, cuando hacen entrevistas a protagonistas o cineastas sobre la película reciente. También estas entrevistas suelen estar impresas en periódicos o revistas. Si bien en muchas ocasiones estas entrevistas son pagadas y las preguntas acordadas, están inscritas en la lógica de recepción de esos medios en particular, y pueden ser opacadas o acentuadas por las otras noticias del día.

- *Recomendaciones y opiniones personales*: este punto es quizá el de mayor influencia, y en esa proporción, menos estudiado. Las recomendaciones que hagan amistades, familiares o parejas sentimentales tienen un enorme peso para decidir si ver o no una película y lo que se entenderá de ella, no por la película misma, sino porque será vista en función de haber sido recomendada (o no) por *esa* persona –y la carga de significaciones que tengamos sobre ella–. Nuestras opiniones personales respecto a un tema (el calentamiento global, las políticas educativas, un escándalo de una celebridad) dirigirán lo que opinemos respecto a un documental sobre esos mismos temas.

**Indicadores externos sobre otros indicadores de las películas:** Entre ellos destacan

- *Lugares físicos y virtuales*: este punto debe ser repensado a raíz de las nuevas lógicas de distribución y exhibición de los últimos 10 años. Las cargas culturales que traen los espacios de exhibición son muy amplias: un cine de barrio en una ciudad muy pequeña, un complejo multiplex en la plaza comercial de una ciudad muy grande, un cine de un centro cultural, todos ellos cuentan con infraestructura y lógicas de programación muy distinta. También es evidente, para quien revisa la cartelera con frecuencia, que incluso cuando son la misma compañía transnacional, no exhiben lo mismo en sus sucursales de diferentes partes de la ciudad: la cartelera se planifica en función de los niveles socioeconómicos de la zona donde se encuentre el cine. Para complicar aún más, está la



lógica de exhibición –y por lo tanto de producción<sup>102</sup>– de las plataformas de streaming: la curaduría de Netflix, Blim, Filmstruck, MUBI, Filminlatino y similares es muy distinta entre sí, y que una película aparezca en alguna de ellas, o producida por alguna de ellas, también es un indicador de cómo verla (ya a niveles reconocibles como la diferencia entre lo que produce National Geographic y MTV).

- *Festivales y proyecciones especiales*: Los festivales de cine, ciclos conmemorativos, muestras o proyecciones especiales también son parte de la lógica con la que se entienden las películas. Los festivales de cine de algún género suelen tener su público específico y fidelizado –y es curioso que los festivales de géneros de cine más frecuentes sean los de terror y los de documental–. En ocasiones, sólo programar una película para un jueves al mediodía o un sábado por la noche ya se está dirigiendo la atención del público a qué es lo que se va a ver. A esto puede sumarse la exhibición en el marco temporal específico: piénsese en la semana de cine de un país que organiza un multiplex, las películas hechas para salas 3D o 4D, o la exhibición en el marco de festividades específicas.

- *Acompañamiento y uso personal del cine*: a diferencia del rubro sobre las opiniones personales de una película o el tema, aquí se encuentran las opiniones personales sobre el cine mismo y los usos que se le den. Ver películas por el placer de conocer más de un tema, el trabajo de un cineasta, el placer estético que éstas causan, o de acompañamiento mientras se está haciendo otra actividad; verlas en solitario o dejar que el acompañante elija la cinta a ver, decidir ver una película más por la persona que se sentará a nuestro lado que por la película misma, o ir al cine como mero trámite para una actividad posterior, o que forme parte de un ritual familiar, son todos aspectos que trabajarán en la experiencia que tendremos sobre la película que veamos y lo que opinemos de ella.

A continuación una tabla que resume los puntos mencionados:

---

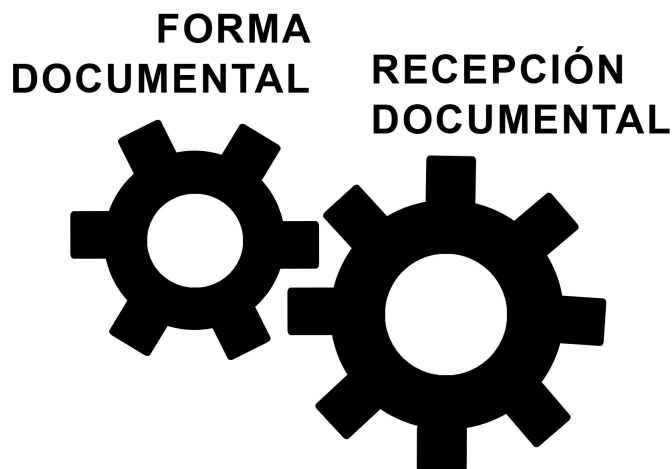
<sup>102</sup> Habrá que recordar que el modo de producción es indisociable del modo de exhibición. Por ejemplo, los contenidos de la televisión “tradicional” contienen interrupciones planeadas desde que se escriben, mientras se filman y se editan: son las pausas donde irán los comerciales. Es por ello que deben mantener suspenso justo antes de esas pausas, y ser repetitivos al regresar de ellas. Esto es aún más evidente al finalizar un capítulo e iniciar otro (el famoso “previamente en...” o “en el capítulo anterior...”). Con la moda puesta por Netflix de producir contenidos que se van a subir todos a la vez a la plataforma, esta práctica es ya innecesaria: el espectador puede ver toda la temporada seguida, sin tener que esperar a la semana siguiente para el nuevo episodio, y por lo tanto no necesita un recordatorio de lo que sucedió en el capítulo que terminó hace unos segundos.

## ESTRATEGIAS DE LA RECEPCIÓN DOCUMENTAL (INDICADORES EXTERNOS)

<b>INTRINSECOS A LA PRODUCCION DE LA PELICULA</b>	Productora Directores o personales de producción Figuras públicas Intertexto Campaña de marketing
<b>EXTRINSECOS A LA PELICULA</b>	Críticos de cine Valoraciones académicas o revisiones históricas Discursos mediáticos sobre la película Recomendaciones y opiniones personales
<b>SOBRE OTROS INDICADORES DE LAS PELICULAS</b>	Lugares físicos y virtuales Festivales y proyecciones especiales Acompañamiento y uso personal del cine

### Documental como forma y recepción

Si un documental es la suma de dos procesos, la *forma documental* y la *recepción documental*, estos procesos deben ir articulados<sup>103</sup> de algún modo. Propongo verlos como dos engranes:



<sup>103</sup> Estoy consciente de que el concepto de articulación es complejo y ha sido ampliamente trabajado por los estudios culturales. No niego esa tradición ni pretendo adscribirme a alguna de sus posturas; aquí uso la palabra en un sentido más coloquial. No se trata sólo de “unir” o “pegar” la forma documental y la recepción documental, sino que trabajan juntas, de modo que se entiende una gracias a la otra. De cualquier modo, esto es similar a lo que dice Jennifer Daryl Slack ([1996] 2005:115): “Articulation is, then, not just a thing (not just a connection) but a process of creating connections” [Traducción: Articulación es, entonces, no sólo una cosa (no sólo una conexión) sino un proceso de crear conexiones]. En ese sentido, la articulación no sólo es una unión o conexión, sino que supone también un punto de partida para más conexiones y para otros procesos. Articular conceptos no es sólo pegar, sino complicar las relaciones de los conceptos para generar o explicar otros procesos complejos: es una doble vía. En este caso, gracias a la articulación de la forma y la recepción se entienden otros procesos, y a la vez, la propuesta de forma que propongo sólo puede entenderse gracias a la propuesta de recepción y viceversa.

Cuando empezamos a ver una película, sin tener indicaciones de cuál es el proceso de recepción que debemos establecer (como cuando vamos cambiando rápidamente los canales de televisión), empezamos a buscar pistas sobre si es o no un documental. Al identificar las herramientas del lenguaje de la forma documental mencionadas previamente, comienza a girar el engrane de la izquierda pues consideramos, gracias a la forma, que estamos viendo algo que *luce como* un documental. Por otro lado, si se nos dan indicaciones de que lo que vamos a ver es un documental, como cuando leemos la sinopsis de una película en la cartelera del cine, cuando se nos indica por una persona que le gustó mucho “el documental” que vio el fin de semana pasado, o estamos en un canal que sabemos que suele pasar documentales, comienza activarse el otro engrane, y decimos que estamos por ver (algo que es *visto como*) un documental.

Al estar como dos engranes, la activación de uno siempre significa la activación del otro. Cuando estamos viendo algo que luce como un documental, comenzamos a ponernos en el proceso de recepción de un documental; y se nos dice que algo es un documental, comenzamos a buscar pistas en su apariencia que vayan confirmando este hecho.

La forma y la recepción son indisociables: reconocemos una forma como tal gracias a que la vemos en el marco de indicadores externos, de modos en los que se guía nuestra recepción. Las mismas imágenes transmitiéndose en un canal de la BBC más fácilmente nos llevan a pensar que es un documental, que si se estuvieran transmitiendo por Cartoon Network.

Es más pequeño el engrane de la forma que el de la recepción, pues planteo también que suele ser más importante el modo de recepción que la forma documental<sup>104</sup>. Así es como explicamos que películas que no lucen mucho como documentales sean vistas como documentales (*The Thin Blue Line*), y que por el contrario, las películas que luzcan mucho como documentales, no activen tan fácilmente nuestro proceso de recepción del documental, y seamos mucho más críticos con ellas (como la desconfianza que nos genera, dependiendo de nuestra posición en el espectro político, el cine de Michael Moore y el de Steve Bannon).

Esta metáfora de los engranes habrá de servir para comprender que los procesos de forma y recepción tienen lógicas propias de funcionamiento y pueden activarse independientemente, es decir, pueden estudiarse por separado. Sin embargo, no debe perderse de vista que la influencia que tienen entre sí, al no estar sólo “pegados” sino *articulados*: del mismo modo que se puede fabricar un solo engrane, pero éste sólo tiene sentido de existir en el marco de una maquinaria con otros engranes, la forma/recepción tienen una existencia que puede estudiarse separadamente, pero que siempre estará

---

<sup>104</sup> El segundo axioma de la comunicación, del libro de Watzlawick, Bavelas y Jackson (2014), enuncia algo muy similar: todo estudio desde la pragmática, como en el que enmarcan su propio libro, considera que la relación entre hablantes que plantea todo mensaje es más importante que su contenido, pues constituye una metacomunicación: para entender correctamente el contenido, es necesario entender la relación que sostienen los hablantes entre sí.

en función del papel del otro engrane y de la maquinaria de la película misma y de todos los discursos alrededor de la película, necesarios para su comprensión.

Se habló previamente de cómo la experiencia cinematográfica resulta esencial para comprender las posibilidades estéticas del texto cinematográfico, y cómo este texto ciertamente es afectado por la experiencia. Vivian Sobchack (1999:241), hablando sobre la fenomenología del cine documental, reconoce literalmente el papel de la experiencia para forjar la naturaleza del documental:

The term documentary designates more than a cinematic object. Along with the obvious nomination of a film genre characterized historically by certain objective textual features, the term also –and more radically– designates a particular subjective relation to an objective cinematic or televisual text. In other words, documentary is less a thing than an experience — and the term names not only a cinematic object, but also the experienced “difference” and “sufficiency” of a specific mode of consciousness and identification with the cinematic image.<sup>105</sup>

Esos “modos específicos de conciencia e identificación con la imagen” es lo que la autora distingue como *consciencia documental*. Años después (Sobchack, 2004:272), llevó esto a un siguiente nivel, al argumentar que no existen los filmes que sean documentales y ficciones porque no existen los filmes ajenos a la experiencia del espectador de un filme:

If we acknowledge the viewer’s extracinematic and extratextual knowledge (both socially conventional and personally idiosyncratic), and if we acknowledge the variable pressures this knowledge exerts on the viewer’s experience and valuation of a given cinematic object, then we might argue that there is no such “thing” as a documentary or fiction film.<sup>106</sup>

No se trata de que cada quien tiene una opinión personal igual de válida o conclusiva para decir que una película sea ficción o documental, pues sería olvidar al gran peso del cuerpo social y cultural en el que ese espectador evalúa lo que opina de una película y sus aseveraciones de verdad. La construcción discursiva de la verdad documental no es un proceso que se haga en solitario, sino que

---

<sup>105</sup> Traducción: El término documental designa más que un objeto cinematográfico. Junto con la nominación obvia de un género de cine caracterizado históricamente por ciertos rasgos textuales objetivos, el término también –y más radicalmente– designa una relación subjetiva particular hacia un texto cinematográfico o televisivo objetivo. En otras palabras, el documental es menos una cosa que una experiencia - y el término nombra no sólo un objeto cinematográfico, sino también la “diferencia” e “insuficiencia” experimentada de un modo específico de conciencia e identificación con la imagen cinematográfica.

<sup>106</sup> Traducción: Si reconocemos el conocimiento extracinematográfico y extratextual del espectador (tanto socialmente convencional como personalmente idiosincrático), y si reconocemos las presiones variables que este conocimiento ejerce sobre la experiencia del espectador y la evaluación de un objeto cinematográfico dado, entonces podemos argumentar que no hay tal “cosa” como una película documental o una ficción.

siempre es cotejado con la comunidad en la que se vive (esto ya se había comentado antes también, ya que coincide con la propuesta de Carl Plantinga).

Para continuar la discusión del diálogo entre forma y recepción y las grietas que puedan presentarse en esta construcción de la verdad, y antes de pasar a las conclusiones del capítulo, conviene exponer reflexiones en torno a casos problemáticos que se ubican en los límites del cine documental.

### **Casos problemáticos**

Existen casos que plantean desafíos a la teoría del documental que brevemente se expuso aquí. A continuación se expondrán para dar cuenta de ellos y señalar los umbrales en los que habitan, y cómo debiera replantearse la teoría del documental con su existencia. A pesar de llevar la palabra “documental” en su nombre (menos en el último), estos casos desafían las convenciones y nos ponen en la postura de “sí, es un documental, pero...”, y por esta razón pretendo dedicarles algo más que una nota al pie en la investigación. Constituyen por sí mismos complejos objetos de estudio que no podrán ser abarcados en este trabajo, pues me dedicaré justo a un caso problemático muy particular más adelante.<sup>107</sup>

#### *Documental en tiempo condicional*

Se mencionó previamente que Plantinga (2010:84) distingue entre *mundos proyectados* (toda ficción) y *modelos de mundo* (lo que hacen los documentales). Existen, sin embargo, obras que proponen lo que se pueden llamar *proyecciones de modelos de mundo*, es decir, documentales que no proponen una afirmación factual en pasado o presente (esto fue, esto es), sino un futuro condicionado (esto será si esto otro sucede) o un pasado alternativo (esto habría sucedido si esto otro hubiera sucedido). Estas películas son los *documentales en tiempo condicional* (*conditional tense*)<sup>108</sup>, que son notables, según Paul Ward (2006:270), “[...] for the ways in which they orient the viewer to a *possible* world, via a

---

<sup>107</sup> Hay que reconocer que hay otros documentales que por sí mismos plantean varias afrontas, pero su carácter *sui generis* hace difícil decir que constituyen un tipo de documental. Aquí está *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), con una duración de 10 horas de entrevistas a sobrevivientes y oficiales de campos de concentración, sin usar material de archivo, música extradiegética o escenas dramatizadas; o el ya mencionado *Human Remains*. Por su parte, la serie *World War II in HD Colour* (World Media Rights, 2009) está hecha con material de archivo de la Segunda Guerra Mundial, más material que originalmente era en blanco y negro pero que con procesos digitales ha sido coloreado. El papel de la voz para tratar el trauma y la cuestión sobre la inautenticidad de imágenes en blanco y negro coloreadas atañe a estos trabajos tan peculiares, pero es difícil decir que representan un caso problemático a la teoría documental como lo son los presentados a continuación, por lo menos cuantitativamente hablando.

<sup>108</sup> En español, sería correcto decir que están en tiempo subjuntivo. Para mantener cercanía fonética con el concepto en inglés, de donde se está tomando la idea, continuaré diciendo que están en tiempo condicional.

representation of events that have *not yet* happened, or did not really happen in the way they are depicted”<sup>109</sup>.

Un ejemplo de estos es la miniserie de History Channel *Life After People* (2009). En ella se pone en consideración, a través de científicos, ingenieros y biólogos, lo que sucedería con la Tierra si, de pronto, todos los humanos en ella desaparecieran. No hay una explicación ni especulación sobre esta extinción masiva de los humanos –ni las consecuencias de ella en el propio planeta–, sino lo que pasaría con edificios, fábricas, ciudades, temperatura ambiente y animales tras 1 día, 1 semana, 1 mes, 1 año, 1 siglo o milenios de nuestra partida súbita y sin dejar rastro.

*Life After People* utiliza numerosas imágenes digitales, tomas de protección para acompañar las suposiciones, apariciones de expertos y una voz en off que narra los hechos. Todas ellas tienen un fundamento científico: las bombas de energía auxiliar de plantas nucleares resistirían hasta cierto punto, causando una inevitable explosión al no tener mantenimiento. En otros casos, hay incluso un fundamento empírico: una visita a la abandonada ciudad de Chernobyl para revisar cómo la vegetación y animales se apropian del lugar a pesar de la radiación que aún se registra es un vistazo de cómo podrían lucir las ciudades unas cuantas décadas después de que ya no estemos presentes. Es hacia el último capítulo cuando el narrador explica que estas suposiciones demuestran que el planeta puede sobrevivir sin nosotros, y en varios aspectos, le iría mucho mejor que no estuviéramos. Más adelante, History Channel produjo otra versión del programa, *Latinoamérica sin humanos* (2010), que usa la misma premisa centrándose sólo en lugares de esa región.

A pesar de que los documentales en tiempo condicional no hacen aseveraciones factuales, que los otros documentales sí hacen, esperan una reacción o estadio de recepción de sus espectadores, que se comporten ante ellos como lo harían ante cualquier documental. Estas películas pretenden enmarcarse en el campo de los *discursos de la sobriedad*, de un modo similar a un reporte científico sobre observaciones en planetas para predecir su trayectoria. Los documentales en tiempo condicional son así un área limítrofe, pero siempre dentro del cine documental.

Hay destacar un aspecto retórico muy importante, y es aquí donde se difiere del texto de Ward: los documentales en tiempo condicional, para que sean tales, propongo que deben ser películas documentales que establezcan explícitamente una posición de condicionalidad, es decir, que su retórica sea “X sucedería si Y sucediera” (como sucede en *Life After People*). Son documentales por cuanto hacen aseveraciones factuales como discursos de sobriedad, con la importante consideración que lo hacen en un tiempo condicional.

---

<sup>109</sup> Traducción: “[...] por los modos en que orientan al espectador a un mundo *posible*, a través de la representación de eventos que *no* han sucedido *aún*, o no sucedieron del modo en que son descritos”.

Esta anotación es importante porque Ward incluye en esta categoría a obras que presentan una aseveración factual de hechos que no factuales: *Smallpox 2002* (Daniel Percival, 2002), *The Day Britain Stopped* (Gabriel Range, 2003) e *It Happened Here* (Kevin Brownlow & Andrew Molo, 1966) son todas películas que hacen aseveraciones de un pasado que no tuvo lugar. Estas películas no dicen “si cayera un arma biológica/se detuviera el sistema de comunicación británico/los nazis hubieran invadido Inglaterra, esto *hubiera sucedido*”, sino que dicen que “cuando cayó el arma biológica/se detuvo el sistema de comunicación británico/los nazis invadieron Inglaterra, esto *sucedio*”, por lo que sus enunciados y condiciones de enunciación tienen una naturaleza muy diferente a productos como *Life After People*, y más cercanos a C.S.A. *Confederate States of America* (Kevin Willmott, 2004), una película muy comúnmente considerada un falso documental.

En este sentido, podría señalarse que si los documentales en tiempo condicional no muestran algo que sucedió o está sucediendo, ¿no son acaso falsos documentales? No, porque los falsos documentales proponen un modelo de mundo donde algo *sí* sucedió o sucede. El documental en tiempo condicional, por su parte, nos propone un modelo de mundo donde algo *podría* suceder. Podemos verlos como una simulación en un laboratorio: cuando los científicos intentan construir un rascacielos resistente a los terremotos, construyen un modelo y lo ponen a prueba. Sus conclusiones nunca son que “un terremoto tuvo lugar y el edificio resistió”, sino que “*si* un terremoto tiene lugar bajo ciertas condiciones, el edificio *podría* resistir”.

Podemos concluir que los documentales en tiempo condicional proponen una simulación de un pasado alternativo o futuro potencial en condiciones específicas. Ya que están basados en investigación científica, invitan a su audiencia a reaccionar ante ellos como discursos documentales.

#### *Documental de teoría conspirativa*

Un meme, una imagen satírica hallada en internet, puede ayudar a entender claramente la lógica del infame programa de History Channel *Ancient Aliens* (2010). La fotografía de una especie de pipa en la que un hombrecito va montado, hecha en barro y con apariencia de ser rescatado de una excavación arqueológica, se repite 3 veces. En la primera ocasión se lee “para ti, un pedazo de antigüedad”, la segunda “para un arqueólogo, un vestigio de la dinastía X de tal pueblo antiguo, usado en ceremonias religiosas para complacer a los dioses”, la tercera ocasión “para History Channel, la prueba irrefutable de que los aliens construyeron las pirámides de Giza”. Este razonamiento es el que se encuentra al interior del programa de televisión, y es el razonamiento que se encuentra al interior del documental de conspiración.

En *Ancient Aliens* se arrojan pruebas de que civilizaciones antiguas (mayas, egipcios, aztecas, sumerios, hindúes y hasta algunos pueblos europeos medievales) entraron en contacto con

civilizaciones extraterrestres sumamente más avanzadas tecnológicamente, quienes les ayudaron en la construcción de pirámides y enseñaron múltiples principios de física e inventos con los que las civilizaciones terrestres florecieron a lo que se conoce hoy en día.

El problema de este programa no es que la propia afirmación, por más polémica o inverosímil, sea o no veraz –al fin y al cabo, ¿quién podría probar que no fue así, que extraterrestres no visitaron la tierra y se reunieron con faraones egipcios?–, sino que la argumentación para probar que es así es engañosa: puesto que usted no puede comprobar que yo miento, tiene que asumir que digo la verdad; ya que no se tiene explicación por el momento a determinados objetos o ideas de estos pueblos antiguos, entonces es claro que extraterrestres visitaron la tierra y les dejaron esos conocimientos. Para sostener esta lógica, el papel de la evidencia para una teoría de conspiración es distinto que para una teoría científica (o una “propuesta recibida”, la historia oficial, el discurso de sobriedad mayormente aceptado y reconocido como tal). En palabras de Steve Clarke (2002:135-136):

Conspiracy theories invariably seem to be based on more evidence than their immediate rival, the nonconspiratorial “received view.” This is because they explain all that the nonconspiratorial received view explains—the apparent plausibility of the nonconspiratorial received view is a consequence of the success of the cover story or cover-up, according to conspiracy theorists—and then go on to account for evidence that the received view is unable to explain. Once a conspiracy theorist has become committed to a conspiracy theory, she is able to account for almost any relevant evidence that is presented. It is either evidence of the cover-up, which the conspirers are attempting, or it is evidence of discrepancies in the received explanation. Strictly, none of this can be described as ad hoc. A theory that involves an attempt by some people to deceive other people is a theory that involves reasons both to expect a cover-up and flaws in the cover-up.<sup>110</sup>

Es decir, mientras que la teoría científica pretende ir explicando la evidencia conforme le sea posible, la teoría de conspiración ya ha logrado explicar toda la evidencia posible. Mientras que nueva evidencia puede poner en duda a las teorías científicas, la teoría de conspiración adopta la nueva evidencia como mayores pruebas de su verdad –incluso cuando la evidencia no es favorecedora, esto es prueba de que la evidencia es inventada para desacreditarle–. En el primer capítulo de este trabajo mencioné el principio de falseabilidad de Popper: en este caso, para los teóricos de la conspiración,

---

<sup>110</sup> Traducción: Las teorías de conspiración invariablemente parecen basarse en más evidencia que su inmediato rival, la “propuesta recibida” no conspirativa. Esto es porque ellas explican todo lo que las vistas no conspirativas explican –la aparente plausibilidad de la propuesta no conspirativa es una consecuencia del éxito de la historia engañosa, de acuerdo a los teóricos de la conspiración– y luego proceden a tomar en cuenta evidencia que la propuesta recibida no puede explicar. Una vez que un teórico de la conspiración se ha comprometido con una teoría de conspiración, ésta es capaz de explicar casi toda evidencia relevante que se presente. Es evidencia del engaño, que los conspiradores desenmascaran, o evidencia de las discrepancias de la explicación aceptada. Estrictamente, nada de esto puede ser descrito a modo. Una teoría que involucra un intento de algunas personas para engañar a otras es una teoría que involucra razones tanto para esperar un enmascaramiento como fallas en el enmascaramiento mismo.



aún cuando se encuentre un cuervo blanco, éste es en realidad un cuervo negro pintado para engañar y hacer creer que sí existen los cuervos blancos.

La herramienta común de la teoría de conspiración en el cine es, claramente, el cine documental. Mientras más polémico resulta el documental, más chocante es con las premisas con las que entendemos el mundo, más escépticos somos a su forma de razonar, a la forma cinematográfica y a la recepción que espera de nosotros.

Los documentales de teorías de conspiración siguen una *argumentación de escalera*, un modelo de narración erotética cuya base son premisas que podrían aceptarse como ciertas, derivando en propuestas cada vez más complejas y polémicas. Los documentales de conspiración no pretenden realmente mostrar cosas nuevas, sino dar nuevas explicaciones de cosas que ya han sucedido o están sucediendo.

Por ejemplo, *Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007) sigue esta argumentación de escalera, al estar dividido en tres partes: en la primera de ellas muestra las enormes similitudes de figuras religiosas, poniendo en duda la legitimidad de todas ellas y de la religión misma; en la segunda parte expone contradicciones entre la historia oficial y otras versiones de lo sucedido en el 9/11, y lo reconoce como una operación de falsa bandera<sup>111</sup>; y en la tercera parte afirma que casi toda organización política actual es una operación de falsa bandera para que un selecto grupo élite controle la economía mundial.

Lo que podría construir una dura crítica a las bases ficticias de las religiones, un cuestionamiento al reporte oficial del 9/11, o dejar ver los hilos que unen a las corporaciones transnacionales y los gobiernos, queda opacado por una retórica propia de un documental de propaganda: se distingue con bastante claridad la figura del villano de película de Disney, cuyo epítome es el Club Bilderberg/farmacéuticas/intelectuales/el Papa/etc., con una acelerada edición causal basada en la lógica de *Ancient Aliens*. No hay pruebas de ninguna de las afirmaciones, no se cita fuente alguna, se sacan conclusiones extravagantes de extractos de entrevistas que nunca se explica dónde se tomaron.

Toda esta lógica y retórica es la misma que siguen los documentales de Alex Jones y Steve Bannon, dos de las figuras más prominentes y reverenciadas de la ultraderecha norteamericana cuyo líder actual en la administración pública es Donald Trump: en *Endgame: Blueprint for Global Enslavement*, 2007, Jones argumenta sobre el oculto proceso para asesinar y esclavizar a casi la totalidad de la población mundial por parte de los gobiernos; mientras que Bannon, en *Occupy Unmasked*, 2012, revierte la fórmula de *Zeitgeist*, usando sus mismas estrategias, para demostrar

---

<sup>111</sup> Una operación de falsa bandera son operaciones militares, económicas y/o políticas llevadas a cabo por algún grupo de poder aparentando que son realizadas por otro grupo.

cómo el movimiento #OccupyWallStreet es manipulado por ocultos grupos de hackers cibernéticos que pretenden destruir el capitalismo –y con ello, a los E.U.A.– y que se esconden tras la fachada de Anonymous. Así, la izquierda más radical y el neoliberalismo más depredador usan la misma retórica del espectáculo como vehículo propagandístico.

Si bien es posible que hayan buenas intenciones en *Zeitgeist*, si bien no es imposible que los extraterrestres efectivamente hayan visitado a los egipcios, si bien no es físicamente imposible que Anonymous esté controlado por una especie de grupo judeo-comunista-masónico, es difícil seguir la línea de argumentación de los teóricos que lo proponen. No es necesario ir debatiendo cada evidencia, sino que es más contundente demostrar las fallas del modo de argumentación.

Usualmente se les critica a las teorías de conspiración que “tuercen” los hechos con tal de que se adapten a las premisas que pregonan (que el 9/11 fue planeado, que la derecha mató a Kennedy, que nunca se llegó a la Luna, que los extraterrestres construyeron las pirámides de Giza, etc.). Pero, ¿hasta qué punto nuestra propia concepción de la verdad no hace precisamente eso? ¿Por qué lo que consideramos ya como verdadero no hace que precisamente sean torcidos los hechos con tal de que se adapten a lo que ya consideramos como verdadero? Ésa es la pregunta autocrítica que debemos plantearnos al descartar a un documental de conspiración. Cuando sale a la luz el escándalo Watergate, las relación entre compañías que venden armamento para que congresistas acepten la guerra, o en el caso de México, la infame actuación de las fuerzas de la ley en el caso de Florence Cassez al fingir en un video su captura, debe de quedar claro que es necesario hacer un doble, o triple, chequeo de lo que nos dicen los aceptados discursos de la sobriedad.

Quien padece esa pereza de razonamiento es el documental *Extraordinary: The Stan Romanek Story* (Jon Suple, 2013), cuya evidencia no puede causar algo distinto a risa y lástima: fotos manipuladas digitalmente con enorme torpeza de “visitas” de extraterrestres, conversaciones telefónicas sin contexto ni prueba de nada, sueños que Romanek dice haber tenido con recurrencia, garabatos con números que resultan casualmente ser complicados teoremas de física... El escepticismo con el que nos enfrentamos a lo que cuenta Stan, que llega a puntos insospechados cuando denuncia ser víctima de una conspiración gubernamental para callarlo al acusarlo de tener pornografía infantil, nos deja la lección que podemos sacar de los documentales de conspiración: el mismo escepticismo con el que los vemos debemos de aplicarlo a todo discurso de sobriedad.

Cuando nos enteramos de complejos y terribles escándalos de corrupción (un gobierno extranjero influyendo en elecciones democráticas, las uniones de compañías que venden armas con diputados que aprueban nuevas guerras, los sucios tratos de farmacéuticas que se enriquecen con engaños) debe ser claro que un doble y triple chequeo es necesario a nuestros hechos, pero también al modo de enunciación de los hechos mismos. El mismo escepticismo que usamos contra los

documentales de teoría de conspiración hay que usarlo contra el periodismo, la medicina, la academia y el propio cine documental.

### *Documental de propaganda militar*

De en medio de las nubes desciende un avión. En su interior, Adolf Hitler se prepara para su largo camino desfilando hasta el hotel que lo albergará durante el Congreso del Partido Nacional Socialista en Nuremberg, en 1934. Tomas aéreas, acercamientos a Hitler, acercamientos a los presentes que le saludan. Las múltiples cámaras en todo lugar indican claramente que todo el espectáculo fue escenificado para ser grabado por las cámaras.

En *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935) se construye toda la narración para agigantar la figura de Hitler, lo que podríamos llamar una *retórica del gigantismo*. Esto se consigue con varios métodos: múltiples tomas aéreas de cientos de tiendas de campaña con cientos de jóvenes soldados – incluso la cuchara con la que sirven la sopa es enorme–, grandes canastas con decenas de frutas, cientos de asistentes a la magna reunión del Partido, todos los discursos durante el congreso que explícitamente ponen a Hitler como el salvador de la humillación alemana tras perder la I Guerra Mundial, el prolongado paneo con cientos de soldados cantando al unísono.

No hay voz en off, no hay intertítulos que opinen sobre los hechos, aunque sea implícitamente. Más allá de los subtítulos indicando lugar, día y quién es la persona que aparece a cuadro, el documental sólo “registra” los hechos. Es justamente en esta “inocente” presentación de los hechos donde puede verse con mayor facilidad la retórica audiovisual al servicio de una ideología específica.

Los aplausos que funcionan como puente de fusión entre un discurso y otro se interrumpen súbitamente cuando otro general alemán está hablando. De ese modo, no sólo hay aplausos para cada discurso –se nos invita a pensar que efectivamente así fue, que se le aplaudió a todo aquél que subió a hablar–, sino que además esos aplausos son escenificados, puestos por la edición del documental para cada discurso. En otras palabras: no se registra un directo aplauso a cada sección del discurso, sino que el documental mismo le aplaude a su propio contenido a través de la edición.

Es aquí donde vemos que todo registro incluye una interpretación de lo registrado, del mismo modo que toda interpretación habla más de quien interpreta que de la cosa que se interpreta, que todo enunciado enuncia sus condiciones de enunciación. El propio tratamiento de las imágenes demuestra que la cosa está siendo (ocultamente) interpretada, y esto es lo que Bill Nichols (1997) entiende por *interpretación virtual*.

Con su lógica audiovisual, *Triumph des Willens* es una película sobre la preparación de Alemania para la guerra, sobre Hitler, sobre el “pueblo” alemán, y por ello mismo, es una película que dialoga

sólo consigo misma en una espiral sobre el mismo tema. El fundido del rostro de Hitler con los pies de decenas de soldados marchando pone en evidencia la lección final que pretende vender la película: que levantar a Hitler es levantar al país. Como sentencia al final de la cinta Rüdolf Hess: “El Partido es Hitler, pero Hitler es Alemania del mismo modo que Alemania es Hitler”. Podemos añadir como corolario que, además, esta película es Hitler –al ponerlo de eje central de su retórica– del modo que Hitler es esta película –al crear a Hitler representándolo–. ¿Cómo está esto de que Hitler se construye junto con la película?

En documentales como *Triumph des Willens* hay una interpretación virtual que parte no sólo del registro de un hecho, sino de la creación de ese mismo hecho a partir de su registro. Como nos dice Bill Nichols (2010:178), esta película “demonstrates the power of the image to represent the historical world at the same moment as it participates in the construction of the historical world itself”.<sup>112</sup>

Un partido de fútbol puede tener lugar sin problema alguno con la ausencia de una cámara, pero la lógica de la economía del fútbol, que no es la lógica de cómo se juega fútbol, demuestra cómo la presencia de la cámara –con todo su arsenal de instituciones y poderes en disputa– cambia al deporte mismo. En países tropicales, jugar un partido de fútbol hacia el mediodía no es beneficioso en ningún sentido a la salud de los jugadores, pero sí lo es cuando en esa hora pueden más o menos acoplarse los horarios de bares en Latinoamérica y Europa. Quizá es más cómodo para los jugadores de ligas de Europa jugar a las 9 de la noche, pero como esa hora no vende en países asiáticos, los partidos son más tarde o más temprano, de modo que puedan transmitirse en vivo en horarios que sigan siendo beneficiosos a la lógica de la televisión en diferentes partes del mundo. Es así como la presencia de la cámara registrando un hecho afecta la lógica del hecho mismo.

Entonces, el documental de propaganda militar ciertamente expone con gran obviedad los mecanismos de retórica audiovisual de todo cine documental. Del mismo modo que lo miramos con escepticismo, dada nuestra distancia histórica, habría que mirar con escepticismo todo documental

---

<sup>112</sup> Traducción: demuestra el poder de la imagen para representar el mundo histórico al mismo tiempo que participa en la construcción del mundo histórico mismo.

construido a partir de la emotividad<sup>113</sup>. Repitiendo la lección anterior, revisar los obvios trucos con los que películas como *Triumph des Willens* pretenden engañarnos debe implicar también aplicar esas categorías y filtros a cualquier discurso de la sobriedad con el que nos enfrentemos, especialmente cuando los documentales dicen estar “sólo registrando” los hechos.

### *Documental animado*

Por un lado están las gráficas e imágenes digitales usadas como parte de la forma discursiva del documental. Éstas son estrategias adoptadas por los documentales para ciertos momentos (mostrar cómo se mueven los planetas alrededor del sol, por ejemplo). Por otro lado están los documentales animados, es decir, películas que no usan la estrategia de la animación por segmentos, sino que ésta es su estrategia discursiva principal.

El documental animado sufre, junto con el documental con temas cómicos (por ejemplo, *Super High Me*, Michael Blieden, 2008) o el documental de terror (por ejemplo, *The Nightmare*), el ser arrastrado a las expectativas de ese adjetivo. Como señala Paul Ward (2005:82), el cine documental suele ser visto como inmune a los modos expresivos del cine animado –o cómico o de terror–, en parte por las bases filosóficas clásicas de la representación.

Al presentar al mundo de un modo del que no es visto en el día a día, cosa que los demás documentales (se cree) suelen hacer, el documental animado puede proponer no sólo una reflexión sobre el tema del que trate, sino de cómo este tema va a la par del tema de la representación de la realidad, que es el tema subyacente a todo cine documental. Si para Prince (1996) el cine de ficción es perceptualmente realista pero indexicalmente falso, podemos decir que el documental animado es perceptualmente falso pero indexicalmente realista: el mundo no luce así, pero lo que veo tiene una correspondencia indexical como todo cine documental.

Paul Ward (2005:89) señala también que el documental animado responde a la tendencia a interpretar pensamientos e ideas de los sujetos del documental. Aquí es donde enmarcamos películas como *Waking Life*, en la que un joven que está atrapado en un sueño lúcido sostiene conversaciones

---

<sup>113</sup> En otro lado del espectro, no menos triste y flagrantemente manipulador que un documental nazi, está la pornomiseria que explotan campañas de asistencia social, como el Teletón en México. Es suficiente ver unos minutos de la transmisión en vivo del Teletón, con su urgencia a tener que ayudar a la gente discapacitada que vive en la miseria total, para que una inmensa desesperanza y sentimiento de culpa nos invada. Pero hay que tener cuidado, pues toda la conclusión en la presentación de alguna historia de discapacidad siempre termina llevando a la exposición absurda de la tristeza de vivir siendo pobre y con graves problemas de salud, y a la vez, de excitar emocionalmente las lágrimas con la idea de que donando dinero se soluciona el problema. Aislado a los sujetos, porque “la historia de cada quien es diferente”, se pierde de vista el común denominador de las historias de todas estas personas, se pierde de vista que la historia de todas estas personas es siempre la misma historia: las prácticas de corrupción en los programas de asistencia social, la urgencia de un sistema educativo más incluyente, la pésima planeación urbana, la impunidad contra políticos corruptos. Se distingue así, según la propuesta de Žižek (2008c), a la violencia subjetiva (la historia de cada quien es diferente) de la violencia objetiva (la historia de todos comparten los mismos problemas).

filosóficas sobre política, teatro, lenguaje y sueños. La cinta se realizó con la técnica de rotoscopio: primero se filmaron las escenas, y éstas fueron entregadas a distintos artistas para que “pintaran” sobre ellas, agregando efectos que vayan de acuerdo a lo que se estuviera discutiendo.

Mientras que unos documentales recurren a las dramatizaciones, otros recurren a la animación por las posibilidades expresivas que ésta encierra. En *Tower*, se narran varias historias de testigos del tiroteo de 1966 en la universidad de Texas a través de animaciones, lo que permite enfocar nuestra atención en ciertos personajes, expresiones u objetos. Bajar la historia de una versión romántica y heroica a una más realista y menos condescendiente es logrado también por las expresividades y estéticas de la animación en la famosa secuencia de los colonos y su obsesión por las armas en *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002).

Mención aparte merece *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), cinta que se debate entre las grietas del documental y la animación. En ella, el propio director se reúne con un viejo compañero del ejército quien le cuenta de una pesadilla recurrente, ambientada en los tiempos en que ambos combatieron en la guerra del Líbano. El director pasa a visitar a un amigo psicólogo, quien le explica que fácilmente puede alterarse la memoria de una persona si el recuerdo falso es narrado convincentemente dentro de recuerdos reales, haciéndole a la persona recordar algo que nunca vivió. Intercalándose estas visitas de Folman a sus compañeros de batallón y charlas con reporteros, hacia el final de la película queda claro que el cineasta y su batallón formaron parte de la ofensiva israelí cómplice de la masacre de palestinos y chiítas. Con excepción de la última secuencia del filme, todo es narrado con animación.

En primera apariencia, la película luce como rotoscopio, ofreciendo una primera conclusión de que es a partir de metraje real que se configuran las imágenes animadas (como en *Waking Life*). Sin embargo, con la aparición de escenas de recuerdos y sueños, va quedando claro que la cinta es una animación desde su concepción. La animación no sólo refuerza la intensidad dramática de recuerdos y sueños, sino que acentúa la subjetividad que intenta reconstruir el viaje de Folman con sus ex-compañeros, y en ese sentido, un documental animado puede servir para reforzar la idea de que la subjetividad construye un mundo más interesante que el mundo “objetivo” (justo lo que había mencionado François Niney, 2009:37): al narrar hechos subjetivos inaccesibles a otro individuo se crea un interés dramático que el mundo que todos conocemos no tiene.

Gracias a esta radical explosión de la subjetividad de cada entrevistado, se entiende por qué *Waltz with Bashir* debe ser considerado un documental: el mundo no es sólo la suma de los hechos “objetivos”, sino también de la subjetividades que conviven en él, y es la animación la que hace posible conocer la subjetividad de cada persona que crea este mundo compartido.

No obstante, el documental sabe bien que la reconstrucción a partir de una animación puede provocar en el espectador un letargo, y que por más tristes que sean los hechos narrados, la animación puede con facilidad establecer una distancia emocional. Por ello, en un giro irónico, al final del documental, cuando Folman recuerda con claridad –y confiesa– su complicidad en una masacre de gente inocente, la animación se detiene, y la película termina con metraje auténtico del desastre al día siguiente, sin más sonido que los lamentos de mujeres viendo restos de cuerpos por la calle.

La animación en *Waltz with Bashir* es no sólo un recurso estético (hacer lucir a los perros del sueño amenazantes) o retórico (no se pueden mostrar los sueños, así que se usa una animación), sino también un recurso político. Precisamente cuando se detiene la animación se trae un brutal regreso al sufrimiento que, de ser animado, estaría peligrosamente distanciado de lo que sucedió. Esto no debe entenderse como un condenamiento o rechazo de la cinta al registro de animación; más bien, nos explica que nuestra memoria puede fallar, que los sueños, deseos y falseados recuerdos –si bien son parte de nuestra constitución como individuos– no deben de hacernos olvidar el dolor real que las acciones pueden causar, y que la animación puede ser una herramienta para recordar y entender nuestro papel en el mundo. Es justo cuando la película cambia sus condiciones de enunciación que el enunciado (animado) se vuelve claro, doloroso y muy real.

### *Pornografía*

A primera vista parece arbitrario incluir aquí a la pornografía, pero probablemente no haya terreno en todo el quehacer cinematográfico donde se expongan más obviamente y con mayor rapidez las consecuencias que traen los avances tecnológicos en la producción, distribución y consumo del audiovisual que en el terreno del porno.

Por ejemplo, con la tecnología de cámaras más baratas y más ligeras hacia los 60 cambió la lógica de lenguaje y temas del documental, pero la pornografía adoptó con igual ahínco estas ventajas, y a la fecha sigue el vertiginoso desarrollo con las discusiones cada vez más ruidosas en la arena pública de las identidades sexuales, el feminismo y lo *queer*. En medio de este mar de posturas sobre la sexualidad, se establece también la discusión sobre la autenticidad.

Similar a lo que se expuso con el documental de propaganda militar, en la pornografía también se establece una serie de lógicas de la performatividad *para* la cámara. Podría decirse que la diferencia entre la pornografía y el tener sexo es, más allá que la primera es el “registro de tener sexo”, es que la pornografía es la *escenificación del tener sexo para una cámara*.

Quizá nos cuesta hablar del estatuto documental de la pornografía como nos cuesta decir que un video casero es un documental: por más verídico y auténtico sea el video casero, no goza del estatuto de obra que sí goza un documental –es sólo una especie de residuo o pieza de un

rompecabezas que no conocemos-. En el caso de las escenas de porno gonzo, es difícil decidir si se trata de una ficción –por cuanto es difícil de creer la facilidad con la que un taxista le propone a su pasajera tener sexo con ella frente a cámaras para no pagar el viaje-, o si es no ficción –por cuanto quienes allí aparecen no simulan un acto, sino que están *realizando* ese mismo acto-.

Vex Ashley (2016) discute exigencias que tenemos con la pornografía que no tenemos con la ficción. Solemos calificar a la pornografía de “inauténtica” cuando no encontramos relación entre el placer que muestran quienes aparecen y el placer que produce lo que están haciendo; y esto porque perdemos de vista que quienes ahí aparecen no están realizando este acto para sí mismos, sino escenificándolo para la cámara, ¿pero no es eso lo que hace toda ficción también?

Ashley (2016:188) argumenta también que a pesar de que se deje ver la artificialidad de los actos, o el modo en que se realizan los actos, esto no significa que deba haber un atentado contra la pornografía por una “falta de ética”:

There are certainly limited depictions of sex on film that are closer to documentation than construction for a camera. They deserve a more significant place in the canon of pornography but –especially as the traditional idea of the type and taste of a person who pays for pornography is increasingly subverted– they should not define what is considered ethical or respectable production.<sup>114</sup>

La discusión sobre si la pornografía es o no auténtica deriva en la discusión sobre su cualidad como película documental. Para Ashley (2016:188), el sexo en la pornografía es deshonesto del mismo modo que todo en el cine (de ficción) es deshonesto, y esto ha tratado de ser contestado por la propia pornografía con diversas estrategias, como la incorporación de entrevistas previas a las escenas con los actores.

Con frecuencia se habla de “actores” en la pornografía, y no “sujetos” (como los del documental), por lo que hay un estatuto de ficción a partir de quienes aparecen a cuadro, que son repartidores de pizza, amas de casa o la parodia de un superhéroe. La diferencia clave es que en la pornografía se espera la verdadera realización del acto que define al género: en un thriller se espera una persecución e historias de detectives, pero no exigimos que realmente aparezca un detective allí; en la pornografía no esperamos que él sea un verdadero repartidor de pizzas, pero sí esperamos que el sexo que tenga sea real, que eso sí sea “auténtico”.

---

<sup>114</sup> Traducción: Hay ciertamente representaciones limitadas del sexo en el cine que son más cercanas a la documentación que a la construcción para la cámara. Merecen un lugar más significativo en el canon de la pornografía, pero –especialmente en tanto la idea tradicional del tipo y gusto de la persona que paga por pornografía se subvierte– no deben definir lo que es considerada una producción ética o respetable.



A la par que la pornografía incorpora un estatuto de “veracidad” en sus producciones, situación que tampoco es nueva pues viene del cine gonzo en los 90, también aparecen múltiples discursos que desmitifican a la pornografía. En la serie documental *Hot Girls Wanted: Turned On* (Netflix, 2017), varios capítulos hablan de la filmación de escenas porno: lo que parece una auténtica y apasionada relación sexual se convierte en un proceso mecánico, repetitivo y exhaustivo, ya sea para la pornografía *mainstream* o para la pornografía feminista.

Este registro mecánico y fríamente calculado de un acto supuestamente espontáneo empata con otra paradoja señalada por Slavoj Žižek (1991:110), para quien la pornografía es un género que al mostrarlo todo, pierde lo sublime de las escenas que presenta: esa mirada introspectiva cuasi-médica de la pornografía hacia el acto sexual se lleva a tal extremo que se pierde la dimensión de elevación del acto<sup>115</sup>. La consecuencia es que sólo se puede disponer de una narrativa convincente y congruente o un acto sexual explícito: no se puede tener ambas<sup>116</sup>.

Esto trae importantes consecuencias para el cine documental, sobre todo por los límites que la pornografía cruza constantemente. La pornografía amateur, en la que la estética dominante es la de una puesta en escena descuidada, un sonido deficiente y falta de maquillaje, es una muestra del sentido de verosimilitud que se pretende tener. En la pornografía gonzo, que es la que predomina hoy en día por su fácil y barata producción, el director interactúa con la cámara y la actriz (o actrices), por lo que muchas de las tomas son desde su punto de vista, en un intento por generar acercamiento entre él y el espectador masculino implícito para el que se hace el video, en un registro documental que aún así no está exento de la espectacularización del acto sexual que invade a la pornografía *hardcore mainstream*.

Quizá es en el terreno de la pornografía feminista donde se encuentra una apuesta diferente por un realismo que atraviese esa postura de *sexo para la cámara*, por lo que vale revisar el caso de una famosa directora de este tipo de cine: Erika Lust. En *Life Love Lust* (2010), la cineasta rodó una escena entre un actor joven y una mujer un poco mayor de edad que él. La iluminación y colores de la habitación eran tonos cálidos. La cámara omnisciente registraba tomas prolongadas y móviles, privilegiando close ups a los rostros. No había diálogos propios del porno tradicional (en los que usualmente el hombre da órdenes y la mujer obsesivamente indica su satisfacción por el acto). Pero era particularmente interesante cómo la puesta en escena de los actores (su posición durante la

---

<sup>115</sup> En uno de los extremos de esta mirada médica se encuentran los videos pornográficos que son el registro de una cámara al interior de una vagina, que muestran la eyaculación durante el coito.

<sup>116</sup> El ejemplo que da Žižek (1991:111) es el de imaginar una película clásica, la que sea, que no incluya la elipsis de un obvio acto sexual, sino que lo muestre explícitamente, y la película continúe como la conocemos hoy. Nos sería imposible someter la cinta a un equilibrio, no podríamos regresar a concentrarnos en la trama convencional. A esta cualidad de las escenas pornográficas le llamo *la capacidad infecciosa de la pornografía*: lo que sea tocado por la pornografía no puede recuperar su equilibrio como trama convencional.

acción) respondía a un sentido sumamente distinto: en un momento, la mujer se recuesta sobre la cama y el hombre está encima de ella. Él coloca sus brazos a un lado para recargarse mientras el acto continúa, pero sus brazos obstruyen ver los genitales de ambos. Aún así, la cámara no se mueve y la toma es prolongada hasta que los actores deciden cambiar de posición.

Esto podemos compararlo con una escena del porno tradicional, en la que la mujer de pie se recuesta en una mesa y el hombre la penetra por detrás. La cámara se pone a un costado de ambos, y él empuja con una mano su nalga mientras aleja un costado de su cadera, para que así la cámara registre con mayor facilidad la penetración. Siendo evidente que no tienen esa posición de caderas, brazos y piernas por comodidad sino *para la* cámara –es decir, la puesta en escena actoral está en función del espectador implícito que verá la cinta–, la pornografía feminista apuesta por un mayor sentido de realidad en el que aparentemente ese espectador implícito se niega, o al menos, la cámara establece un diferente contrato de complicidad.

Esto no significa que la pornografía feminista trata de ocultar el acto: lo que hace es invertir la lógica de producción y recepción del mismo. En el cortometraje *We Know You are Watching* (Erika Lust, 2013), una pareja invita a su vecina del edificio en frente a que se una a ellos en un trío sexual. Cuando su vecina cruza la calle, entra al departamento y comienza a desvestirse, la proporción de aspecto de la pantalla se amplía, permitiendo mayor campo de visualización, es decir, espectacularizando el acto. Con poca profundidad de campo en primeros planos (enfaticando los rostros), prolongadas tomas y cámara móvil, la pornografía feminista propone un nuevo sentido para ver la sexualidad, que sea o no más auténtico, ciertamente es una apuesta política diferente. Quizá por este tipo de retórica audiovisual tenga validez la sentencia de Madison Young (2014:187): “Within the feminist porn movement we have clung to the term ‘authentic’ as a consistent ethical ingredient in what makes feminist porn, well, feminist”.<sup>117</sup>

La pornografía feminista y *hardcore mainstream* podrían no ser documentales, pero el porno gonzo, amateur y de venganza ciertamente desafían esa idea. La batalla por la autenticidad en la pornografía no sólo es una por el enunciado/contenido del filme (la parodia de superhéroes, la secuencia onírica o la pareja amateur), sino que es una batalla por la enunciación, una batalla en la poética y política de representación de un acto sexual “auténtico” –o verosímil–. Encontrar dónde inician y terminan los límites de la autenticidad en la pornografía puede ser tan impredecible como los nuevos caminos que el género tome.

---

<sup>117</sup> Traducción: Dentro del movimiento de porno feminista nos hemos aferrado al término auténtico como un ingrediente ético consistente en lo que hace al porno feminista, bueno, feminista.

## **El documental en el ecosistema mediático**

Se ha expuesto que lo “documental” es una categoría flexible. Las categorías de lo que es un documental, o el ‘deber ser’ de los documentales, varía y corresponde con discursos más amplios que pueden hallarse en el ecosistema mediático donde habitan los documentales –la relación de los documentales con otros medios–. Con el desarrollo de nuevas tecnologías, capaces de manipular digitalmente las imágenes, y nuestra mayor ambientación a un mundo dominado por las imágenes, ¿qué papel juega el documental en la cultura contemporánea? ¿Qué ha hecho la sociedad actual con los documentales?

### *La cultura posdocumental*

John Corner (2002:259) señala que solían existir 3 funciones primarias en las que se podían agrupar los documentales: 1) documental como proyecto de civismo democrático, muchos de ellos son documentales de propaganda, 2) documental como la presentación de una investigación periodística, y 3) documental como una pregunta radical y propuesta alternativa, que plantean grandes preguntas a los discursos oficiales o tienen una estética y narrativa no convencional. Sin embargo, para Corner, el documental comenzó hacia finales del siglo XX a desarrollar una cuarta función, la del documental como diversión.

Esta cuarta función del documental ha creado una *cultura posdocumental*, que se manifiesta de los siguientes modos: 1) la extensión de las prácticas del documental en medios y discursos más allá de las películas documentales, como la inclusión en la publicidad, programas de televisión, de videos musicales, en telenovelas y series, etc., que han debilitado, o por lo menos extendido ampliamente, la categoría “documental”, 2) elementos lúdicos y artificiales en los documentales contemporáneos –que no existen sólo en las películas–, como simular escenarios, *talk shows* preparados de antemano, puesta en escena artificial –como las casas donde se graban *reality shows*–, etc., en los que la televisión documental y sus prácticas afectan la recepción y comprensión de las películas documentales, y 3) los cambios cognitivos y afectivos en el público al ser espectadores del documental contemporáneo, teniendo en cuenta los enormes cambios en lo que se entiende como vida pública y vida privada en la actualidad.

Adhiriéndose, implícitamente, a las conclusiones de Carroll y Plantinga presentadas previamente, Corner dice que el reto del documental en el nuevo siglo no es resolver el escepticismo radical posmoderno de “todo documental es una ficción”, o de establecer límites éticos a la potencial manipulación digital de la imagen; sino encontrar una brújula para entender el mundo actual donde la enorme variedad y extensivo campo de “lo documental” dicta las pautas para entender todo lo que sea

considerado como “lo real”. Esta cultura posdocumental se alimenta, es importante decir, a partir de la múltiple disposición de pantallas y material audiovisual al que tenemos acceso.

### *El cine en los tiempos del pantallazo*

Precisamente la multiplicación de pantallas es lo que más ha afectado la lógica de consumo de los medios y la especificidad de los mismos. Muy lejos y caducas han quedado esas teorías de cine de la posguerra en las que la película se entendía como un proceso de miradas y espejismos en los que uno veía algo en una sala oscura, la luz venía de atrás, la oscuridad era esencial para crear la ilusión de realidad... Ahora con la posibilidad de ver películas en un teléfono en el transporte público debe de repensarse el fenómeno cinematográfico como una experiencia que atraviesa el consumo cultural.

Como señala Guillermo Orozco (2011), considerar estos importantes cambios en la lógica de la recepción mediática es clave para hacer investigación de medios hoy que realmente sea pertinente. Hoy más que nunca, las pantallas no son un fin, sino un medio para los fines: cada vez menos, uno *va* al cine, *ve* la televisión o usa el celular *para* una llamada; más bien hace muchas cosas gracias a la interacción con pantallas, y por ello, es cada vez más difícil imaginar la vida sin acceder a las pantallas.

Este exponencial crecimiento de nuestra interacción con las pantallas, y los modos en el que los contenidos vayan modificando su forma para prestarse a este salto entre medios y dispositivos, hará más visible las posibilidades de lo digital: volverse productores de los contenidos que se consume, así lo han probado casos de financiación colectiva en internet. La cultura posdocumental de Corner debe agregar una nueva dimensión: la posibilidad de ser *prosumer* (*producer + consumer*), productor y consumidor. Ésa es la condición comunicacional contemporánea a la que se refiere Guillermo Orozco:

Es esta “condición comunicacional” la que permite a los participantes en los procesos comunicativos mediados por pantallas deconstruir de manera real o material, y no solo reinterpretar, resemantizar o deconstruir simbólicamente, como de hecho siempre ha sido posible, los objetos y referentes de su intercambio comunicativo. Y es también esta condición comunicacional la que modifica las posibilidades de transformación, de creación y de participación real posible (y deseable) de los sujetos audiencia desde y a partir de sus interacciones con las pantallas (2011:389).

### *El documental siempre es hipertextual*

Esta multiplicación de pantallas y sus usos acentúa la cualidad de salto entre textos que plantea un documental. Al ver un documental en el que se hace referencia a un hecho histórico, podemos pasar a lo que nos haya dejado emocional y cognitivamente otros textos sobre ese mismo hecho histórico, en particular, otros discursos de la sobriedad. Al ser los documentales un texto abierto (recordar a la

esfera con huecos planteada en el anterior capítulo), los documentales constituyen un interesante objeto de estudio para la estética hipertextual.

Recordando a Roberto Diodato (2005), el hipertexto usa múltiples pantallas que conectan objetos, entonces, no se trata de que haya muchos textos que hablen de cosas similares, sino de la relación que sostienen los objetos, bloques o elementos para crear una nueva lectura a partir de la articulación de todas estas partes.

Al ser el cine una experiencia, se construye como un hipertexto, pues la película misma es sólo una de las pantallas que dirigen su propia narrativa. Cuando vemos una película que nos dicen que es un “clásico”, o que a alguien le recordó a nosotros, o que es un documental importante de ver por los problemas actuales, siempre la estamos ya viendo dentro de una red de discursos con la cual *predirigimos* lo que entenderemos sobre ella.

Esa red de discursos no es aislada, y la propia película puede modificarla (como cuando un documental pone en la discusión pública algún asunto de interés que ha sido ocultado u olvidado). Por ello los documentales tampoco son discursos que puedan aislarse del *momentum* y *continuum* en el que se producen, es decir, del momento/espacio específicos y de su lugar con lo que le precede y le continúa en el flujo del discurso. Ver a los documentales como esferas aisladas del mundo social es mermar su gran fuerza para cambiar las condiciones de vida.

Ver al cine como un *continuum* de experiencia, y a la estética del hipertexto como la que rige el acto de ver películas no es cosa nueva, y ya fue explicada con la discusión en el capítulo previo sobre los mundos posibles que abre toda ficción y todo documental. La estética de lo digital ancla con mayor firmeza la idea de un mundo posible para cada película: el mundo en el que yace su propia verdad.

El último capítulo de la primera temporada de la serie *The Confession Tapes* (Netflix, 2017) narra el caso de un hombre que se fue con toda su familia dentro de un río, donde se ahogaron los cuatro niños y sobrevivieron él y su esposa. Lejos de aclarar si fue un accidente o un frío asesinato por total pérdida del juicio, el punto interesante es el siguiente: a diferencia de los anteriores casos presentados en la temporada, el juez no admitió en esta ocasión la confesión –forzada por la policía– del acusado. El juicio así no se centró en lograr desmentir esta confesión, que el propio juez dice ante cámara que encontró como una clara confesión fraudulenta. Sin embargo, al no ser admitida como evidencia, la policía no tenía problema alguno en soltarla al público, cosa que hizo y que la prensa amarillista explotó hasta el cansancio, por lo que aunque el jurado tuvo instrucciones de no revisar la prensa sobre el caso y de no usar en su decisión una opinión sobre este video de supuesta confesión, queda claro que no fue así: fue encontrado culpable.

Éste es un ejemplo muy obvio de que no hay discurso alguno que esté “cerrado” en sí mismo. Si algo comparte cualquier texto, esto es su naturaleza intertextual: efectivamente, con la más objetiva y

dura evidencia legal convive el más insensible y sensacionalista amarillismo. Lo importante no es saber si esto fue un asesinato o un accidente, sino entender cómo se conforma en nosotros la idea de que esto haya sido un asesinato o un accidente, y aquí es donde la lectura hipertextual puede ser de gran ayuda.

También se discutió en el anterior capítulo la aparente libertad para jugar con las posibilidades narrativas que ya han sido puesta en duda por los extremos en los que se entienden las narrativas de los videojuegos. Desde estudios propios del documental, Steven Anderson (2006:79) reconoce que si bien nuevas y diferentes narrativas son posibles hoy, aún en este mundo posmoderno siempre se termina buscando y agradeciendo una postura histórica y racional de los acontecimientos que han sucedido. No importa cuán complejo sea este entramado de discursos que constituyen la experiencia cinematográfica: siempre buscamos que lleven a cauce algo lógico, racional, con una dirección de sentido clara.

Toda película plantea su propio laberinto de comprensión, toda película es por sí misma un sistema de proposiciones que tienen sentido entre sí, una verdad ficcional, misma que tiene una existencia, aún si no la aceptamos como fáctica, por lo menos como virtual. Por ello, todo cine siempre es virtual: es un *mundo lógico posible* que, en el caso del documental, siempre sigue las lógicas de la hipertextualidad.

Todo documental plantea las lógicas de la virtualidad porque toda realidad simbólica que creamos siempre es virtual, siempre es la manifestación de un mundo posible. Nuestra mediación con la realidad siempre se ha dado a través de una pantalla (un orden simbólico necesario para entenderla); o en palabras de Slavoj Žižek (2008b:184): “(symbolic) reality always-already was ‘virtual’; that is to say: *every access to (social) reality has to be supported by an implicit phantasmatic hypertext*”<sup>118</sup>. Además, podrán los nuevos registros y experiencias documentales (*docuwebs*, series documentales de *streaming*, etc.) parecer “muy hipertextuales” porque aprovechan su inscripción como producto de la red, pero sólo hacen más obvios los procesos de leer saltando de texto en texto (leer hipertextualmente) que siempre estuvieron con nosotros en los documentales.

### **Documental y psicoanálisis: nuevos campos abiertos**

La construcción virtual e hipertextual de la realidad encuentra nuevas brechas e interesantes argumentaciones en el psicoanálisis. Los estudios de psicoanálisis y documental se preocupan por encontrar los límites de la representación, los procesos que tienen lugar en la producción de un documental, y ese deseo por el conocimiento que sostiene toda empresa documental.

---

<sup>118</sup> Traducción: la realidad (simbólica) siempre-ya fue ‘virtual’, es decir: *todo acceso a la realidad (social) tiene que estar fundamentado por un hipertexto fantasmático implícito.*

### *Grabando la realidad, deseando lo Real*

El cine documental, como mencionaron muchos de los autores revisados aquí, es una de las más evidentes manifestaciones de la naturaleza del fenómeno cinematográfico como producto de la Modernidad. Es en el asta de “búsqueda de conocimiento” y “objetividad científica” alrededor del cual el proyecto de un cine documental se cimienta o aleja. Aquí es donde cabe hacer una importante reflexión sobre la relación documental/conocimiento, como la que plantea Elizabeth Cowie en su obra *Recording Reality, Desiring the Real* (2011).

Es importante ubicar los inicios del cine, y con ellos al documental, en el cúmulo de aparatos y desarrollos tecnológicos del siglo XIX y principios del XX dedicados a expandir los límites de la visión humana, desde el estereoscopio hasta la máquina de rayos X, y con un lugar privilegiado, la fotografía, cuya sólida declaración de los límites del ojo humano quedó asentada con el famoso experimento de los caballos de Muybridge<sup>119</sup>.

El cine se convirtió en una extensión de los sentidos, y por ello el cine documental es una extensión de nuestra capacidad para entender la realidad, de conocer. No es sólo que los documentales crean una extensión del cuerpo, sino que esta extensión hace necesaria la reconfiguración y recompreensión del propio cuerpo. El telescopio no fue sólo una extensión de nuestros ojos, sino que continuó preparando el terreno para la revolución de repensar nuestro lugar en el universo mismo. No es una exageración decir que el cine supone una revolución muy similar: como señala Elizabeth Cowie (2011:2), el documental es un cine que se *extrae* de la realidad y a la vez *organiza* la realidad.

Esa reconfiguración hace que el documental constituya un régimen escópico propio. Reconocer este régimen del documental es notar, como señala la misma autora (2011:9), que la práctica documental tiene tanto un fundamento científico (ansiedad por conocer) como un fundamento libidinal (deseo por conocer). El documental parece cumplir el deseo de aprehender la realidad que está más allá de nosotros para su posterior inspección, pero este cumplimiento viene con un precio: la duda sobre hasta qué punto el propio aparato de aprehensión viene con sus propios fallos, con sus propios límites y trae sus propios problemas, dejando así un hueco que le es imposible captar (esta realidad que no puede aprehender el documental, que está más allá de los alcances del registro Simbólico, constituye lo Real del registro documental). Continúa Cowie (2011:10) diciendo que el cine documental

---

<sup>119</sup> El experimento de los caballos de Muybridge fue encargado por Leland Stanford, quien sostenía que durante el galope, había un momento en que las cuatro patas de los caballos estaban despegadas del suelo. A pesar de las serias dificultades técnicas de la época, Muybridge diseñó un obturador que lograra captar fotos en altas velocidades, las suficientes para darle la razón a Stanford, y que sería uno de los principios fundamentales para el desarrollo del cinematógrafo.

bears the marks of the disjunction between the film and the reality recorded, whether as fragments from a larger *absent* world figured here only partially, or because the voice-over narration poses the images as objects of view rather than simply unfolding reality”.<sup>120</sup>

El cine documental, irónicamente, es el que hace obvia la distancia que separa al mundo “real” de nuestra representación de ese mundo. Justo por eso el título del libro de Cowie: el documental puede grabar la realidad, pero puesto que hay una distancia entre la realidad que vivimos y lo Real por lo que se constituye nuestra representación simbólica del mundo, sólo se puede desear lo Real. Aspiramos a llegar a lo Real al grabar la realidad.

En este deseo por lo Real, el documental tiene una lógica peculiar de organización, que conectando con la cita anterior, es la lógica que organiza la realidad misma. Como se revisó, no sólo un documental se construye a partir de una figura pública, sino que las figuras públicas son construidas a través del documental; quizá precisamente como figuras públicas, es difícil discernir el punto en que nuestro conocimiento de ellas se formó a partir de lo que ellas son o de cómo ellas son representadas. Una vez más, con Elizabeth Cowie (2011:13):

The world shown in the actuality or documentary film is presented as knowable, and the terms of its knowability are organized by the film, not by reality. The scenes of reality are posited for our view by their selection, framing, and combination; the spectator is invited to look and, even without titles or voice-over, to thereby understand the seen. The particular knowledge of a documentary film confirms the knowableness of the world in general.<sup>121</sup>

El proceso al que son sometidas las escenas de realidad en el documental dirige ya lo que entendamos de aquella realidad registrada, y por ello, cada película es la llave de su propia comprensión del mundo. Esta “cognoscibilidad del mundo en general” dada por los propios términos de cada película es lo que se conecta, nuevamente, con la idea de que el mundo es la fuente y a la vez efecto del propio documental, causa y a la vez consecuencia del documental. Si cada documental plantea un mundo, ¿entonces qué papel juega la objetividad en el documental?

---

<sup>120</sup> Traducción: soporta las marcas de la disyuntiva entre la película y la realidad grabada, ya sean fragmentos de un mundo *ausente* mayor figurado aquí parcialmente, o porque la narración de la voz pone las imágenes como objetos para ver en vez de simplemente desplegar la realidad.

<sup>121</sup> Traducción: El mundo mostrado en la ‘vista’ [aquellas primeras manifestaciones mudas de la no ficción en el cine, como las filmadas por los Lumière] o la película documental es presentado como conocible, y los términos de su cognoscibilidad son organizados por la película, no por la realidad. Las escenas de realidad son planteadas para nuestra visión por su selección, encuadre, y combinación; el espectador es invitado a mirar e, incluso sin títulos o voz en off, así entender lo visto. El conocimiento particular de un documental confirma la cognoscibilidad del mundo en general.



A pesar de responder a ese deseo por el conocimiento, con la idea de que el mundo se puede conocer “objetivamente” y modificar “racionalmente”, nos señala Cowie (2011:87): “Knowledge is independent of the subject as an objective understanding of the world, while at the same time, paradoxically, it is always for a subject, since it only exists insofar as it is known by someone”.<sup>122</sup>

Ya había hecho mención de que, por un lado, uno es sujeto gracias a que *se sujeta al mundo*, a que entiende su subjetividad como un otro en el mundo; y por otro lado, un hecho siempre está *ya comunicado*. Lo que Cowie dice aquí es precisamente ello, que el conocimiento es una paradoja en tanto pretende erigirse como algo fuera del sujeto –algo objetivo, fuera de los deseos o intereses del sujeto– pero a la vez es algo que sólo tiene sentido para el sujeto –pues el conocimiento no existe para el mundo, sino para los sujetos que lo habitamos–.

Esta paradoja existe porque el conocimiento es importante no sólo para darle sentido al mundo, sino también para evitar tener contacto con la contingencia del mundo salvaje al que no podemos dominar con el sentido. Está aquí en juego, nuevamente, la tríada Imaginario-Simbólico-Real, que es el marco con el que Cowie construye su propuesta teórica.

El documental propone una construcción de este mundo a través de complejos procesos de identificación con el rostro, con los actos, con la voz, con los sujetos que aparecen en el documental y la verosimilitud y legitimidad que nosotros pongamos en cada uno de estos aspectos de un documental específico. Cowie afirma que cuando el documental usa la forma documental para erigirse como “garante de conocimiento”, evidencia así su falta:

Claiming to offer the truth about reality, documentary suffers the anxiety of failure and of being found wanting in its answers and in its truths. Its very persuasions are evidence of its own insufficiency. Any failure to be “properly” documentary –too much fiction in reenactment, creative editing, or a lack of perceived “balance” and impartiality– places all documentary at risk of rejection as faked or as “propaganda” (2001:107).<sup>123</sup>

El documental se considera a sí mismo como un equilibrista en una cuerda muy polarizante: puede constituirse como el puente idóneo para nuestro acceso al mundo objetivo, pero si cae, queda como algo más allá que un producto mal hecho, con malas intenciones, como rebajada propaganda. Precisamente la forma en la que se enuncia el documental puede ser la mejor prueba del fallo de lo que

---

<sup>122</sup> Traducción: El conocimiento es independiente del sujeto como una comprensión objetiva del mundo, mientras que, paradójicamente, es siempre para un sujeto, ya que sólo existe en tanto es conocido por alguien.

<sup>123</sup> Traducción: Al decir que ofrece la verdad sobre la realidad, el documental sufre la ansiedad del fracaso y que se le encuentre deficiente en sus respuestas y sus verdades. Sus mismas persuasiones son evidencia de su propia insuficiencia. Cualquier fallo de ser “propriadamente” documental –demasiada ficción en las dramatizaciones, edición creativa, falta de una percepción “balanceada” e imparcialidad– pone todo documental en riesgo de ser rechazado como falso o “propaganda”.

el documental dice, o más bien, de su incapacidad para constituir por sí mismo la verdad. Por ello, para Cowie (2011:110), el potencial radical que un documental ofrece no está en la forma documental nada más, sino en la circulación de la forma al receptor al que discurso se dirige, en palabras de la propuesta de esta investigación, en la articulación de la forma y la recepción.

Se encuentra entonces, por un lado, la reflexión sobre cómo la forma, que se construye a través de representaciones, siempre está dando cuenta de su falta. Es decir, toda representación, en tanto tal, siempre es prueba de una brecha entre sí misma y la cosa que representa. *La Cosa* sólo puede encontrarse en *otra cosa*, y ésta es por sí misma prueba de que no se tiene acceso a aquella. La representación abre la posibilidad de presencia (sí podemos tener a *La Cosa...*), pero al mismo tiempo la clausura (...pero sólo a través de *esta cosa*).

Cuando dice Cowie (2011:124) que el documental plantea un “deseo por lo Real” significa que el documental busca una continua sensación de que se ha hallado lo Real dentro de su estructura Simbólica, presentándose entonces como *todo un puente con La Cosa*, algo más allá de la simple representación. Sin embargo, así como toda aprehensión de lo Real sólo puede suceder dentro de lo Simbólico –por eso lo Real es inaprehensible, cuando creemos que lo tenemos es cuando justamente ya no se tiene–, el documental es sólo eso, un puente hacia lo que se re-presenta, *un puente hacia una cosa*. Ése es el carácter paradójico de toda representación: sólo existe en cuanto se cree que existe la cosa que representa y a la que debe su existencia, y a la vez, por sí misma existe en un régimen totalmente ajeno a la cosa que está representando.<sup>124</sup>

Mencioné al inicio de la investigación que nos relacionamos con el mundo a través de construcciones artificiales de él, ficciones, o bien, representaciones, mismas que son por sí solas una indicación de la falta de lo que están representando. Toda *re*-presentación de algo plantea a la vez la *a*-presentación de ese algo: nunca tendremos a ese algo, solamente su representación. Todo documental entonces es la presencia de una representación, y por ello, el recuerdo de la ausencia de lo que se pretende representar en él.

Se encuentra también, por otro lado, la reflexión sobre cómo necesitamos de las narraciones para darnos sentido a nosotros mismos. Un conglomerado o una serie de pruebas, evidencias y hechos “objetivos”, científicos e indiscutibles pueden abonar absolutamente nada al encuentro de un sentido. Es gracias a que el documental es una narración –que narra algo *a alguien*– que se entiende que el sentido de un documental no es tanto lo que dice sino a quién se lo dice. Es importante recordar,

---

<sup>124</sup> Por esta razón, para Agnieszka Piotrowska (2014:58), en el documental convive la paradoja de ser convertido en *algo más que yo* –tener una imagen de mí que se extienda más allá de la propia vida–, y a la vez ser reducido a *algo menos que yo* –a sólo una imagen que no contenga la complejidad de mi subjetividad–.

como dice Cowie (2011:146), que “Cinema –whether documentary or fiction– is a production of a performing for others, a being seen and heard”.<sup>125</sup>

Esta narración no tiene por qué seguir las reglas de lo “lógico”, “obvio” o “normal”. Nos recuerda Cowie (2011:140) que la evidencia documental puede creerse que es ordenada y razonada para entender el mundo, pero al mismo tiempo, un documental puede ser prueba de la contingencia en la que vivimos el mundo. Las películas, con sus historias, dan forma a nuestra Historia, son guardianes del tiempo y la memoria al darle un sentido causal a las cosas que nos pasan, ordenan el mundo para que lo podamos recordar.

Por ello, concluye Cowie (2011:184), el documental no debe ser visto como una práctica de sublimación que cierre un ciclo, sino como algo que produce una confrontación con el sujeto al dar acceso a ese Real que escapa. Ese Real alrededor del que se construye el documental no puede ser amaestrado, aprehendido, como tal siempre será resbaloso y fuera del documental, pero con su constante búsqueda, pondremos en duda el orden Simbólico con el que leemos el mundo, nos enfrentaremos al gran Sentido que le damos a nuestra Historia y que creemos que garantiza el conocimiento.

El espacio de discusión que plantea un documental, esa nueva, diferente, otra voz que permite el documental y con la que nos enfrentamos no obtendrá su garantía de alguna forma inherente al discurso del documental, sino que es justamente donde queda corto, donde está la falta del documental, donde se abre el espacio de representación de la otredad. Es en las fallas de la verdad documental donde queda abierta la posibilidad de una nueva verdad. Las grietas del documental no sólo demuestran su impotencia como realidad, sino que hay que celebrarlas como los espacios de donde puede nacer una otredad, otra voz, otra visión, otra imagen, otro sujeto, otra verdad.

#### *Los cuatro conceptos fundamentales del documental*

El libro de Agnieszka Piotrowska (2014) es otro de los espacios de relevancia en los estudios de psicoanálisis y documental. En su segundo capítulo, lee el *Seminario XI* de Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, a la luz del proceso de creación del cine documental.

Primero, el inconsciente, que Piotrowska considera que es una brecha que ‘causa que algo suceda’ (2014:41), y que con su descubrimiento, deviene su desvanecimiento: como la cita que toma de Freud, sólo conocemos el inconsciente gracias a su traducción en lo consciente. Esta constante pérdida, para Piotrowska, la encontramos en nosotros mismos, al no poder obtener nunca nada más allá que lo que el documentalista reconstruye para nosotros.

---

<sup>125</sup> Traducción: El cine –sea documental o ficción– es una producción de un performance/escenificación para otros, al ser visto y escuchado.

Segundo, la repetición. Uno repite con tal que obtener capacidad de agencia sobre el significado del hecho que se repite. Para Piotrowska (2014:44), es en el testimonio de los sujetos grabados en un documental, quienes repiten los hechos traumáticos para la cámara, quienes tratan de obtener agencia sobre el trauma.

Tercero, la transferencia, la especial relación que sostiene un analista y un analizante y que puede encontrarse fuera la clínica. Mientras que el analista se convierte en un *sujeto supuesto saber*, también el documentalista puede convertirse en ello para los sujetos del documental (Piotrowska, 2014:48), quienes hablan con él –mediando con la cámara–, depositando sus emociones. Ciertamente, la autora coloca el concepto de transferencia como la parte clave de toda producción documental, en la que el documentalista y el sujeto sufren una transformación intersubjetiva.

Finalmente, la pulsión<sup>126</sup>. Piotrowska se centra en la pulsión escópica, cuyo objeto es la mirada. Reconoce (2014:55) que un sujeto de documental puede sentir ansiedad al darse cuenta de que será transformado en un objeto para la mirada de alguien más, del Otro. El documental se convierte en un objeto que me mira, y por el que puedo sentir el aplastante peso de la Otredad que pre-existe en el mundo<sup>127</sup>.

### *Epistefilia*

En su apartado para el libro colectivo *Embodied Encounters* (Piotrowska ed., 2015), Michael Renov hace un recuento sobre el asentamiento de los estudios académicos del documental. Señala que es en 1991 con la publicación de *Representing Reality* de Bill Nichols que se puede comenzar a hablar de un sistemático y constante estudio de las características propias del género.

Sin embargo, recuerda Renov, la obra de Nichols coloca al documental como un producto en el entramado del discurso social (particularmente, el de resistencia y crítica política). Poco espacio ha tomado en los estudios del documental la creación de la subjetividad (del sujeto del documental, del realizador del documental o del espectador). A pesar de los claros estilos personales de cineastas de documental, aún no parece considerarse la construcción del discurso personal y subjetivo del autor como piedra angular del discurso social, como una posición subjetiva que se enfrenta a la realidad social. Es aquí donde el psicoanálisis podría abrirse campo en el estudio del documental.

---

<sup>126</sup> Hay quien ha ido más lejos (Renov, 1993:21-23, al sugerir que existe una pulsión documental, que se manifiesta en *cuatro tendencias fundamentales del documental*: 1) grabar, revelar o preservar, 2) persuadir o promover, 3) analizar o interrogar, 4) expresar.

<sup>127</sup> El tema particular de la Mirada será estudiado con profundidad en el último capítulo de este trabajo.

Renov (2015:149) recuerda que el propio Nichols ya había dicho, en esa misma obra, que el realismo del documental se sostiene con la *epistefilia*, y propone verla como una versión políticamente comprometida de la curiosidad intelectual.

El consumidor cultural contemporáneo, sostiene Renov (2015:151) posee abundancia de información pero carece de conocimiento. Este conocimiento, para el psicoanálisis, siempre está sometido al deseo. El sujeto conocedor es un sujeto deseante. Un conocimiento “objetivamente perceptible” trata de borrar las huellas de este deseo que sostiene el conocer.

Este deseo por conocer, que alimenta nuestro encuentro con el documental, se sostiene sobre un deseo por quitar el velo que “oculta” la verdad tras la máscara, por “desenmascarar” la mentira que sostiene las cosas y alcanzar la “realidad objetiva”. Este es un esfuerzo inútil, que pierde de vista el potencial de realidad que tiene la apariencia misma: Renov nos recuerda aquí de una importante anécdota estudiada por Jacques Lacan en el *Seminario XI* –mostrando nuevamente lo útil que puede significar el psicoanálisis para entender el trabajo documental–. Se trata del concurso entre los pintores griegos Zeuxis y Parrasio: con tal de saber quién era el mejor pintor entre ambos, deciden enfrentarse con sus mejores trabajos. Zeuxis muestra una pintura de uvas, tan verosímiles, que bajan los pájaros y empiezan a picarlas. Orgulloso de haber engañado a la naturaleza, le pide a Parrasio que mueva la cortina que cubre su cuadro, y es hasta que se acerca a ella que se percata que la cortina misma es una pintura.

¿Qué se puede concluir de aquí? Lacan concluye (1998:103) que la pintura de Zeuxis estaba destinada a los ojos, mientras que la de Parrasio a la mirada: el engaño más profundo no es confundirse sobre una cosa que se hace pasar por otra, sino que es no poder ver la realidad de la apariencia, que no hay nada tras la máscara, que el mejor modo de ocultar algo es ponerlo a simple vista –como en el *écrit* de Lacan sobre la carta robada–.<sup>128</sup>

Finalmente, para Renov (2015:154), el documental exitoso es el que logra vencer la resistencia del espectador<sup>129</sup>: “If I cannot trust the filmmaker’s deep knowledge and passionate engagement with the subject at hand, her mastery and reinvention of a slice of the world, I will not be able to settle into an acceptance of what I’m shown”<sup>130</sup>. Más adelante termina diciendo que estas condiciones de

---

<sup>128</sup> Aquí puede recordarse también una de las historias de Nasrudín, el personaje del Islam: viajaba continuamente de Grecia a Persia en burro, con dos bolsas de paja. Cuando le preguntaban qué cargaba, decía que contrabando, pero por más que le revisaran, nunca le encontraban nada. Años más tarde, cuando era muy rico, se mudó a Egipto, y se topó con uno de esos revisores. Ya que no estaban en la jurisdicción para que le pudiera hacer algo, le preguntó qué tanto metía de contrabando que nunca se le pudo atrapar. Respondió “Burros”. Recopilada en Shah ([1966] 2014).

<sup>129</sup> Esto empata con la idea expuesta con anterioridad, de Dirk Eitzen, de que un documental es la película que tiene que someterse a nuestra pregunta por parte del espectador “¿estará mintiendo?”.

<sup>130</sup> Traducción: Si no puedo confiar en el profundo conocimiento del cineasta y su apasionado compromiso con el sujeto que aparece, su maestría y reinención de una parte del mundo, no seré capaz de aceptar lo que se me está mostrando.

confianza deben tener lugar para que el documental se constituya como un *sujeto supuesto saber*, con tal de evitar que el espectador se resista a la experiencia de conocimiento y deseo.

### **Conclusiones: documental y verdad**

Al inicio de este capítulo expuse que la recurrente definición de ‘documental’ como una película que suma la forma documental más un contenido documental es insuficiente. Me adscribí a la idea de que efectivamente existe una forma documental y que usamos esta forma como pista para asumir que algo es un documental por lucir de ese modo, y expuse un inventario de estrategias de cómo se manifiesta esta forma en los 5 elementos del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, cuestioné la pertinencia de un contenido documental, pues de aceptar que existe y que es clave para definir un documental, se acepta que existe una realidad documental y que esta siempre es clara y obvia para el espectador. La idea de un contenido documental se vuelve irrelevante para entender los documentales.<sup>131</sup>

Más bien, propongo que existe una recepción documental, es decir, que hay indicadores externos a lo que la película dice y cómo lo dice (pues eso es la forma), que tienen una influencia directa en entender si algo es o no un documental, y nuestra opinión al respecto. Explicué que el modo en que se articulan estos dos, la forma y la recepción documentales, es como en dos engranes: la activación de uno necesariamente significa la activación del otro, por lo que uno sólo tiene sentido de existir gracias a que existe el otro, y a la vez, pueden estudiarse separadamente. Establecí una discusión sobre los caos problemáticos para la teoría del documental, no tanto para ser incorporados o claramente resueltos, sino para mostrar otros caminos para la comprensión del género. También enmarqué la discusión del documental en el ecosistema mediático contemporáneo, y el rol que juega la multiplicación de pantallas para definir al ‘discurso de la sobriedad’ (en el último capítulo se tratará el rol de la multiplicación de cámaras). Finalmente, expuse algunos trabajos recientes que solapan los campos de conocimiento de la teoría documental y el psicoanálisis para mostrar lo útil de éste para entender aquella, en términos de representación/presentación, la utilidad de los cuatro conceptos fundamentales propuestos por Lacan para entender el proceso de producción del documental, y el concepto de epistefilia como alimentación para ver más cine documental –y por extensión, todo discurso de sobriedad–.

---

<sup>131</sup> Una voz más que sumo para sostener esta idea, y que además deja en claro lo ilusorio que puede ser creer que la forma documental es “normal” para un discurso de no ficción, es Paul Ward (2005:7): “there is nothing inherently ‘fictional’ about narrative structure and the editing styles that have developed to tell stories. The key distinction is never one of form or style, but rather of purpose and context”. Traducción: no hay nada inherentemente “ficcional” sobre la estructura narrativa y los estilos de edición que se han desarrollado para contar historias. La distinción clave nunca es de forma o estilo, sino de propósito y contexto.

Así como los autores usados para fundamentar estas ideas, no estoy afirmando que no hay diferencias entre las verdades y las mentiras, que cada quien vive en una burbuja sin tener contacto con los demás, o que la existencia de la fuerza de gravedad es relativa a cada persona o cultura. Lo que estoy diciendo es que uno no puede tener elementos suficientes para siempre saber si un contenido es documental o ficcional sólo por el contenido mismo, tal como parece que nos lo quieren hacer creer las definiciones más clásicas del documental. Uno tendría que ser experto en mecánica cuántica para saber si el contenido de un documental sobre este tema es un contenido documental o ficcional. Uno siempre coteja el discurso en la red de discursos que tiene disponible, y así decide su veracidad.

Cuando vemos una ficción –es decir, cuando percibimos que estamos viendo una ficción–, no importa qué tan parecida o realista sea al compararla con el mundo que vivimos, e incluso que salgan –por medio de técnicas documentales como material de archivo– sujetos históricos; nosotros seguiremos diciendo que es una ficción –es decir, diremos que estamos viendo una ficción–. Nosotros no llamamos a las ficciones mentirosas o falsas, no existe tal cosa como falsa ficción.

Por otro lado, insistiendo en que un documental no dice cosas verdaderas sino que dice cosas sobre la verdad (Plantinga, 2010), no hay verdaderos documentales, sino que todas las películas que veamos como documentales son películas *sobre* lo verdadero.<sup>132</sup>

Decidir entre lo verdadero y lo falso es hacer ese cotejo mencionado con base en hechos comunicados. Todos los hechos son siempre *hechos ya comunicados*: sabemos que un hecho es un hecho porque se puede conocer, y en ese sentido, sólo puede ser un hecho algo que *se puede conocer*.

Establecí que las imágenes no mienten ni dicen la verdad, que no se trata de saber qué es un documental sino de saber en qué momentos y por qué razones una película es vista o no como un documental; y que por lo tanto, los documentales no *son* tales tipos de películas sino que son *vistos como* tales tipos de películas en el marco de una comunidad discursiva. Del mismo modo en que la verdad sólo es verdad al ser vista como tal y tiene sentido gracias a que se apoya en sí misma (constituyendo una especie de discurso cerrado en sí mismo), un documental es documental al apoyarse en sí mismo para ser visto de tal modo. Sabemos que vemos un documental porque articulamos la forma documental con la recepción documental, y al aceptar esta propuesta, debe quedar descartada la idea de que un documental es un documental porque lo que dice “es cierto”.

---

<sup>132</sup> De todos modos, sigue siendo importante a la fecha recordar casos en los que los espectadores se comportaron como incapaces de entender que estaban viendo una ficción: desde quienes atacaban física o verbalmente a las actrices y actores que hacían papeles de villanas y villanos en telenovelas mexicanas; hasta quienes ven una película de terror ambientada en un país de Europa del Este y creen que visitar ese país es sinónimo de cometer un suicidio. Si a veces es difícil entender que no debemos confiar ciegamente en los documentales, tal parece más sorprendente y frustrante reconocer que siguen existiendo casos de quien no entiende que una ficción es una construcción *artificial* que siempre está *representando* algo con cierta *intención*, como si aún fuese 1938 y estuvieran escuchando una transmisión radiofónica de Orson Welles. Este muy extenso tema me parece que es una de las consecuencias de la nula educación crítica hacia los contenidos mediáticos, como dice Plantinga, tan necesaria para elevar el nivel de la discusión pública.

Al reconstruir a la experiencia cinematográfica, en el mundo hiperconectado, como algo mucho más complejo que sólo una película –porque el cine nunca es sólo películas–, reconoceremos que vemos un documental porque articulamos la forma documental con la recepción documental, y en ese sentido, puede ser que un documental diga algo cierto, pero eso no lo hace un documental. Por otro lado –más siniestro o emocionante, dependiendo de la perspectiva–, un documental es un documental, si y sólo si, es visto como tal.



### CAPÍTULO 3

#### EL FALSO DOCUMENTAL COMO FORMA Y RECEPCIÓN

*This film will be a real triumph if, after seeing it, an average spectator will become aware not just how we are always manipulated and so on, but how there is no simple, direct lie.*

*Even if everything is a fake, this fake, precisely in so far as we know it's a fake, tells us so much about the social reality in which we live.*

*Even if it didn't happen it's true<sup>133</sup>*

Slavoj Žižek (al final de la película *Houston, We Have a Problem*)

Así como las posturas y argumentos en torno al cine documental vienen de muy diversas disciplinas y teorías, así el falso documental también ha provocado grandes debates éticos, estéticos e ideológicos.

Este capítulo seguirá una argumentación muy similar al capítulo sobre documentales, vale admitirlo, por razones retóricas. He sostenido a lo largo de toda la exposición de esta investigación – disculpando la redundancia– que ningún discurso es verdadero o falso por sí mismo, sino que es visto como verdadero o falso, y esto incluye, por supuesto, al falso documental.

No existen películas que *sean* falsos documentales, sino que existen películas que son *vistas como* falsos documentales. Un falso documental es, entonces, un discurso visto como una mentira, no una mentira por sí misma –ya que nada es una mentira *por sí mismo*–. En ese sentido, un breve recordatorio y discusión sobre la naturaleza de las mentiras servirá de preámbulo en este capítulo.

Posteriormente, expondré premisas sobre los falsos documentales a partir de diversas investigaciones a su alrededor. Hay una literatura mucho menor en cantidad que el documental, incluso mucho menor que otras dimensiones del documental (por ejemplo, lo que hay sobre documental etnográfico). Sin embargo, el debate es muy enriquecedor y hay posturas opuestas y en constante diálogo. Sin embargo, estas posturas suelen concurrir en la idea de que el falso documental es un tercer espacio, un híbrido, un eslabón perdido a medio camino entre la ficción y la no ficción. Expondré objeciones a esto y rescataré algunos argumentos valiosos.

Luego, del mismo modo que el anterior capítulo, expondré la tipología de formas e indicadores externos (estrategias de recepción) de los falsos documentales. Son, claro, las mismas que los documentales, y justo allí reside la complejidad del asunto y la importancia de la propuesta que se presenta en esta investigación.

---

<sup>133</sup> Traducción: Esta película será un verdadero triunfo si, tras verla, el espectador promedio se da cuenta no de cómo siempre somos manipulados y demás, sino de cómo no hay una mentira simple, directa. Incluso si todo es falso, esto falso, precisamente en tanto sabemos que es falso, nos dice tanto sobre la realidad social en la que vivimos. Aún si no sucedió es verdad.

Tras hablar de la recepción del falso documental, propongo una tipología de estadios, de momentos en lo que un falso documental se reconoce como tal y las consecuencias que esto trae a la evaluación de toda la cinta y del cine documental en general. También hay una propuesta para ubicar al falso documental como un tercer momento de la relación del montaje del documental con la realidad. Finalmente, se expone cómo es que posible que el falso documental es el más honesto tipo de documental que hay, y de algún modo, es el que dio nacimiento al cine documental como tal.

### **La naturaleza de las mentiras**

Regresemos, de nuevo, al ejemplo del alumno que llega tarde a clases, y dice que su despertador falló en sonar. El profesor no tiene las competencias y recursos suficientes para saber si miente. En aras de practicidad y no perder más tiempo de la clase: simplemente se acepta como tal la proposición de que falló.

A pesar de todo, el alumno sigue llegando tarde, y a la tercera ocasión que se da la excusa del despertador, el profesor decide no creerle. Aunque ese día realmente haya fallado el despertador, ese día la proposición es vista como mentira. De nuevo, una proposición sólo es verdad o mentira dentro de la red discursiva en la que se pronuncia, en este caso, el hecho de que haya dicho múltiples veces la misma cosa.

Una mentira es, entonces, un sistema de verdad que no es visto como verdad, que es discursivamente no verdadero. Se puede señalar un error lógico aquí, pues se define algo *–mentira–* en función de negar a otra cosa *–una mentira es algo que no es verdad–*. ¿Pero no acaso es esto exactamente lo que pasa con los dos géneros básicos del cine, la ficción y la *no ficción*? Podemos definir mentira como un sistema de proposiciones que guarda incoherencias consigo mismo y/o con otras verdades.

Propuse la analogía de una baraja de cartas para entender la verdad. Cuando una verdad comienza a ser cuestionada, las barajas empiezan a caer, y con ellas, puede terminar cayendo toda la pirámide. Una pirámide que resiste la caída de varias de sus cartas es una verdad muy robusta, que ha sido probada continuamente y que sirve como referente para hacer otras pirámides/verdades.

La teoría de la evolución, por ejemplo, es una pirámide muy sólida no sólo internamente, sino que sirve de modelo para otras verdades y teorías: es difícil entender cualquier desarrollo de la biología del siglo pasado si no es gracias a la teoría de la evolución, es decir, esos desarrollos se dieron gracias a la existencia de la teoría de la evolución; y claro, a la vez, la teoría de la evolución se volvió cada vez más robusta conforme había más teorías y explicaciones que tenían sentido gracias a ella y abonaban a su coherencia y pertinencia para explicar la realidad. Por ello, toda verdad, como construcción discursiva, se apoya en otros discursos para funcionar *–todo discurso siempre es un discurso hipertextual–*.

Entra aquí la mentira: un edificio distinto que busca competir con el edificio de la verdad. La teoría de la evolución, como el modelo heliocéntrico, fueron en un momento consideradas mentiras. Una vez que empezaron a demostrar que tenían más sólidos cimientos y podían explicar de mejor modo varios procesos de la vida natural, comenzaron a dejar de ser vistas como mentiras y empezaron a ser vistas como verdades, y a su vez, las teorías de la generación espontánea, del creacionismo o el modelo geocéntrico empezaron a ser cuestionados como verdades y cada vez son más vistos como mentiras. Por ello, toda mentira es una verdad en potencia y toda verdad es una mentira en potencia, por cuanto lo que se necesita es un cambio en su estatus dentro de la red de entramado discursivo para dejar de ser una y empezar a ser otra.<sup>134</sup>

Así como toda verdad requiera la creencia de que alguien cree que eso es verdad, también toda mentira requiere la creencia de que alguien más cree que eso es mentira. Una verdad se vuelve mentira y viceversa en el momento en el que se mete en la red discursiva el cambio. No basta con que algo *sea* mentira: se requiere que sea *visto como* mentira para ser, en plenitud, una mentira.

Por otro lado, una mentira también puede funcionar como un juego de ficción. En una fiesta de disfraces, el chiste nunca es engañar totalmente a las demás personas: si éstas realmente creyeran que somos un pirata o un vampiro, probablemente ni se acercarían a nosotros. Si nuestro disfraz fueran tan bueno como para genuinamente engañar, dejaría de ser un disfraz y no entraríamos al juego de ficción que propone una fiesta de disfraces. Es irónico que mientras más parecido sea un disfraz a la cosa de la que quiere disfrazarse, más se aleja de su naturaleza primigenia: un disfraz deja de ser disfraz cuando cruza el umbral y se vuelve una copia de la cosa de la que nos disfrazamos. Un disfraz puede así, bajo ciertas condiciones, dejar de ser visto como la representación –disfraz– de una cosa y empezar a verse como presentación de la cosa –la que el disfraz pretende imitar–.

Una verdad ficcional lo es por cuanto guarda coherencia interna. Una verdad ficcional puede serlo y aún así no guardar relación alguna con la realidad más allá del discurso. Si toda verdad tiene estructura de ficción, toda mentira tiene también estructura de ficción. La distinción está entre el modo en que las cosas son vistas, no el modo en que las cosas son.

Por eso la escisión y a la vez articulación entre la forma y la recepción: las cosas no guardan, por su forma, una naturaleza intrínseca, sino que su naturaleza es dada desde fuera, y a la vez, para dar esa naturaleza, la forma juega un papel fundamental.

Una mentira lo es porque guarda contradicciones. Algo es visto como mentira, como falsedad, en cuanto es visto como un discurso que guarda contradicciones con los otros discursos. Cuando veo una fotografía mía con un pie de foto que dice un nombre distinto considero que ahí hay una

---

<sup>134</sup> Nuevamente, en las fotografías de Stalin borrando a quienes perdían sus favores, cada fotografía enunciaba una nueva verdad que necesariamente cancelaba la anterior.

indudable mentira: hay una contradicción entre eso y muchos otros discursos con los que entiendo la relación entre mi rostro y mi nombre. No hay una relación “natural” entre mi rostro y mi nombre, sino una construcción discursiva de ambos. Del mismo modo, sólo hay una construcción discursiva de la mentira: las cosas sólo son mentira en el discurso, algo que es visto como mentira, falsedad o imposibilidad hoy, en el discurso del pasado o futuro puede ser visto como verdad.

Es en esta discusión donde se inserta la pregunta sobre si existe un híbrido, un eslabón o tercer espacio entre la ficción y la no ficción, entre la “mentira” y la “verdad”. Es aquí donde suele ubicarse al falso documental.

### **Falso documental: ¿un tercer espacio?**

*¿Falso documental o mockumentary?*

Un primer punto de partida en la distinción del falso documental es la discusión en torno a la multiplicidad de términos para referirse a ese tipo de películas. Se les ha llamado “pseudo-documentales”, “cuasi documentales”, *hoaxumentaries*, pero los términos más conocidos son “falsos documentales” y *mockumentaries* (o mofumentales, como la traducción de su juego de palabras podría funcionar<sup>135</sup>).

En toda esta investigación he preferido usar, y seguiré usando, el término *falso documental*, y no quisiera ser ajeno a los debates a su alrededor. Considero que el término *mockumentary* o su traducción puede minimizar su poderosa capacidad redentora y crítica al asociarlo, coloquialmente, con una burla/chiste/broma en un sentido de algo con poca seriedad o similar a un juego de pocas consecuencias. Como se revisará a continuación, elegir una opción u otra no es un asunto de fonética, sino de toda una postura política sobre las implicaciones de las palabras.

En la *Encyclopedia of the Documentary Film* (2006:908), Jane Roscoe da una definición concreta de lo que entiende por *mockumentary*: “fictional texts that, to varying degrees, represent a commentary on, or a confusion or subversion of, factual discourse. Mock-documentaries are films and television programmes that look and sound like documentaries, but are not factual”<sup>136</sup>. Y más adelante, señala la autora la importancia de que los espectadores entiendan las bromas y reconozcan las películas como ficticias.

Se desprenden ideas importantes que han regido en muy buena medida toda aproximación al tema: 1) *los falsos documentales son textos ficcionales*, es decir, no son en ningún momento

---

<sup>135</sup> Esa traducción de *mockumentary* (contracción de *mock*/burla o mofa y *documentary*/documental) en mofumental viene del libro de Jordí Sánchez Navarro y Andrés Hispano (2001).

<sup>136</sup> Traducción: textos ficcionales que, en distintos grados, representan un comentario sobre, o una confusión o subversión de, discurso factual. Los *mock-documentaries* son películas y programas de televisión que se ven y escuchan como documentales, pero que no son factuales.

documentales, 2) *que en distintos grados presentan comentarios, confusiones o subversiones*, es decir, los falsos documentales son películas que siempre contienen, ya sea ocultando o espectacularizando, subversiones de la categoría de la no ficción, 3) *que se ven y escuchan como documentales*, es decir, que su forma es compartida por la del cine documental, pero 4) *que no son factuales*, es decir, que la diferencia que sostienen con el documental es que lo que dicen no es factual, no es verdadero.

Estas conclusiones podemos presentarlas en los 3 supuestos del falso documental, inspirándose en los 3 supuestos del documental presentados por Bill Nichols (2010), junto con las respuestas a estos supuestos: 1) *Los falsos documentales no son sobre la realidad, son sobre algo que realmente no sucedió*, pero habría que agregar que muchos falsos documentales se construyen sobre cosas que sí sucedieron, o más complejo aún, son alegorías de cosas que suceden, 2) *Los falsos documentales no son sobre gente real*, pero hay que recordar que esto no se cumple en muchas ocasiones en que funcionan como crítica, parodia, sátira o denuncia de personajes que sí son gente real, o que aparecen personas reales interpretándose a sí mismas en situaciones no factuales, y 3) *Los falsos documentales no cuentan historias sobre lo que sucede en el mundo real*, aunque habría que preguntarse si no son algunos falsos documentales relatos de cosas que sí suceden por cuanto la idea de su verdad tiene consecuencias directas sobre el relato de la verdad en la comunidad discursiva.

Por su parte, Alexandra Juhazs (2006:10) enumera los modos en los que los falsos documentales invocan y a la vez ponen en duda características que consideramos propias del documental: 1) las lógicas propias de las tecnologías al decir la verdad, 2) la posición de autoridad que otorgamos a quien dice que dice la verdad, y 3) la necesidad que tenemos de decir la verdad sobre asuntos que han escapado de la voluntad o capacidad de estas tecnologías y autoridades. Los falsos documentales son entonces aprovechar la tecnología de la verdad para poner en duda su uso (1), se asumen como autoridad para así minar la posición de autoridad (2), y enuncian cosas, o formas de ver las cosas, que han sido negadas, ocultadas o ignoradas por esas autoridades y modos de contar la verdad (3). Por todo esto no debe resultar sorprendente que sean los *falsos* documentales los que nos enseñen mucho sobre el propio documental. Continúa Juhazs (2006:12):

Fake documentaries can readily educate viewers about the uncertain links among objectivity, knowledge and power – usually the hidden, ugly secret of straight documentary. Given how fake documentaries can provide such illuminating exposés of the (true) documentary, many attempts to theorize documentary rely upon its *fake*.<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Traducción: Los falsos documentales pueden educar a los espectadores sobre las inciertas uniones entre objetividad, conocimiento y poder – usualmente el secreto oculto, feo, del documental. Dado cómo los falsos documentales pueden proveer tales iluminaciones sobre el (verdadero) documental, muchos intentos para teorizar el documental descansan sobre su *falso*.

Hay quienes distinguen entre falso documental y un documental que miente (*documentiroso*), como François Niney. El falso documental es un documental que dice una mentira con el objetivo de pasarla como verdadera, mientras que el *documentiroso* obliga al espectador “a poner en duda su propia creencia en las formas fílmicas que se hacen pasar por serias, por pruebas a buen precio de la realidad de aquello que es mostrado, por la verdad de aquello que es dicho” (Niney, 2015:149). El *documentiroso* puede tomar varias formas: broma, imitación, engaños visuales o desviaciones del tema. Según esta concepción, un falso documental es un fraude (o *hoax* en inglés, concepto al que se regresará más adelante).

La definición de enciclopedia presentada en los párrafos previos deriva en el mismo problema señalado para la definición de documental. Si se cree que un documental es la suma de una forma documental y un contenido documental, entonces un falso documental debe de ser la suma de una forma documental y un contenido ficcional.

Como planeo demostrar, esta aritmética, de nuevo, es insuficiente para la complejidad de la naturaleza de este tipo de películas. Para profundizar en esto, a continuación presentaré diversas posturas teóricas sobre el falso documental, lo que rescato de ellas y las críticas que planteo.

### *La subversión de la factualidad*

Quizá la primera obra extensa dedicada al estudio del falso documental es el multicitado libro de Jane Roscoe y Daniel Hight, *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality* (2001). Es el texto canónico del tema y considero que es imprescindible para comprender el tratamiento teórico del falso documental. Las críticas que se harán a la obra se deben mucho al paso del tiempo desde su publicación, cuando todavía estaba muy fresco el polémico experimento llamado *The Blair Witch Project*.

Al delimitar el objeto de estudio de su libro, Roscoe y Hight dicen que excluyeron aquellas noticias engañosas que se hacen con el propósito de hacer creer a la audiencia una cosa que se sabe no es cierta, un engaño cuyo objetivo es nunca ser descubierto. Esta decisión metodológica revela una posición ideológica respecto a la construcción de la verdad en el discurso audiovisual: es así como Roscoe y Hight enuncian, de modo implícito, una de las primeras características del falso documental: un discurso falso que pretende ser *visto como* como falso.

Todos los discursos y los hechos son, desde la perspectiva de Roscoe y Hight (2001:10) (y estoy de acuerdo con ellos en esto), discursos y hechos *ya conocidos*. Es decir, los hechos no sólo enuncian información sobre algo, sino que su propia enunciación les dan garantía de existencia: tienen tanto

una dimensión ontológica como una dimensión epistemológica<sup>138</sup>. En otras palabras, algo es un hecho no sólo porque existe, sino porque se puede conocer, y extendiendo ligeramente el concepto, algo no es un hecho sólo porque *es*, sino que es un hecho hasta que *se puede comunicar*.

Cualquier cosa que asumamos como cierta parte del conocimiento de un hecho, y si todo hecho no sólo es algo que existe sino algo que se puede conocer, entonces toda cosa que consideremos cierta no sólo *es* cierta sino que es *verificable*. Asumimos que todo lo que sabemos no sólo se sabe sino que hay un modo en el que se supo en primer lugar –de nuevo, creemos en una verdad gracias a que creemos que alguien más la cree–. Es un hecho que existen otros planetas, y en este enunciado no sólo se dice algo sino que se enuncia que ese algo es comprobable, aún si no tenemos nosotros los recursos suficientes en nuestra casa para comprobarlo. Al ser considerado un hecho ya se está considerando algo como posible de conocer.

Esta confianza en los hechos y su ontología hace que veamos a los hechos como prueba de sí mismos: la manifestación de algo es la prueba de su existencia, si algo es un hecho se ha vuelto prueba de sí mismo. Lo que ignoramos de esto es que un hecho, al tener una dimensión epistemológica/comunicable, sólo se vuelve un hecho precisamente gracias al discurso: la construcción de los hechos, como las verdades, tiene que pasar necesariamente por el discurso.

A partir de esta discusión de lo comunicable en los hechos sale la disertación sobre la naturaleza de los *mock-documentaries*. Para los autores, estas películas aprovechan nuestra habilidad para reconocer códigos y convenciones del documental para ofrecer un comentario crítico –entienden por esos códigos y convenciones la tipología de modos de documental de Bill Nichols–. El primer punto interesante es que los *mock-documentaries* pueden ser una forma genérica pero también un gradiente de reflexión, es decir, no sólo hay películas *mock-documentaries* sino que hay películas con diferente nivel de “*mock-documentariedad*” (Roscoe y Hight, 2001:50).

Por otro lado, estas películas, para los autores, siempre esperan que la audiencia sea consciente de lo ficticio, que “entienda los chistes”, que vea la intención del uso de códigos y convenciones documentales. Se requiere que el espectador vea las películas “como si fueran un documental”, y a la vez, en total entendimiento de que son un texto ficcional. Estas películas se dirigen a un espectador conocedor y versado en medios (2001:52). Cómo concilia el espectador esta especie de bipolaridad –ver una película *como si fuera documental sabiendo que es ficcional*– es algo que los autores fallan en explicar.

---

<sup>138</sup> Elizabeth Cowie (2011:167) dice que los hechos son aspectos de la realidad reconocidos y distinguidos con criterios específicos. Tomando en cuenta esto, entonces, todo hecho plantea una dimensión ontológica, epistémica y taxonómica: cuando enuncio un hecho por ello mismo le estoy dando existencia, capacidad de ser comunicado y una función específica dentro de algún criterio específico.

El uso correcto de códigos y convenciones del documental es violado por los *mock-documentaries*, y ahí reside su potencial subversivo. Se espera que la audiencia entienda que el texto es una crítica también al género documental mismo, y que esta crítica pueda estar construida en la forma del texto y no ser explícita (Roscoe y Hight, 2001:53).

La propuesta metodológica de Roscoe y Hight es el esquema de grados del *mock-documentary*. Identifican tres: parodia, crítica y deconstrucción. El primer grado, la parodia (2001:68), son textos que buscan parodiar explícitamente algún aspecto de la cultura popular haciendo uso de las convenciones documentales. Son textos de ficción que hacen explícitas sus intenciones de burla. Desarrollan una existencia 'real' no porque engañen, sino por su propio comentario sobre la cultura contemporánea (por ejemplo, Spinal Tap hizo una gira de conciertos<sup>139</sup>, o el protagonista de *Man with a Plan* inició una carrera política<sup>140</sup>).

El segundo grado, la crítica (2001:70), usa la forma documental para criticar las prácticas mediáticas, del lenguaje audiovisual y de la representación de temas, sujetos y objetos en el documental. Hay un grado de crítica política también, pues las películas del segundo grado hacen ver que una construcción "objetiva y balanceada" de las cosas siempre responde a un modo institucional de ver las cosas. Están en esta clasificación los llamados *hoaxes*, o engaños, es decir, textos falsos documentales cuya intención es ocultar su naturaleza de falsos, que no pretenden que la audiencia los reconozca como *falsos* documentales (o *mock-documentaries*), ya que la forma del texto y los eventos extra-textuales dificultan que sean vistos de otro modo que no sea el discurso de la factualidad (como el caso de los documentales sobre descubrimientos de sirenas y dragones en Discovery Channel, que tanta crítica y desprestigio causaron al canal). Aquí vale rescatar la importancia que se le toma a los eventos extra-textuales como parte del discurso del *mock-documentary*, aunque la idea haya sido pobremente desarrollada más adelante.

El tercer y último grado, la deconstrucción (2001:72), usa a los sujetos y temas como pretexto para una sustanciosa crítica del edificio de propuestas y expectativas con el que funciona el documental: su verdadero tema son los documentales. No sólo hacen crítica de los modos en los que se manifiesta el documental o de lo que creemos saber gracias a un documental, sino que cuestionan el

---

<sup>139</sup> Aquí la pregunta incómoda es saber por qué los conciertos de Spinal Tap son "conciertos" –como si fuesen de mentiras–, y los conciertos de Kiss (con su maquillaje, extravagancia, disfraces, etc.) sí son conciertos –como si esos no fuesen de mentiras–.

<sup>140</sup> *Man with a Plan* cuenta la historia de un hombre, Fred Tuttle, que para asegurarse un tratamiento médico a su padre enfermo, se enrola en el único trabajo que le pagaría sin tener experiencia ni conocimientos: una carrera política. El documental cuenta la campaña ficticia entre él y su adversario, William Blachly, que guarda muchas similitudes con el verdadero senador de Vermont en ese entonces, Patrick Leahy. La película se volvió una cinta de culto en Vermont, y para complicar más el asunto, Tuttle se lanzó de candidato y compitió, precisamente, contra Leahy, quien no sólo tenía que lidiar con un personaje salido de la ficción, una especie de Roger Rabbit que busca un puesto público, sino también con su propia imagen ficcional de William Blachly.



propio camino de conocimiento<sup>141</sup>, y en ese sentido, los *mock-documentaries* con alto grado de deconstrucción terminan siendo falsos documentales sobre los documentales.

Existen ciertos problemas con este esquema clasificatorio, que se agravan con la tabla a modo de resumen que presentan sus autores al cometer repeticiones confusas (2001:73): dicen que el grado de parodia busca parodiar, que el grado de crítica usa la forma documental para hacer una *parodia* o sátira de un aspecto de la cultura popular, y que el grado de deconstrucción es una *crítica* a un aspecto de la cultura popular. Así, tal pareciera que el grado 3 contiene al grado 2, éste al grado 1, y que el grado 1 se define por contenerse a sí mismo, dificultando entender qué es lo que distingue claramente uno del otro.

No niego que haya falsos documentales cuyo objetivo sea parodiar y burlarse de un aspecto de la vida cultural. Pero ¿qué tipo de deconstrucción no es implícitamente una crítica a lo que deconstruye? ¿No toda crítica requiere una partición del objeto que se critica, es decir, una deconstrucción del objeto? ¿Hay alguna parodia que no sea crítica de algún aspecto del objeto que parodia? En esta confusión de los tres niveles, los mismos autores declaran que los “mock-documentary texts can seek to engage all three degrees, to activate a complex range of interpretations from audiences” (2001:74)<sup>142</sup>. Uno se pregunta cuál sería la utilidad de una clasificación que se contiene a sí misma y que además puede funcionar simultáneamente.

Otro argumento endeble es considerar que si una cámara se comporta como si no fuera omnisciente –como un fantasma en el lugar de los hechos–, sino como un objeto que es afectado tanto como los objetos diegéticos por lo que acontece, estamos entonces en una forma documental (como cuando empiezan a argumentar, 2001:84, que *Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, Stanley Kubrick, 1964, es una película que repetidamente usa las formas documentales y por lo tanto, un antecedente importante del falso documental). Basta recordar las tomas en películas de acción: cuando se está inundando un barco y el agua sale disparada hacia la cámara, que corta justo cuando el agua la impacta, o cuando en una persecución de autos la cámara es errante y con planos muy cortos. Es muy engañoso, como argumentan los autores, creer que el blanco y negro es más propio de la estética documental, cuando podría con la misma facilidad decirse que el blanco y negro es más propio de la estética de la ficción por el cine clásico de Hollywood, el *film noir* o el expresionismo alemán (que se basa, precisamente, en la imagen subjetiva de los personajes).

Pese a estas propuestas débiles o, por lo menos, superadas con los años, existen posturas que aún siguen en debate y con las que vale la pena dialogar. Para Roscoe y Hight (2001:183), es más

---

<sup>141</sup> En las conclusiones de esta investigación se retomará esta idea, al plantear las tres preguntas clave del conocimiento.

<sup>142</sup> Traducción: textos falsos documentales pueden emplear los tres grados, activar un complejo rango de interpretaciones desde las audiencias.

productivo pensar en los falsos documentales como un discurso que como un género, y que como tal, es formado por las relaciones que sostiene con el canon del documental, con los discursos de la factualidad y con el compromiso con su público. El discurso del falso documental tiene una naturaleza cambiante, que se combina con la retórica del documental y que por ello debe salirse su discusión de la teoría de los géneros de cine.

También, para ellos (2001:188), hay una diferencia entre lo que un documental *es* y lo que un documental *hace*, y los falsos documentales critican ambas cosas. Al presentar imágenes falsas que dan la apariencia de verdaderas, ponen en duda lo que un documental es; y al obligar al documental a sustentar de mejor modo su rol como testimonio visual y verbal de la factualidad, ponen en duda los modos en los que un documental se expresa, lo que un documental hace.

Por último, sentencian (2001:189) que el reto del cine documental es cómo lidiar con las formas retadoras, como el falso documental, y seguir manteniendo su estatus de *discurso de sobriedad*, es decir ¿qué diferencia al documental del falso documental cuando ambos aparentan ser lo mismo? in embargo, señalar que los falsos documentales poseen una capacidad inherente de subversión no es suficiente: el potencial reflexivo del falso documental no está asegurado; un falso documental no es, por sí solo, un producto que plantee un cuestionamiento a la construcción discursiva del documental.

Del libro de Roscoe y Hight se parte la hipótesis que domina con frecuencia las aproximaciones al falso documental, la del “tercer espacio”. Si bien esta puede ser una respuesta fácil de alcanzar, está lejos de ser suficiente para explicar el objeto.

#### *La hipótesis del tercer espacio: ¿una aritmética cinematográfica?*

Buena parte de los escritos sobre falso documental recurren a lo que denomino “la hipótesis del tercer espacio” que se puede resumir en la aritmética cinematográfica planteada por los editores del compilatorio *Docufictions* en la introducción al libro (Rhodes & Springer, 2006:4):

realidad documental + forma documental = documental

realidad ficcional + forma ficcional = ficción

realidad documental + forma ficcional = docuficción

*realidad ficcional + forma documental = falso documental*

Hay, por supuesto, un grave problema con esta propuesta. Expuse previamente cómo la experiencia cinematográfica no es sólo una dimensión de estudio de las películas, sino que funciona como el marco para entender el fenómeno cinematográfico –el cual antecede, excede y continúa más allá que las películas mismas–. Esta especie de aritmética ignora en su totalidad esta complejidad.

Este tercer espacio es habitado por algunas formas que ciertamente desafían la teoría clásica del documental. Por ejemplo, el propio Nichols decide poner los falsos documentales como documentales “reflexivos” en su taxonomía de modos del documental, con lo que se aproxima al objeto de un modo algo optimista o ingenuo (creer que todos los falsos documentales plantean una seria estrategia deconstructiva de la forma documental, que es justo lo que hacen los documentales reflexivos).

Estas formas que constituyen el tercer espacio fueron estudiadas en otro texto de *Docufictions*, en el ensayo sobre definiciones y cánones escrito por Steven Lipkin, Derek Paget y Jane Roscoe (2006, cinco años después del libro con el que ella y Hight inauguraron oficialmente el debate académico del tema). Identifican los siguientes: 1) *drama-documentary*, documental dramático, que es una película que no luce como documental pero que está basada en un minucioso recuento de los hechos, 2) *documentary drama*, drama documental, en el que una historia puede lucir un poco más como documental que la anterior categoría, pero no está basada en una minuta o investigación de hechos tal cual sucedieron<sup>143</sup>, 3) *faction*, en el que la serie de eventos presentados guardan similitudes con eventos fuera de la película que no son referidos directamente, pero que los espectadores entienden gracias a fuertes conexiones intertextuales, y 4) *mock-documentary*, falso documental, un texto enteramente ficcional que se aprovecha de todos los recursos formales para lucir como un documental.

Los autores proponen usar la clasificación del libro de Roscoe y Hight (2001, parodia, crítica y deconstrucción) para todas estas formas; y de nuevo, se menciona que sobre un falso documental

It is assumed that audiences will be able to participate in the inherent playfulness of the form. What marks the mock-documentary out from the ‘hoax’ or ‘fake’ is the *contract* set up between producer and audience. It requires the audience to watch as if at a documentary presentation, but in the full knowledge of an actual fictional status. Audiences have to be in on the joke to be able to access and participate first in the humor, then in the cultural and political critique on offer (2006:17).<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> En textos en español puede encontrarse el término “docudrama”, y usualmente se referirá a lo que estos autores entienden como *drama-documentary*. En México, la película *Canoa* es el común ejemplo de este tipo de cine.

<sup>144</sup> Traducción: Se asume que las audiencias podrán participar en el juego inherente a la forma. Lo que destaca la forma del falso documental del ‘fraude’ o ‘engaño/falsedad’ es el *contrato* puesto entre el productor y la audiencia. Se requiere que la audiencia vea como hacia una presentación documental, pero en pleno conocimiento de un real estatus ficcional. Las audiencias deben entender la broma para poder acceder y participar en el humor, luego en la crítica cultural y política ofrecida.

En esta cita se menciona de nuevo que la forma tiene algo que le es inherente –un juego–, pero como se ha repetido en varias ocasiones en esta investigación, las formas no tienen nada inherente en sí mismas, ni nada que les deba de corresponder natural o normalmente.

También se hace creer que ese contrato siempre es claro y evidente para los espectadores, pero no es así. Se comete el mismo error de Noël Carroll (1996a), al creer que todas las películas vienen claramente indexadas y que su indexación es fácil de reconocer; cuando también es cierto que hay películas cuya indexación correcta es no tener una indexación clara, es decir, su modo correcto de aproximación es no saber cuál es el modo correcto de aproximarse.

Gerd Bayer (2006:176) parece discernir esa característica de la indexación no explícita, pero vuelve a caer en el optimismo de que la audiencia ha sido “entrenada”. Para él, el falso documental a partir de los años 80:

[...] refuses throughout the film to make any claims to being a documentary. It can afford to do so because of the formation of a new genre, the mockumentary, and the concomitant formation of an audience both trained in the generic tradition and its appropriate reception.<sup>145</sup>

Como se está vislumbrando, la hipótesis del tercer espacio plantea una confianza en que hay cualidades inherentes a las formas –como si hubiera formas más “normales” para las ficciones y las no ficciones–, la cual además cubre con otro problema: creer que los espectadores podrán reconocer con facilidad si una película es documental o falso documental.

Este problema quizá parte del optimismo que Roscoe y Hight dan en su libro canónico, ya que para ellos (2001:78) las audiencias de televisión y cine popular se están volviendo cada vez más “sofisticadas”, más conscientes de la construcción de los medios y permisivas de su transgresión, en comparación con los ingenuos que creyeron que el mundo estaba acercándose a su fin cuando Orson Welles hizo una adaptación por radio de *The War of the Worlds* en 1938.

Es difícil leer este argumento y no pensar en el pánico, indignación o frustración generados entre el público de los *fake news* o el *clickbait*<sup>146</sup>. Hoy, década y media después de que el libro se escribió, hay quien propone mejor leer “hechos alternativos” que leer hechos, y hay que revisar la

---

<sup>145</sup> Traducción: rehusa a lo largo del filme de hacer afirmaciones sobre ser un documental. Puede permitirse esto por la formación de un nuevo género, el falso documental, y la formación concomitante de una audiencia tanto entrenada en la tradición genérica como en su apropiada recepción.

<sup>146</sup> Los *fake news* (noticias falsas) son noticias cuya retórica da a entender información que no es totalmente cierta. El *clickbait* es una práctica de los medios de información en la red en la que con una fotografía o encabezado polémico consiguen que el usuario entre al enlace –generando tráfico en la página, y con ello, capital del sitio–, pero la información de la nota puede ser contraria a este gancho, o su relación engañosa. Ambas prácticas se consideran desleales entre cualquier periodista serio, y quizá por ello mismo, sean tan populares.

facilidad con la que se viraliza, y la gente reacciona con visceralidad, a una noticia falsa para pensar dos veces si tenemos audiencias más “sofisticadas”.

Es cierto que una mentira siempre logra funcionar porque tiene algo de verdad. Alberto García (2007) sugiere que para que una falsificación funcione, debe estar anclada en algún “marco verdadero”: ya sea que aparezcan figuras históricas, que se sigan procesos o acontecimientos similares a los que experimentamos todos los días, y claro, al uso del lenguaje documental. El problema es que también regresa a la “sofisticación” del público, al decir que el espectador posmoderno es más escéptico y cae menos en el engaño (2007:310). Dice más adelante (2007:312):

Los documentales son admitidos por el público como espejos de lo real. El fake copia e imita su estilo y la verosimilitud de sus estrategias retóricas. Se trata, en consecuencia, de una vuelta de tuerca: se fingen los signos de lo real, construyendo así un simulacro de representación.

Habría que preguntarse qué entiende el público por “espejos de lo real” y si un documental es uno de ellos (si el público que ve los documentales como espejos de lo real, quizá crea, gracias a los documentales animados, que hay partes del mundo que lucen como animaciones). No se explican cuáles son esos “signos de lo real”, ni quién los construye como tales. El término “simulacro de representación” no es ampliado ni explicado por el autor, y es difícil entenderlo porque si un simulacro es la escenificación de algo que no está sucediendo en ese momento, ¿no sería lo mismo que una representación, que es la presentación de algo que sustituye a una cosa? ¿Entonces sí hay una distinción entre “espejos de lo real” y “representación”? ¿Son los documentales espejos de la realidad, fieles imágenes de la misma, o sólo su representación? Estas precisiones no son aclaradas por el autor en su artículo.

Hasta Bill Nichols recurre a la hipótesis del tercer espacio y a la “audiencia que sabe”, ya sea explícitamente en un diagrama sobre el espacio que hay de la suma de ficción y no ficción (2010:145), como cuando define al *mockumentary* (2010:17):

Mockumentaries adopt documentary conventions but are staged, scripted, and acted to create the appearance of a genuine documentary as well as leaving clues that they are not. Part of the pleasure they provide lies in how they let a knowledgeable audience in on the joke: we can enjoy the film as a parody and gain new insight into taken-for-granted conventions.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Traducción: Los *mockumentaries* adoptan convenciones documentales pero son escenificados, escritos y actuados para crear la apariencia de un documental genuino, así como dejar pistas de que no lo son. Parte del placer que proveen descansa en cómo permiten a una audiencia conocedora de la broma: podemos disfrutar la película como parodia y ganar nuevos acercamientos en las convenciones que son dadas por sentado.

Textos más recientes, si bien inquisitivos y atentos de otras cualidades de los falsos documentales de los últimos quince años, aún no terminan de alejarse de la hipótesis del tercer espacio y de este problema de la “sofisticación” de la audiencia como claves para entender estas películas. Por ejemplo, Mar López Ligeró (2015:180):

Llamamos entonces falso documental, *fake* o *mockumentary* a los discursos de apropiación de figuras y convenciones de la no-ficción en las que se suele establecer una visión cómplice y reflexiva con el espectador en base a la intertextualidad y la alusión, se describe y utiliza a los medios como constructores de realidad –que finalmente es lo que son– y, en definitiva, se hace uso de las formas adscritas al documental como herramientas de lo verosímil.

De nuevo, se espera que un falso documental existe gracias a que se establece una “visión cómplice y reflexiva” gracias a las estrategias intertextuales y alusivas. El problema de esto es creer que las “figuras y convenciones de la no-ficción” siempre son claramente discernibles y establecidas como no ficcionales. Por lo menos, aquí se explica que las “formas adscritas al documental” son las utilizadas por los falsos documentales, y es también lo que se sostiene en esta investigación.

La hipótesis del tercer espacio no provee mejores herramientas para entender el falso documental, falla en reconocer la complejidad del fenómeno cinematográfico y también resulta muy simplista al pensar en las películas como la suma de dos elementos clara y universalmente discernibles. Por ello, habrá que descartarla como aproximación al falso documental.

A diferencia de esta posición, la anteriormente mencionada Alexandra Juhazs (2006:7) propone que los falsos documentales son películas de ficción con sentimientos de documental, enarbolando aparentemente la hipótesis del tercer espacio pero excluyendo la noción de que hay contenidos documentales y tomando la idea de que hay *sentimientos* de la experiencia documental, es decir, articulando forma y recepción, el papel de la audiencia:

[...] fake documentaries are fiction films that make use of (copy, mock, mimic, gimmick) documentary style and therefore acquires its associated content (the moral and social) and associated feelings (belief, trust, authenticity) to create a documentary experience defined by their antithesis, self-conscious distance. (2006:7).<sup>148</sup>

Es sobre esta línea de Juhazs que se trabajará lo que sigue para superar la hipótesis del tercer espacio: la “forma + contenido” se sustituye por la “forma + recepción”.

---

<sup>148</sup> Traducción: los falsos documentales son películas de ficción que usan (copian, burlan, imitan, tuercen) el estilo documental y por lo tanto adquieren su contenido asociado (el moral y el social) y sentimientos asociados (creencia, confianza, autenticidad) para crear una experiencia documental definida por su antítesis, distancia auto-consciente.

### *El falso documental como discurso*

En vez de ver al falso documental como un producto, como un objeto encerrado en sí mismo, Antonio Weinrichter ([2004] 2005) propone ver al falso documental (o *fake*, como él le llama) como la manipulación del discurso –y no la manipulación de la imagen–. Si bien algunos falsos documentales, con las grandes posibilidades del cine digital, manipulan lo que se ve, el truco reside en torcer el modo en el que se presentan las cosas que se ven. Como dice el autor (2005:69): “Al fin y al cabo, se puede producir un discurso de dudosa veracidad partiendo de imágenes reales” (como en *Mondo Cane*, Gualtiero Jacopetti, 1963, desarrollando estrategias de reinterpretación de los hechos).

Es interesante considerar esto, porque tiene de modo implícito un cuestionamiento a varios de los aspectos formales del documental: si uno puede usar las mismas palabras (imágenes) para decir cosas distintas o hasta opuestas, entonces no hay una cualidad intrínseca a las imágenes –de nuevo, no existe tal cosa como un contenido documental–. No existe tal cosa como una “traición de las imágenes”, sino que siempre sería una traición del discurso.

El falso documental es una de las consecuencias de la tensión “cine vs. televisión”, en su modalidad “documental vs. noticiero”. Ante la pérdida de credibilidad de la televisión y su capital simbólico como conectores entre su audiencia y el mundo real, o como lo expresa Weinrichter, el “secuestro de la realidad acometido por la institución televisiva” (2005:71), el cine contraataca poniendo en duda las fronteras (documental y televisión, ficción y no ficción). La pragmática ética, poética y política del falso documental regresa a las presunciones de la ficción y la no ficción:

[...] la atracción por el *fake*, decimos, demuestra un interés intrínseco por la no ficción, por recuperar las posibilidades *expresivas* de la misma y no por utilizarla para *decir* cosas que son habitualmente del dominio de la ficción; o a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo del tipo de información que normalmente sólo se expresa dentro del ámbito documental (Weinrichter, 2005:73).

Si se cree que la ficción tiene cualidades expresivas especiales, y que la no ficción es un vehículo de transmisión de información, hay que recordar que la ficción también puede decir cosas del mundo fuera de las películas y que la no ficción tiene modos especiales de expresarse. O en otras palabras: uno puede decir “mentiras”/ficciones para así decir cosas muy ciertas, y uno puede decir “verdades”/documentales con una retórica que dirija la atención a tal o cual dimensión. Este interés por evidenciar la retórica del documental no es con un sentido cínico, sino de celebración, de rescatar a la retórica del documental del secuestro que ha hecho de ella la televisión al habernos hecho creer que el modo “sobrio” del noticiero es el modo adecuado de establecer una unión entre el discurso audiovisual y la realidad.

Weinrichter concluye que en el mundo contemporáneo, donde la realidad lo es siempre y cuando sea espectáculo<sup>149</sup>, “el movimiento en sentido contrario de los falsos documentales tiene como mínimo el valor de un toque de atención. Se dice que la realidad imita al arte; con el *fake*, el arte imita al género de la realidad” (2005:76). Por estas imitaciones, muchas de ellas muy talentosas, el escepticismo ya no es un asunto de juego con la ficción, sino que es fundamental para entender la sociedad de la información.

### *El falso documental como punto de vista*

No sólo los falsos documentales pueden verse como un gradiente discursivo, sino que además pueden ser vistos como un discurso sobre los documentales al acentuar su papel como *puntos de vista*. Hacia allí apunta la propuesta taxonómica de Mar López Ligeró (2015:147), quien propone tres formas de falso documental: 1) cintas que usan la forma documental para construir su narrativa, apoyándose en la figura de la cámara como testigo de los hechos (el *found footage* de terror es un ejemplo canónico de esto), 2) películas que cuentan una historia y a la vez plantean una reflexión sobre el propio documental (como la reflexión que causan los falsos documentales de Woody Allen, en especial *Zelig*, 1983), y 3) aquellas que usan el simulacro para presentar puntos de vista concretos sobre un aspecto usualmente polémico (como *Death of a President*).

Podemos reconocer en esas tres formas del falso documental una correspondencia con la antropomorfización del punto de vista: 1) el punto de vista de la cámara misma como objeto/sujeto diegético, 2) el punto de vista de toda la película como sujeto que se hace preguntas sobre sí mismo, y 3) el punto de vista alternativo sobre un hecho que suele ser leído desde una postura hegemónica.

Expuse en el anterior capítulo las reflexiones de Edward Branigan sobre la cámara de cine, y más importante, cómo es que decidir la naturaleza y papel de la cámara en su transmisión de información es ya adquirir postura sobre cómo entender el fenómeno cinematográfico.

Conjugando la postura de Edward Branigan y las tres formas de falso documental de Mar López, asumo que la elección de ver al falso documental como punto de vista *sobre algo* es otorgarle una retórica específica, una capacidad de agencia propia, y que la cámara de cine no es un objeto que “registra” sino que se usa *para registrar*, y con este cambio se debe entender que *alguien* lo usa para registrar *algo* de cierto modo.

Esto es justo lo que sucede con los documentales y con el extenso debate sobre ética y representación, pero que en el caso de los falsos documentales siempre queda al aire el tema de la mentira. ¿Usan los falsos documentales la mentira o son los falsos documentales una mentira? ¿Aparentan ser una mentira o aparentan ser una verdad?

---

<sup>149</sup> Recordando a Corner (2002), la cuarta función del documental es, justamente, el documental como espectáculo.



Después de la propuesta tipológica, continúa Mar López (2015:148) con una propuesta metodológica: el estudio del falso documental desde cuatro dimensiones. Éstas son: 1) su estudio desde el contexto de producción, 2) su estudio a partir del uso de códigos y formas para desmitificar al documental, 3) su estudio a partir de su recepción, y 4) su estudio como un texto con compromiso y actitud específica.

Dentro del tercer punto se ubica algo clave en esta investigación, a lo que denominé previamente como *recepción diferenciada*: el proceso de recepción del falso documental difiere antes, durante y después de la película. Como dice Mar López (2015:152):

En su mimesis, el falso documental, que siempre nos hace caer en la cuenta de que lo que vemos es ficción, antes, durante o después de su visionado, no hace sino extender la alerta y entrenarnos en la lectura de la información mediada de la que somos receptores. Tiene en cuenta, asimismo, que no existe una imitación inocente o aséptica sino una reproducción que utiliza unos esquemas que le son propios.

Estas cuatro dimensiones de estudio son también cuatro dimensiones gracias a las cuales existen los falsos documentales en principio: 1) el contexto de producción es el que hace posible que exista un falso documental en una sociedad posdocumental, en un mundo que reconoce y distingue las formas documentales y ficcionales, 2) el uso de códigos y formas que desmitifican el documental no son una opción que pueden usar los falsos documentales, sino que estos, al ser siempre documentales, no pueden usar otros códigos y formas que no sean los de los documentales, y por ello, los falsos documentales usan la forma documental para minar la forma documental, fagocitando al documental desde adentro (este punto será ampliado más adelante en el capítulo), 3) la recepción del texto es la otra parte clave, junto con la forma, ya que los falsos documentales no son por sí mismos falsos ni documentales, sino que gracias a los procesos de recepción e indicadores externos se vuelven documentales, ficciones o falsos documentales (este punto también será ampliado en este capítulo), y 4) el compromiso y actitud del falso documental plantea una actitud filosófica y política acerca del documental, y por extensión, acerca de la construcción de la verdad y lo que denominemos “verdadero”, así que todo falso documental siempre puede leerse como una reflexión sobre las formas de lo posible, de lo probable, de lo ficticio y de lo factual.

Antes de pasar a la forma del falso documental, vale detenerse en el rol que juega el *found footage* dentro de la estética de este tipo de cine.

### *El found footage como espectáculo del archivo*

¿Son los llamados *found footage* un tipo de falsos documentales? Sí, pero con particularidades que son importantes de revisar. El *found footage*<sup>150</sup> es un falso documental que presenta el material como algo no editado, que se exhibe *tal cual fue encontrado*, y que tiene una lógica de lenguaje cinematográfico distinta (será objeto de un análisis a profundidad en el capítulo siguiente).

La diferencia entre el punto de vista de un personaje y la cámara como objeto dentro de la diégesis es la diferencia entre *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947, grabada casi en su totalidad desde el punto de vista de su protagonista) y *The Blair Witch Project*: en la primera vemos todo desde el punto de vista de un personaje, en la segunda sería más difícil decir que la cámara es un personaje y no sólo un objeto dentro de la diégesis que la registra, pues tiene elipsis, corta cuando un personaje no quiere ser grabado –o continúa haciéndolo a pesar de su insistencia–, o continúa grabando a pesar de que “nadie” la controla –como la famosa escena final–.

Esto significa que la primera distinción particular de las cintas de material encontrado es la radicalmente distinta agencia de la cámara: mientras que en las ficciones, la cámara suele ser un ente extradiegético, narrativo –no reconocido por los personajes, una especie de fantasma invisible que les persigue<sup>151</sup>, en el *found footage* se trata de una cámara “diegética”, con presencia corpórea y material en la diégesis y suelta a la contingencia de lo que les suceda a los personajes, y en ese sentido, mucho más similar a un documental –los personajes saben que ahí hay una cámara, en la mayoría de los casos, e interactúan con ella con frecuencia, pausan la grabación, la dejan asentada o la cargan consigo–. Por ello, otro nombre que podemos ponerle a los *found footage* sería falso documental casero: siguen la lógica y estética propias del video de una fiesta familiar.

Al entender estos videos caseros como un producto cinematográfico, se ubica una segunda distinción fundamental: una grabación con la videocámara familiar de la fiesta de cumpleaños de un niño difícilmente sería considerado un documental, aún si pasara algo extraordinario en ella, aún si fuera el único registro de algo que no sucederá de nuevo: no son elevados al estatus del espectáculo documental, se quedarán como “grabaciones”, “registro audiovisual” o simples “videos de los hechos”.

Por otro lado, los *found footage* son precisamente eso, un registro “en bruto” de una serie de acontecimientos (y sí son, sin embargo, elevado al estatus de falso documental). De ese modo se regresa a otra pregunta sobre los documentales, ya respondida por los autores revisados previamente: un documental no es un registro de algo (la grabación misma), sino la aseveración sobre algo (el

---

<sup>150</sup> En este trabajo me refiero indistintamente a los conceptos *found footage*, metraje encontrado o material encontrado.

<sup>151</sup> Tras la lectura del clásico de Branigan (2006), al que vale la pena recurrir para aclarar todas las posibilidades performativas de la cámara, creo que es justo acordar que, exceptuando claras intervenciones que podrían hacerse (suturas, rupturas de la cuarta pared, todas las connotaciones de movimientos de cámara), convencionalmente, en las películas de ficción, la cámara es este ente fantasmagórico ignorado por los personajes.

armado, a través de códigos, lenguaje y narrativa particular, de una aseveración sobre una cosa) y el estatus que la comunidad discursiva le otorgue a esa grabación.

Esta elevación de estatus provoca que analizar la película en términos de su naturaleza “documental” sea un asunto delicado: los videos caseros no suelen ser vistos como documentales a pesar de su capacidad para parecerse a muchos documentales ya que registran a sujetos “(actores sociales) que se presentan a sí mismos y sus perspectivas sobre los eventos que se desarrollan o narran” (como la definición de Bill Nichols, 2010:14, señalaba).

La tercera distinción sería que este espectáculo requiere de algún modo proponer su objetividad, y el modo que encuentra es negando su capacidad de agencia autoral. El *found footage*, como su nombre parece indicar, pretende hacer creer que “así se encontró”, que no hubo una intervención en su armado. Intertítulos al inicio nos avisan que esto es una prueba policíaca, que se hallaron las cintas en medio de un bosque, que así se encontraron los videos en internet, etc. Constantemente se trata de ahuyentar el fantasma de que este material tuvo un autor, quien lo grabó, y probablemente un segundo autor, el que lo editó. Se mencionó en el anterior capítulo que todo hecho está *ya comunicado*, y de modo similar, se puede acordar que toda película de material encontrado es una película de “material encontrado y editado”. Como se verá en el siguiente capítulo, los medios para ocultar, o sutilmente burlarse de la agencia autoral en las películas *found footage* pueden llegar a ser muy sofisticados.

El caso del *found footage* es importante, porque como se mencionó, fue el fenómeno *The Blair Witch Project* el que llevó al falso documental a entrar en los grandes debates de la teoría documental. También trajo a discusión la importancia de que los estudios de cine volteen a ver la producción de videos caseros, el uso de material de archivo en documentales y su catalogación, selección y preservación en filmotecas. Al respecto, Jaimie Baron (2012) ha hecho interesantes contribuciones.

Baron inicia su artículo discutiendo las distinciones entre *archival footage* (material de archivo) y *found footage* (material encontrado). Mientras que los primeros son los registros que pasan a formar parte de instituciones, y por lo tanto, se oficializan, los segundos son los que circulan fuera de las instituciones de archivo, y en ese sentido, circulan fuera de la memoria fílmica oficial de una sociedad. Piénsese en una grabación sobre algún hecho histórico, que se ha repetido hasta el cansancio y que forma parte de la Historia narrada por las instituciones (el Estado). De ese mismo hecho podrían existir otras grabaciones, desde distintos lugares, que no sólo luzcan diferente de la versión oficial, sino que muestren aristas que la versión oficial no tiene, o incluso la puedan contradecir.

Tras esta distinción, Baron también está atenta de la explosión de nuevas tecnologías de grabación: cada día con mayor facilidad se encuentran mecanismos de grabación, registro y distribución de imágenes y video, como los celulares, tabletas, computadoras, videocámaras en

miniatura, cámaras de vigilancia, etc. Esto hace que hoy sea mucho más difícil decidir si un material debe o no formar parte del archivo: simplemente hay demasiado material.

La conclusión es, entonces, que se descarte esa dicotomía entre metraje de archivo y encontrado, por la cualidad de *foundness* de un material. Las películas que tienen una cualidad de *foundness* son aquellas que se reconoce no forman parte de una narración mayor planeada por un mismo autor: en otras palabras, una toma descartada de la filmación de una película no tiene esta cualidad, pues su intención era formar parte de un producto audiovisual más grande. Las películas con *foundness* no se distinguen por ser parte o no del registro oficial de los hechos, sino porque la experiencia del espectador le otorga esa categoría. Lo “encontrado” del “material encontrado” no es literalmente el lugar en el que se encontró –sea una filmoteca o un mercado–, sino que es “an experience of the viewer watching a film that includes or appropriates documents that appear to come from another text or context of use”<sup>152</sup> (Baron, 2012:103-104). A esta cualidad de entender el material encontrado a partir de la experiencia de verlo Baron le llama *archival effect*, efecto de archivo.

Nuestra habilidad para ubicar una toma específica dentro de una línea temporal y un espacio mental lógico es importante para decidir la relación que tiene con la obra completa, e incluso la propia naturaleza de la obra. En ese sentido, Baron (2012:119) concluye lo que se ha estado presentando en esta investigación: que las películas de metraje encontrado no tienen cualidades inherentes, sino que están constituidas por la experiencia de un espectador.

Esto no significa que los metrajes encontrados estén a merced de la relatividad de cada espectador: la película puede poner tomas de diversos lugares y tiempos, o puede haber una disparidad entre lo que se quiso cuando se grabaron las imágenes y el uso retórico que tienen en la obra total. Sin embargo, termina Baron (2012:119) su artículo señalando que el efecto de archivo “offers the promise of truth value –of a message sent from another time or place– even as it dwells only in the unstable field of a given viewer’s perception”<sup>153</sup>.

Lo que se puede rescatar de este artículo es que incluso el *found footage*, que en apariencia difiere de muchos otros falsos documentales, hasta el punto en que necesitaría sus propias herramientas de análisis, comparte un mismo núcleo para enunciar su naturaleza cinematográfica con el documental y el falso documental: no se trata de que la toma sea o no, sino de cómo es vista con el resto de la obra y con las expectativas particulares de cada espectador.

---

<sup>152</sup> Traducción: una experiencia del espectador viendo una película que incluye o se apropia de documentos que parecen venir de otro texto o contexto de uso.

<sup>153</sup> Traducción: ofrece la promesa de un valor de verdad –de un mensaje enviado desde otro tiempo o lugar– aún si sólo habita en el inestable campo de la percepción de un espectador.

Una definición del *found footage* sería aquella película que propone ser el registro en bruto de un hecho que, por sus condiciones de recepción, es convertido en un espectáculo cinematográfico, y cuya forma expresa una posición corpórea de la cámara dentro de la diégesis.

### **Falso documental como forma: pistas de la mentira**

#### *La forma del falso documental*

Cuando se dice que los lenguajes de la ficción y la no ficción se “confunden” se dice también, implícitamente, que el espectador puede no saber si una película es de ficción o de no ficción porque se ha “confundido” con el lenguaje. Eso podría explicar los casos en los que, genuinamente, ha habido incertidumbre (por ejemplo, los que serán analizados a profundidad en esta investigación en el siguiente capítulo), pero poco puede servir para explicar por qué no hay incertidumbre en la enorme mayoría de los documentales y ficciones. Cuando alguien ve *Colosio, el asesinato* (Carlos Bolado, 2012) o *0.56%*, es difícil imaginar que se “confunda” sobre cuál de las dos es ficción o no ficción, por más docudrama que la primera sea o estrategias retóricas que la segunda tenga.

En estas líneas es que se presenta a continuación, a modo de espejo del anterior capítulo, la forma del falso documental<sup>154</sup>. La forma que tienen los falsos documentales es la misma forma que tienen los documentales.

Del mismo modo que la anterior tipología, no afirmo que todos los falsos documentales cumplan con todas estas estrategias o les den el mismo peso, ni que algunas estrategias le vienen mejor a ciertos tipos de falsos documentales que a otros. No estoy aquí haciendo una tipología de falsos documentales –como la anterior no lo fue de documentales–, sino un inventario de las estrategias de lenguaje cinematográfico presentes.

Esperando demostrar de nuevo que la forma de un discurso no tiene cualidades intrínsecas que le den veracidad, sino que es el modo en que es visto o inscrito en la red discursiva lo que le da verosimilitud y veracidad a algo, es que presento las estrategias de forma documental pero ahora aplicadas al falso documental.

Esto no constituye una contradicción, o una especie de antítesis, del inventario del capítulo pasado. Así como un falso documental no es lo *contrario* de un documental, así este cuadro no representa lo contrario del anterior, ni su negación. No hay tampoco una especie de complementariedad o suplementariedad entre sí. Lo que se enfatiza es cómo podemos usar las mismas formas y estrategias del lenguaje cinematográfico para decir una cosa y su opuesto. Por ello se

---

<sup>154</sup> De las 22 estrategias mencionadas aquí, siete fueron presentadas, de modo ligeramente distinto, por Alberto García (2007:312): actores profesionales, voz en off, recreación de texturas, metraje de archivo real, entrevistas, presentación a cargo del director e intertextualidad.

ejemplifica cada una, ahora, con falsos documentales, y se explica cómo cada una es también una estrategia retórica para construir el ideal de verdad del documental.

**Imagen:** En los falsos documentales también aparecen

- *cinta identificadora*: aquellas que nos dan el nombre de la persona que aparece a cuadro y su relación con el hecho o formación, pero que pueden tener una relación engañosa entre sí. En *In Search of the Edge* (Scott Barrie, 1990) aparece el supuesto Dr. Leo Ferrari, con el único cargo de ser “profesor universitario”. Su barba blanca, gruesos lentes y vestimenta pulcra con saco de tweed cumplen con cualquier caricatura de un académico de avanzada edad.

- *intertítulos explicativos*: estos textos sirven en los documentales para tapan la falta de evidencia (no se tiene imágenes de un suceso), y en los falsos documentales también funcionan como unión entre una escena y otra. Estos intertítulos pretenden dar contexto –falso– con tal de aumentar la pretensión de realidad. Al inicio de *Mermaids: The Body Found* (Sid Bennett, 2011), aparece un intertítulo diciéndonos que es la primera vez que estos científicos aparecen a cámara, cuando no son científicos sino actores quienes aparecerán ante cámara.

- *imágenes de archivo e imágenes a modo de prueba*: en los falsos documentales, podemos dividir las imágenes de archivo y prueba en tres categorías: 1) las imágenes de archivo y prueba *ficticias o fabricadas*, aquellas que simulan por su forma o cualidades estéticas ser de archivo pero que fueron escenificadas en su totalidad, por ejemplo, al final de *Mermaids: The Body Found*, cuando una operación secreta del gobierno se roba toda la evidencia del descubrimiento de la universidad y esto es registrado por una cámara de seguridad, esas tomas de la cámara de seguridad se presentan como material de archivo genuino, pero en realidad sólo son hombres vestidos en negro cargando cajas, todos ellos actores y utilería; las películas viejas de C.S.A. *Confederate States of America*, el asesinato de George Bush en *Death of a President*, o *Zelig*, que está compuesto precisamente, casi en su totalidad, por imágenes de archivo ficticias, son otros ejemplos de este tipo de uso; 2) las imágenes de archivo y prueba *manipuladas*, aquellas que son genuinas en su realización pero sometidas a cierto tratamiento para remover, agregar o modificar elementos, por ejemplo, las ya mencionadas fotografías de Stalin con cada vez menos asesores, los saludos de Tom Hanks con varios presidentes en *Forrest Gump*, o las fotografías que modifica el hermano de Alice Palmer en *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008); y 3) las imágenes de archivo y prueba *reales pero descontextualizadas*, quizá las más comunes en los falsos documentales, en las que se usa archivo genuino sin manipulación analógica o digital, pero con ligeros cortes en la edición o que en el proceso de montaje adquieren un significado distinto, como las entrevistas a políticos sobre el asesinato del primer ministro danés en *AFR* (Morten Hartz Kapler, 2007), o las conversaciones telefónicas entre Tito y Kennedy que, al ser

leídas bajo la hipótesis de la compraventa del programa aeroespacial yugoslavo, son interpretadas de modo muy distinto al sentido histórico en la película *Houston, We Have a Problem* (Žiga Virč, 2016).

- *gráficas e imágenes digitales*: una de las más obvias estrategias para mostrar la arbitrariedad de los documentales. En *In Search of the Edge* se recurre en muchas ocasiones a las animaciones y gráficas para justificar la conclusión de que la tierra es plana. Estas gráficas no corresponden adecuadamente con modelos ni teoremas matemáticos, sino que usan un “sentido común” para convencer de la mentira.

- *entrevistas explícitas*: junto con los gestos no verbales (mirar a la cámara, llorar, modular la voz, etc.), también está la retórica de la dirección de arte (la ropa que usan, el color de la luz, su maquillaje, etc.). Incluso los objetos alrededor del entrevistado pueden funcionar como “prueba” de que quien aparece a cuadro, aún con la voz modificada y en sombras, es quien dice ser, como la entrevista a Banksy en *Exit Through the Gift Shop* (Banksy, 2010), el entrevistado oculto en *Mermaids: The Body Found*, o cualquier persona entrevistada en reportajes de noticias que quiere mantenerse en el anonimato. Más complejo aún es el hecho de que las cualidades de realidad diegéticas y extradiegéticas y la representación histriónica pueden combinarse, resultando en *actores que simulan ser personas reales* (el que interpreta al asesino serial Ted Bundy en *The Poughkeepsie Tapes*, John Erick Dowdle, 2007, o Johnny Depp disfrazado de Donald Trump en *The Art of the Deal*, Jeremy Konner, 2016), *actores representando a alguien no real* (todos los supuestos asesores y militares en *Death of a President*) o *personas reales, bajo un guión pre-escrito, simulando ser ellas mismas* (Joaquin Phoenix interpretando al Joaquin Phoenix rapero para *I'm still here*, Cassey Affleck, 2010). La articulación de material de archivo en todas sus modalidades, entrevistas en todas sus modalidades, más voz en off pueden crear un enredado sentido de verosimilitud que crea conexiones a partir de las contradicciones o crea contradicciones en cosas que sí tienen conexión.

- *dramatizaciones explícitas*: cuando vemos un documental, usualmente identificamos con facilidad cuáles momentos son dramatizaciones y cuáles no (como en *The Thin Blue Line*), pero las dramatizaciones en el falso documental ocupan otro lugar pues constituyen dramatizaciones de las representaciones, una dramatización de algo que sólo tiene lugar diegéticamente. De nuevo, el documental *Mermaids: The Body Found* es un buen ejemplo de esto, pues gran parte del mismo es, junto con las entrevistas explícitas, la dramatización de los hechos narrados por los entrevistados

(la revisión en laboratorio del extraño cadáver descubierto)<sup>155</sup> y la dramatización, por imágenes digitales, de la hipótesis del simio acuático. Otro ejemplo está hacia el final de *What We Do in the Shadows* (Taika Waititi & Jemaine Clement, 2014), cuando Stu recuerda su conversión en Hombre Lobo: música melancólica, imagen en blanco y negro y un intertítulo que dice *Nachgestellte Szene* (escena dramatizada).

**Sonido:** Los falsos documentales también suelen tener

- *una voz en off didáctica:* así como en los documentales, la autoridad que se confiere la voz en off -y que le confieren los espectadores- en los falsos documentales tiene la capacidad de llenar los huecos de información y explicar las elipsis que tienen las entrevistas. En *Zelig*, junto con todos los entrevistados que conocieron al peculiar personaje, una voz en off acompaña la presentación de todos los extraños acontecimientos.

- *poca intervención de edición de sonido cuando la acción tiene lugar:* en los falsos documentales es común una cuidadosa edición de sonido con la intención de hacerlo parecer genuino. En los falsos documentales de terror se tiene todo el tratamiento de la imagen que se esperaría en una situación similar (la cámara es errante, sin foco fijo), y también de sonido (hay un sutil tratamiento digital de los sonidos del monstruo, como los niños jugando en medio del bosque en *The Blair Witch Project*, o los mortales golpes propinados contra el travesti y la prostituta en *Atroz*, Lex Ortega, 2015).

- *entrevistas enmascaradas:* igualmente muy comunes. Cuando vemos un falso documental como tal notamos, además de lo que se dice, los elementos a su alrededor que acompañan los diálogos de modo irónico o espectacularizante. Por ejemplo, en *LolliLove* (Jenna Fischer, 2004), Jenna Fischer y James Gunn se “interpretan a sí mismos” en una comedia de una pareja de enajenadas celebridades de Hollywood que tienen el proyecto de ayudar a las personas que viven en la calle al darles paletas con mensajes “positivos” en la envoltura. Hablan directamente a la cámara y expresan sus inseguridades del proyecto que realizan juntos, la batalla de egos que libran con sus amigos celebridades y dentro de su propia relación, y al inicio de cada nueva escena introducen a la cámara/espectador al explicar lo que están haciendo. En una ocasión, Jenna Fischer lamenta la superficialidad e indiferencia del mundo hacia los vagabundos, mientras se queja de que la pintura de sus uñas no es perfecta.

---

<sup>155</sup> Es curioso que no se llevó un paso más allá para la realización de este falso documental: las dramatizaciones de los hallazgos en laboratorio son interpretadas por los mismos actores que aparecen siendo entrevistados. Es decir, hay dos personajes en la diégesis: los entrevistados –los “científicos reales”–, y los que dramatizan el hecho –que no podrían ser esos científicos pues los científicos no son actores, diegéticamente–. Bien se pudo llevar la farsa más inteligentemente al tener dos elencos: los actores que harían de científicos en las entrevistas y a otro grupo de actores que harían las escenificaciones de esos científicos “reales”. Quizá el hecho de que no se haya realizado esto es el modo sutil en el que se enuncia la falsedad de la película.



**Puesta en escena:** En los falsos documentales también es común

- *privilegiar escenarios sin intervención:* el falso documental puede presentar un escenario como “natural”, sin intervención alguna del equipo, y que los objetos, personas y situaciones que ahí se desarrollan son “genuinos”. Los *found footage* de terror son un ejemplo clave: en ellos “no hay control alguno” por parte de los realizadores de lo que sucede, precisamente eso crea parte de la sensación de pánico, ya sea en el canónico *The Blair Witch Project* como en la saga iniciada por *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007).

- *escenarios controlados en objetivos pero no en quienes aparecen:* por otro lado, los falsos documentales también pueden presentar un escenario como creado expreso para el “documental”, y luego irse por una de dos vías: 1) que quienes aparecen allí son actores y actrices, y por lo tanto sus acciones no son las de sujetos de documentales sino la de personajes de falsos documentales (uno de los mejores ejemplos de esto son los personajes de Sacha Baron Cohen –Borat y Brüno–, llevados en respectivas películas en 2006 y 2009, que son personajes ficticios que interactúan en ambientes genuinos a expensas de la sorpresa, desagrado, incredulidad, extrañeza, vergüenza o ira de quienes no saben que son sujetos de una broma<sup>156</sup>, y en el caso de la película de Borat, puede recordarse la escena en la que conoce a Pamela Anderson y la ataca físicamente en la firma de autógrafos: ambos son actores interpretando un gesto no genuino para la película); o 2) que sólo algunos aspectos son ficticios, y que algunas reacciones o comportamientos de sujetos que aparecen son genuinos (de nuevo con Baron Cohen, puede recordarse las entrevistas en la calle que hace Brüno para su ficticio canal de televisión gay austriaca, con la expresión de sorpresa y extrañeza de los sujetos entrevistados).

- *testigos y expertos:* además de los actores haciéndose pasar por profesores de universidades o policías (como en *In Search of the Edge* o *Death of a President*), se pueden tener casos más complejos: *S&man* (J.T. Petty, 2006) cuenta la historia de su realizador y equipo de filmación que comienzan a conocer el mundo de los videos *snuff*<sup>157</sup>, a partir de su asistencia a una convención de películas y material de la cultura del cine de terror. Conocen a un cineasta independiente que produce la saga “Sandman” (esta es la parte ficticia de la película), y se intercala con entrevistas con académicos

---

<sup>156</sup> Y de este modo, las películas de Borat y Brüno se convierten en una especie de documentales que filman hechos no totalmente genuinos, o de falsos documentales que filman hechos no totalmente fingidos. También serán objeto de análisis en el siguiente capítulo.

<sup>157</sup> Los videos *snuff* son, de acuerdo con Naief Yehya (2013), aquellos que muestran asesinatos reales, grabados con el objetivo específico de comerciar con ellos y vistos como fetiche sexual. Mostrar asesinatos en televisión, cine o video no es nuevo (desde grupos terroristas a noticieros de nota roja), pero estos no se producen con el objetivo de comercializarlos directamente o como fetiche sexual, y por esa diferencia, no son videos *snuff*.

(como Carol Clover, autora de libros sobre cine de terror), quienes ofrecen entrevistas genuinas sobre el tema.

- *referencia constante al cineasta y su equipo*: otro aspecto muy frecuente. Dejando de lado los más obvios, como los *found footage* que son el registro de los infortunados realizadores, se puede recordar casos como *Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995), que relata el encuentro del propio Jackson con rollos de películas viejas, las películas de Colin McKenzie, un pionero cineasta que hacía películas habladas y a color años antes que Hollywood. Una estructura similar la tiene *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), en la que su director aparece al inicio como host de la película, y luego interviene constantemente con la banda.

**Edición:** Se privilegia también, comúnmente,

- *edición causal*: hasta la correspondencia lineal y causal entre una toma y la otra puede ser fácilmente burlada con propósitos dramáticos, como la creación de espacios y tiempos artificiales. En *Perdidos* (Diego Cohen, 2014), un grupo de jóvenes quedan atrapados en un edificio abandonado en el que habita un demonio, y conforme la acción se complica y ellos se separan, éste empieza a mover objetos y paredes (los cortes ocultos en los paneos de cámara y los cambios de perspectiva provocan una edición “causal” en la que las paredes cambian de sitio). Por otro lado, las relaciones espaciales y temporales de la edición pueden funcionar para que dos personas en lugares y momentos distintos parezcan dialogar, como la escena en la que Donald Rumsfeld y otros funcionarios públicos hablan sobre la carrera espacial de EUA y la URSS en *Dark Side of the Moon* (William Karel, 2002), cuando en realidad son entrevistas en distintos momentos y lugares a cada persona. Otros ejemplos igual de extravagantes son las 25 noches de rodaje que tomó la filmación de la fiesta (la mayor parte de la película) de *Project X* (Nima Nourizadeh, 2012), en la que cientos de extras simulaban seguir en la misma noche de fiesta salida de control en la misma casa.

- *uso de tomas de protección*: las tomas “genéricas”, o de protección, son muy efectivas para situar espacial y temporalmente una acción, y a lo largo de una secuencia, pueden variar desde tomas de protección hasta volverse el núcleo mismo de la narración. El primer episodio de *American Vandal* (Netflix, 2017) está lleno de tomas de protección de Dylan gastando su tiempo en la playa, frustrado por lo que le sucede, mientras se escuchan partes de la entrevista.

- *recontextualización de las imágenes de archivo*: de modo similar al punto mencionado en el apartado de Imagen, las imágenes de archivo pueden ser totalmente ficticias, estar manipuladas, o ser genuinas pero sacadas de contexto, como en las entrevistas recortadas o las que tienen una voz en off que explica algo distinto a lo que tiene lugar en el video (similar a poner una fotografía y un pie de foto incorrecto). En *Dark Side of the Moon* hay mucho material de archivo, pero con una sola

excepción (la fotografía de una fotografía de Kubrick tirada en el piso lunar, claramente trucada), todas las demás imágenes de archivo están descontextualizadas o son vistas bajo la retórica que apoya la teoría de conspiración, es decir, no fueron manipuladas digital o análogamente sino a través del montaje.

**Narración:** como los documentales, también se pueden hallar en los falsos documentales

- *modelo de investigación académica/periodística:* los falsos documentales plantean preguntas o problemas, muestran puntos de vista sobre ellos y ofrecen respuestas a esas preguntas o soluciones a esos problemas. Estas respuestas pueden no tener correspondencia alguna ni siquiera con las ciencias exactas (como el caso *In Search of the Edge*).

- *narración aristotélica:* hay un planteamiento, desarrollo y desenlace pero con intenciones dramáticas, mismas que se construyen y desarrollan tal como en las ficciones. Esta narración aristotélica está tanto en *found footage* (*The Blair Witch Project*) como en documentales con entrevistas y material de archivo (*Houston, We Have a Problem*).

- *narración erotética:* los falsos documentales que se construyen alrededor de una teoría de conspiración dejan en claro la retórica de las preguntas que hacen los documentales cuando sacan conclusiones a partir de respuestas sesgadas a las preguntas convenientes que hacen (como en *Dark Side of the Moon*).

- *redundancia narrativa:* la presentación repetida de situaciones, escenas o diálogos que refuerzan la ideología del documental. Muchos falsos documentales recurren a una estrategia de dos líneas argumentales: la macro-histórica y la historia cotidiana. Un ejemplo es *No Men Beyond this Point* (Mark Sawers, 2015): la macro-historia es la historia mundial de las últimas décadas tras el inexplicable embarazo espontáneo de mujeres en todo el mundo, mientras que en la historia cotidiana, un hombre sirviente de la familia de mujeres, y una de las integrantes, se enamoran. Esta historia cotidiana puede funcionar como el refuerzo ideológico de la primera, o su negación, al hacer visibles las consecuencias en la vida individual de los procesos históricos de la sociedad.

- *transparencia narrativa:* para recordarnos que las cosas que tienen lugar lo hacen auténticamente, es común recurrir a la voz de genuinos expertos o testigos extradieгéticos (los entrevistados en *Zelig*), o a estrategias escenificadas (en *A Girl Like Her*, Amy S. Weber, 2015, una niña que sufre constante acoso en su secundaria se pone una cámara oculta que graba cómo es atacada por sus compañeras de escuela, quienes también son actrices). El caso del *found footage* es bastante complejo justo por su aparente transparencia narrativa, pues se presenta como algo que “no tiene” arreglo, sino que es “tal cual” –por eso se enfatiza el *encontrado*–.

• *intertextualidad explícita*: las entrevistas a expertos (recortadas para crear un nuevo sentido o que los sujetos actúan) y el material de archivo (ficticio, manipulado o descontextualizado) son las herramientas más comunes para crear un sentido de verosimilitud. Sin embargo, uniendo esta idea con la reflexión sobre la recepción, no hay que olvidar cómo el falso documental se apoya – extratextualmente, es decir, fuera de la película por sí misma– en textos también ficticios para seguir creando su propio universo de sentido. El caso paradigmático de esto es *The Blair Witch Project*, con su propio documental para la televisión sobre la historia de la bruja que habita el bosque de Blair, la página web y los carteles de promoción buscando a los jóvenes desaparecidos<sup>158</sup>.

Con propósitos de practicidad, también se pueden resumir estas herramientas en la siguiente tabla:

<b>ESTRATEGIAS DE LA FORMA DEL FALSO DOCUMENTAL</b>	
<b>IMAGEN</b>	Cinta identificadora Intertítulos explicativos Imágenes de archivo e imágenes a modo de prueba (ficticias/fabricadas, manipuladas, descontextualizadas) Gráficas e imágenes digitales Entrevistas explícitas Dramatizaciones explícitas
<b>SONIDO</b>	Voz en off didáctica Poca intervención de edición de sonido cuando la acción tiene lugar Entrevistas enmascaradas
<b>PUESTA EN ESCENA</b>	Privilegiar escenarios sin intervención Escenarios controlados en objetivos pero no en quienes aparecen Testigos y expertos Referencia constante al cineasta y su equipo
<b>EDICION</b>	Edición causal Uso de tomas de protección Recontextualización de las imágenes de archivo
<b>NARRACION</b>	Modelo de investigación académica/periodística Narración aristotélica Narración erotética Redundancia narrativa Transparencia narrativa Intertextualidad explícita

<sup>158</sup> Sobre una detallada revisión de las estrategias transmedia de *The Blair Witch Project*, remito consultar el artículo de Fincina Hopgood (2006), para quien esta película representa un modelo ejemplar de la realización de películas *post-cinema*, a través de las narrativas transmedia.

La conclusión que llega al descubrir que la forma documental es la misma que el falso documental es que la forma no tiene nada de inocente, y sin problemas puede adaptarse a contenidos contrarios o contradictorios. Se mencionaron ya los problemas de la hipótesis del tercer espacio para entender a los falsos documentales, cuando estos deben ser vistos como la articulación de forma y contenido.

Hay que ser claros con que no hay una contradicción en la argumentación: sí hay una forma documental, es la que se reconoce en los documentales, y es la misma que la de los falsos documentales –ahí es donde reside la partícula “documental” en “falso *documental*”–. Para identificar a la partícula “falso” es donde hay que recordar que las cosas no son falsas, sino que son vistas como falsas, es decir, es en el espectador donde se encuentra la parte clave del falso documental.

### **Falso documental como recepción: pistas de la mentira**

Ya se había descartado la idea de que un contenido por sí mismo es un contenido documental, y se estableció que un documental no es documental a menos de que sea visto como documental. Del mismo modo, un falso documental *es* un falso documental cuando es *visto como tal*. En palabras de Alexandra Juhazs (2006:10): “A fake documentary unmarked, and so unrecognized, is a documentary. [...] In some cases, recognition requires some extratextual help”<sup>159</sup>. La hipótesis que se tiene aquí no se agota en decir que en algunos casos se requiere una ayuda fuera de la película: todos los falsos documentales son vistos como falsos documentales, o documentales, precisamente gracias a la ayuda fuera de la película.

Podemos repasar algunas conclusiones del capítulo anterior y entenderlas para el falso documental: todo *conjunto referencial* que entra en juego para decidir lo que consideramos verdad o mentira entra en juego para decidir si una película es un documental o un falso documental. Este conjunto referencial se asienta en una *comunidad discursiva* que le da sentido, entre otras cosas, a que una película sea de ficción o no ficción. Para que nosotros sepamos si vemos una ficción o una no ficción, recurrimos no sólo a la forma que tiene la película, sino al modo en que la película es vista o propone ser vista, es decir, a su indexación. Por la cualidad de *recepción diferenciada* del discurso audiovisual, un falso documental puede no ser visto como tal –y por lo tanto no serlo– en un principio, o ser visto como tal y luego dejar de ser visto así: no se trata de qué es un falso documental, sino de *cuándo es* un falso documental.

---

<sup>159</sup> Traducción: Un falso documental no marcado, y por lo tanto no reconocido, es un documental. [...] En algunos casos, el reconocimiento requiere alguna ayuda extratextual.

Esta recepción diferenciada, como se verá más adelante, es la categoría más especial pues es la que distingue claramente a los falsos documentales de los documentales (y que se manifiesta en tres estadios: antes, durante y después del visionado de la película). Por el momento es importante destacar que todos los indicadores a continuación presentados pueden alterar la recepción durante la exhibición de la película, y con ello, las consideraciones en torno a ella.

Los documentales asientan sus afirmaciones sobre la verdad en otros discursos de sobriedad. Los falsos documentales, por su parte, crean sus propios discursos extratextuales, fuera de la película misma, para mantener su sentido de verdad: los conciertos de Spinal Tap, el documental para televisión de la Bruja del bosque de Blair, las entrevistas al Joaquin Phoenix rapero, todas ellas estrategias para acentuar la verosimilitud del falso documental y herramientas con la cual posicionar nuestra recepción hacia ellos.

Se propone a continuación la tipología de estrategias de recepción de un falso documental, que por supuesto, son los *indicadores externos* con los que funciona también la recepción documental: 1) *indicadores externos intrínsecos a la película y su circulación*, 2) *indicadores externos extrínsecos a la película*, y 3) *indicadores externos sobre otros indicadores de las películas*.

**Indicadores externos intrínsecos a la producción de la película:** Entre ellos destacan

- *Productora:* que puede ser reconocida como especializada en un tipo de producción. Funny or Die, sitio web y productora conocida por sus parodias y sátiras a figuras públicas tendría como contenido habitual un falso documental paródico de Donald Trump (*The Art of the Deal*). *American Vandal*, la serie falso documental de Netflix puede ser leída como parodia de sus propios contenidos (*Making a Murderer* o *Shadow of Truth*, 2016).

- *Directores o personales de producción:* al conocer el trabajo de Sacha Baron Cohen, comediante con varios personajes a la mano en sus *sketches*, hace que veamos sus películas con forma documental como falsos documentales (a diferencia de sus películas con forma ficticia, *Ali G Indahouse*, 2002, *The Dictator*, 2012).

- *Figuras públicas:* lo que conozcamos de una figura pública quedará como marco de referencia para evaluar un falso documental. En el caso de figuras políticas sumamente conocidas, como el presidente de E.U.A., puede ser relativamente fácil identificar un falso documental como tal cuando éste muestra su asesinato, mientras que sabemos que el presidente sigue vivo (*Death of a President*).

- *Intertexto:* un documental siempre hace referencia a otros textos, y un falso documental puede hacer referencia a otros textos con una interpretación errónea, o a textos que también son ficticios. Ejemplo de esto último son las múltiples “crónicas” e “historias tradicionales” sobre la bruja

que habita el bosque de Blair, narradas en *The Blair Witch Project*, todas ellas creadas por los propios realizadores del *found footage*.

- *Campaña de marketing*: la más evidente fuente de indexación. Ya se ha mencionado varias veces el caso de la campaña de marketing de *The Blair Witch Project*. Los casos en los que los involucrados no ofrecen mayores explicaciones sobre el material, causando confusión, escepticismo y debate sobre su veracidad es más común, como la polémica tras el estreno de *I'm still here*, del que luego sus realizadores anunciaron públicamente que era falso<sup>160</sup>. Incluso tras algunas exhibiciones privadas para vender la película a distribuidoras, éstas mismas no estaban seguras de cómo entender la cinta<sup>161</sup>.

### **Indicadores externos extrínsecos a la película:** Entre ellos destacan

- *Críticos de cine*: que pueden continuar la farsa de la película al no mencionar su secreto, o por el contrario, evaluarla como tal.

- *Valoraciones académicas o revisiones históricas*: precisamente este trabajo se enmarcaría dentro de las valoraciones académicas de películas consideradas falsos documentales. Películas vistas con varias décadas de distancia pueden ser entendidas de modos muy diferentes gracias a la evolución tecnológica, los cambios estéticos y las corrientes teóricas.

- *Discursos mediáticos sobre la película*: *I'm still here* aprovechó estos recursos, con la entrevista en el famoso programa *talk-show* de David Letterman en la que Joaquin Phoenix aparecía como su personaje para la cinta, metraje que luego sería incluido en la misma, y su regreso al mismo programa para promocionar la película anunciando que la visita anterior había sido escenificada.

- *Recomendaciones y opiniones personales*: nuestras posturas personales sobre el asunto del falso documental tienen un gran peso sobre lo que se piense de los mismos. Polémicas cintas como *Extraordinary: The Stan Romanek Story* son difíciles de catalogar como fraudes o documentales genuinos, por las encontradas posturas al respecto del tema (las de quienes ven en Romanek un mártir silenciado por el gobierno y la de quienes lo ven como un total fraude).

### **Indicadores externos sobre otros indicadores de las películas:** Entre ellos destacan

- *Lugares físicos y virtuales*: que condicionan nuestro acceso a otros textos fuera de la película. La facilidad para saltar de pantallas e inscribir una película en una lectura hipertextual (con facilidad se detiene la película en Netflix para abrir una nueva pestaña y buscar información en Wikipedia),

---

<sup>160</sup> Más información en <http://www.nytimes.com/2010/09/17/movies/17affleck.html>

<sup>161</sup> Más información en <http://latimesblogs.latimes.com/movies/2010/05/joaquin-phoenix-documentary-even-buyers-arent-sure-if-its-a-prank.html>

dan a los falsos documentales nuevas herramientas para mantener el interés y, de quererlo, que sean vistos como documentales.

- *Festivales y proyecciones especiales*: algunas cintas, como parte de su campaña de marketing, aprovechaban su presencia en festivales de cine o proyecciones bajo demanda, como la primera parte de *Paranormal Activity*, que incluyó las reacciones de sus primeros espectadores privados en los tráilers de promoción para su lanzamiento comercial.

- *Acompañamiento y uso personal del cine*: nuestras posturas antes, durante y después del visionado de una película son la clave con la que se diferencian los falsos documentales de los documentales. Este punto será ampliado más adelante.

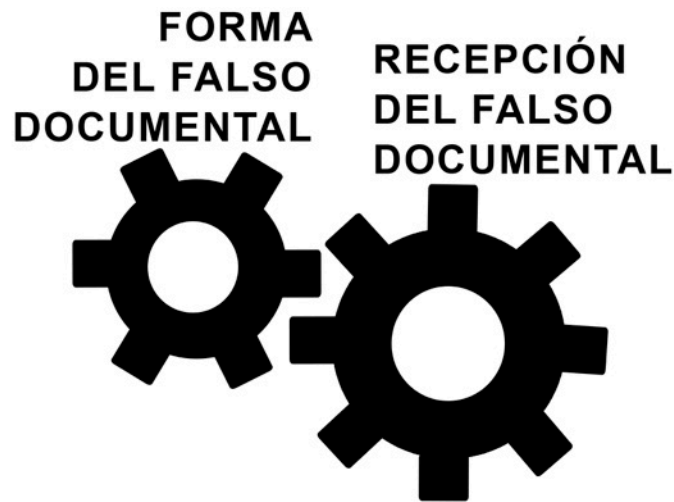
La tabla a modo de resumen:

<b>ESTRATEGIAS DE LA RECEPCIÓN DEL FALSO DOCUMENTAL (INDICADORES EXTERNOS)</b>	
<b>INTRINSECOS A LA PRODUCCION DE LA PELICULA</b>	Productora Directores o personales de producción Figuras públicas Intertexto Campaña de marketing
<b>EXTRINSECOS A LA PELICULA</b>	Críticos de cine Valoraciones académicas o revisiones históricas Discursos mediáticos sobre la película Recomendaciones y opiniones personales
<b>SOBRE OTROS INDICADORES DE LAS PELICULAS</b>	Lugares físicos y virtuales Festivales y proyecciones especiales Acompañamiento y uso personal del cine

### **Falso documental como forma y recepción: tres estadios**

Como es de esperar, entonces, un falso documental es la articulación de la forma del falso documental y la recepción del falso documental:





Aquí vale arrojar una primera definición propia del falso documental: un falso documental es aquella película que luce como un documental pero cuyo contenido es visto como no factual por el espectador. Una película que luce como un documental y cuyo contenido es visto como factual por el espectador es un documental. La diferencia clave entonces, entre ambos tipos de películas, es la consideración del espectador sobre su estatus de verdad extradiegética.

Podemos problematizar esta definición. Previamente mencioné los casos problemáticos del documental, e hice mención que todos ellos son documentales, aún si consideramos sus contenidos manipuladores, mentirosos, con oscuras intenciones o que no muestran algo tal y como sucedió. No decimos que el documental nazi de Riefenstahl es un falso documental porque manipula el lenguaje para agigantar a Hitler, sino que decimos que es un documental que manipula la presentación de la verdad.

¿Qué cosa sí consideramos un falso documental? Aquella película que luce como un documental, que su contenido sabemos que no es verdad extradiegéticamente, y que es vista de ese mismo modo por quien creó la película. Es decir, vemos una película como falso documental gracias a que sabemos que hay una intención de que lo veamos así.

Por ello el documental nazi no es un falso documental, porque se presenta como un discurso de sobriedad, aún si es fácil o difícil demostrar su manipulación. Ahí está la diferencia entre un engaño (*hoax*) y un falso documental (*mockumentary*). Un documental que presenta información que mañana sea probada como errónea no deja de ser un documental, pues su intención era presentarse como otro discurso de sobriedad. Sigue siendo la recepción de una obra la que dicta la naturaleza de la misma, y no lo que la obra diga en sí misma: en la recepción está la diferencia entre el documental y el falso documental.

Como ya se mencionó, la recepción audiovisual es una recepción diferenciada, es decir, puede ir cambiando nuestras opiniones y evaluaciones del producto mientras el producto se desarrolla ante nosotros. Por ello, podemos identificar tres estadios del falso documental a partir de la experiencia del espectador<sup>162</sup>:

- *El (falso) documental como falso*: que es cuando el espectador no entra en las consideraciones del contrato ficcional. Puede ser entendido como el grado -1, pues existe previo al contrato ficcional, no toma parte en él. Es el espectador que, al iniciar la película y ésta narra cómo George Bush fue asesinado en 2007 (*Death of a President*), se levanta de su asiento y se retira indignado de la sala diciendo que George Bush sigue vivo. Eso no significa que sólo un espectador con ningún entrenamiento en la ficción caerá en esta categoría, pues bien están aquí quienes consideran como falso un reportaje noticioso, un video de una campaña política o un documental de propaganda. En esta categoría están las consideraciones que se tiene cuando se entienden las intenciones de un material audiovisual como fraudulento.
- *El (falso) documental como documental*: que es cuando el espectador ve a la película como un documental. Es el grado 0, pues aquí el falso documental consigue un objetivo básico en la mayoría de sus casos, que es provocar un sentido de confusión, extrañeza o momentáneo engaño. El famoso incidente del espagueti de la BBC es un buen ejemplo: en un programa con reportajes sobre hechos curiosos alrededor del mundo, el día de los inocentes de 1957, se transmite un reportaje de cómo se cultiva espagueti en Suiza, con el resultado de muchos ingleses que hablaban a las oficinas de la BBC preguntando dónde podrían conseguir sus semillas para cultivar pasta en sus propios huertos<sup>163</sup>. Puede argumentarse que hay falsos documentales que nunca tienen la intención de engañar con su propio contenido (es difícil pensar que alguien pueda creer por un momento que es cierto lo que se cuenta en *No Men Beyond this Point*), y estando de acuerdo con esta idea, se establece el tercer estadio.
- *El falso documental como falso documental*: en el que el espectador reconoce un falso documental como la articulación de una forma documental y un contenido que entiende como no factual. Es el grado +1 del falso documental, y por ello, es el verdadero nacimiento de la categoría pues constituye el pleno reconocimiento del espectador.

Este reconocimiento puede darse, por supuesto, a lo largo de la película. Empiezo a ver una película que luce como documental, y por lo tanto, la entiendo a través de la recepción documental. Durante la película tienen lugar acontecimientos que no considero verdaderos fuera de la diégesis (ese

---

<sup>162</sup> La idea primigenia de esta tipología como nacida a partir de una conversación personal con Lauro Zavala.

<sup>163</sup> Más información aquí en [http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/april/1/newsid\\_2819000/2819261.stm](http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/april/1/newsid_2819000/2819261.stm)

personaje sigue vivo, la historia no sucedió así) y entonces comienzo a cuestionar si la película es un fraude (un documental como falso). Aquí es donde entran nuestras consideraciones sobre lo que permitimos se transgreda de nuestros conocimientos u opiniones, para comenzar a considerar a la película como un falso documental.

Yo sé que George Bush no ha muerto, así que cuando veo en *Death of a President* la “muerte” de George Bush someto la película a una prueba: ¿es una película que me quiere engañar, o pretende que yo sepa que está mintiendo? Si elegimos la primera opción, nos quedamos en el primer estadio, si elegimos la segunda opción, llegamos al tercer estadio. A todo esto, claro está, las intenciones originales de la película tienen igual peso que nuestras propias consideraciones y condiciones de lectura.

La recepción de una película, al ser una construcción hipertextual –que navega entre textos y se inscribe en una red de textos–, hace que ésta inicie antes de que inicie la película misma, y termine mucho después de los créditos finales. Cuando elegimos ver una película ya estamos condicionando nuestras expectativas a ella (el género cinematográfico, los realizadores, el tema), y con ello, condicionando si es o no un documental.

La sinopsis de una caja de DVD es motivo suficiente para considerar que esta película es un documental, y empezar a verla como tal, considerarla de tal tipo *antes* de su visionado. Sin embargo, *durante* su visionado, puede cambiar nuestra opinión sobre ella, y dejar de verla como un documental y considerarla un fraude o un falso documental. En otra alternativa, termina la película y la seguimos considerando un documental, y es hasta que investigamos en internet sobre ella, *después* de su visionado, y nos topamos con la entrevista en la que el actor admite que todo fue escenificado, que vemos la película como un falso documental. Es aquí donde se hace muy evidente la idea de Eitzen (1995), y así como la pregunta no es qué es un documental sino cuándo es un documental, también hay que ver al falso documental como un estadio de la recepción, y no como un tipo estático o predefinido de películas.

Es el tercer estadio el momento clave con el que se definen los falsos documentales. Vale regresar, nuevamente, a Alexandra Juhazs (2006:7), que con claridad habla de cuándo un falso documental se vuelve productivo:

A productive fake documentary produces uncertainty and also knowingness about documentary's codes, assumptions, and processes. The fakery of fake docs mirrors and reveals the sustaining lies of all documentary, both real and fake, producing the possibility for the contesting of history, identity and truth.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Traducción: Un falso documental productivo produce incertidumbre y a la vez sapiencia de los códigos, suposiciones y procesos del documental. La falsedad de los falsos documentales imita y revela las mentiras básicas de todo documental, tanto real como falso, produciendo la posibilidad de responder a la historia, identidad y verdad.

Entonces, el falso documental es aquel que imita, y con ello revela, el sustento falso sobre el que se sostiene todo documental, demuestra que todo documental se sostiene sobre una mentira: la pretensión de que lo que dice *es por sí mismo verdad*.

Hay que regresar a la indexación en este momento. Tanto un *documental como falso*, lo que identificamos como fraude, como un *falso documental*, comparten la característica de que no suelen ser indexados por sí mismos como *falsos*: ambos pretenden ser entendidos como reales.

Este es un aspecto importante, y hay que ser muy claros sobre él: cuando un documental como *No Men Beyond this Point* se presenta ante el público, no lo hace diciendo que es un falso documental, sino que usa estrategias de indexación como las que usaría un documental, y aún así, nadie espera que realmente sea visto como un documental, sino que espera ser visto sólo como una verdad ficcional. Un documental de propaganda militar, que también se presenta como un documental y que usa esas mismas estrategias de indexación, sin embargo, no espera ser visto sólo como una verdad ficcional, sino como una verdad extradiegética.

Aún un documental que busca causar confusión o engaño momentáneamente, planea que con la “ayuda extratextual” y la reflexión de la audiencia se llegue a la conclusión de que es un falso documental. Un documental nazi, o de propaganda radical y obsesiva de izquierda o derecha no pretende causar reflexión y escepticismo en la audiencia, sino que nunca sea visto como nada más que como un documental –y como la verdad–.

Reconocer las intenciones del autor no agota las posibilidades de lectura de la película, en cualquier caso, sólo se presenta como una de sus posibles interpretaciones. Cuando la intención, además, es confundir o engañar, tal parece que el resultado “correcto” es sentirnos confundidos o engañados. De nuevo, es aquí donde notamos que Carroll (1996a) se quedaba corto al creer que una correcta indexación es la que indica claramente al espectador la naturaleza de las películas: en ocasiones, la interpretación adecuada o derivada de la indexación de una película es no tener claro cómo interpretar la película, o entenderla del modo exactamente contrario a cómo se presentó ante nosotros. En este sentido, un falso documental puede entenderse también como aquella película cuya indexación explícita no coincide con el modo en que el realizador pretende que su película sea entendida (presento mi película como un documental, pero si tú crees que es un documental, es porque no entendiste la película).

Indagar las intenciones del agente realizador puede darnos mejores herramientas para evaluar, pero las intenciones nunca son parte intrínseca de la naturaleza del espectáculo cinematográfico: esto es la experiencia del espectador. Una película puede ser intencionada como un documental, y con el

paso del tiempo o con diferentes criterios de juicio, ser considerada un fraude (tan sólo hay que recordar el caso de *Nanook of the North*).

Lo que la recepción diferenciada nos señala no es otra cosa que la necesidad de situar a la experiencia del espectador como eje de comprensión del fenómeno cinematográfico. Por ello, análogamente al capítulo anterior, un falso documental es un falso documental, si y sólo si, es visto como tal.

### **Mirando al falso documental**

#### *El falso documental clásico, moderno y posmoderno*

Ante las grandes diferencias entre falsos documentales, se puede establecer una tipología siempre que la misma esté en función de la experiencia del espectador. Aquí se propone la de las tradiciones clásica, moderna y posmoderna, estudiadas por Lauro Zavala (2014), aplicadas en diversas manifestaciones fílmicas y creada a partir del estudio de componentes fundamentales de todo texto cinematográfico, mismos que, justamente, recrean la experiencia de un espectador<sup>165</sup>.

En el cine clásico, la apuesta es llevar una lógica causal y natural, se “presupone que antes de la existencia de la narración pre-existe una realidad que puede ser narrada de manera idónea, y que puede ser representada con los recursos cinematográficos” (Zavala, 2014:209). El objetivo es crear un espectáculo que vaya de acuerdo a convenciones de género e ideología establecidas. En la estética clásica, que es la de la *tradición*, el cine es un instrumento para develar la realidad.

El cine moderno es el contrario al cine clásico. En su ambigüedad moral, persiste “una indeterminación del sentido último del relato, y una relativización del valor representacional de la película” (Zavala, 2014:213). No sigue convenciones ya establecidas, sino que plantea una constante ruptura con la tradición. En la estética moderna, que es precisamente de *ruptura*, el cine es un instrumento para develar varias dimensiones expresivas de la realidad.

Por último, el cine posmoderno es la alternancia y simultaneidad de características del clásico y el moderno. La estética de la incertidumbre se construye sobre paradojas, no sólo sobre negación del canon –como en el moderno–, sino sobre el contrato lúdico que se establece con el espectador. Mientras que el cine clásico propone la tradición de representación de la realidad a través del cine, y el moderno la anti-representación con su ruptura, en el cine posmoderno “cada película construye un universo autónomo frente a la realidad exterior, y por lo tanto puede ser considerado como un ejercicio de presentación artística” (Zavala, 2014:215). En la estética posmoderna, que es *lúdica*, el cine es un instrumento para crear otras realidades.

---

<sup>165</sup> Que son doce: condiciones de lectura, inicio, imagen, sonido, edición, puesta en escena, narración, género, intertextualidad, ideología, final y conclusión.

Manteniendo al espectador al centro de todo modelo de análisis y teoría de cine, y siguiendo la lógica de recepción con la que debe interpretarse esta tipología según su propio autor al final del artículo, podemos clasificar a los falsos documentales en clásicos, modernos y posmodernos:

- *Falso documental clásico*: aquel que pretende engañar al espectador, y que éste vea el falso documental como documental. Aquí están las bromas de noticieros en día de los inocentes (el mencionado incidente del spaghetti de la BBC), y todo documental que presente engañar con su contenido, al menos momentáneamente (*In Search of the Edge*). Esto se construye cuando la contradicción que podamos hallar con el contenido no es tan evidente, como en *I'm still here*, personaje que portó Joaquin Phoenix en la vida pública sin justificarlo como personaje de una película. En el falso documental clásico se establece, a través de una lógica causal, la develación del mundo a partir de su representación en la película.
- *Falso documental moderno*: aquel que presenta una mentira al espectador, que reconoce con facilidad, con tal de que reconozca un subtexto. La mayoría de los falsos documentales se incluyen aquí. Por ejemplo, *No Men Beyond this Point* presenta un contenido que es más fácil para el espectador desenmascarar como mentira (que las mujeres tuvieron embarazos espontáneos a mediados del siglo pasado y que a inicios del siglo XXI, casi la totalidad de la población mundial son mujeres) con tal de que este contenido resulte como pivote o pretexto para hablar de otro contenido (la historia de continua represión y control sobre las mujeres por parte de los hombres). En el falso documental moderno se anti-representa la realidad –con una evidente mentira–, con tal de develar dimensiones expresivas ocultas de la realidad.
- *Falso documental posmoderno*: aquel cuyos contenidos no son evidentemente falsos ni verdaderos, o hay una alternancia de los mismos, con tal de causar una reflexión sobre la forma fílmica. *Borat* es una película con un elemento de falso documental moderno (el propio personaje y su contexto cotidiano, salido de sketches de comedia) con contenido que no es evidentemente falso, es decir, del falso documental clásico (las entrevistas que realiza Borat a distraídos individuos en E.U.A. y sus reacciones no son claramente actuadas o genuinas). En *Exit Through the Gift Shop* no puede confiarse con claridad ni siquiera en la dirección, que es firmada por Banksy, un personaje del que se desconoce su identidad real. En el falso documental posmoderno se construye un mundo cuya totalidad escapa al binarismo fiel/no fiel con la realidad extradiegética, creando un mundo nuevo (no falso ni verdadero), y en ese sentido, puede provocar en el espectador un gran escepticismo con la forma y su recepción ante ella.

La dificultad de decidir sobre la veracidad de los falsos documentales posmodernos evidencia la necesidad de contar con un escepticismo ante cualquier producto audiovisual, ante el ambiente multipantallas en el que vivimos hoy.

### *El documental oral, anal y fálico (falso)*

En *Looking Awry*, Žižek (1991:89-90) propone tres modos de presentar un evento cinematográficamente: los montajes oral, anal y fálico<sup>166</sup>. El montaje oral es aquel que funciona como un registro en bruto de un evento, no preocupado en organizar una narración a partir de la articulación de tomas. Lo llama el grado cero del montaje –donde “no hay” montaje–, y corresponde, en términos del cine documental, con las “vistas” de los Lumière: una cámara estática que registra la salida de obreros en una fábrica o la familia alimentando al bebé. Como reconoce Žižek, y se mencionó anteriormente aquí, nunca fue totalmente “virgen” o “aséptico” este registro: el más famoso cortometraje fue un arreglo de actores y con la estación del tren, en una cámara puesta en una perspectiva particular para un efecto estético preciso.

Luego, está el montaje anal, que crea un significado nuevo, metafórico, a partir de elementos de naturaleza, forma y origen tan distinto. Žižek explica que el montaje intelectual de Eisenstein es el ejemplo idóneo, pero en términos del cine documental, la opción sería muy bien representada por la famosa trilogía de Godfrey Reggio: en *Koyaanisqatsi*, una toma aérea de una ciudad se disuelve con un primer plano de los circuitos en un microchip. El montaje paralelo, en el que se siguen dos cursos de acción que se juntan, puede estar al nivel de la estructura de todo el relato documental: una conferencia ante un pequeño grupo de asistentes se reparte a lo largo de todo el documental, intercalándose con el viaje personal y por varias ciudades que realizó Al Gore para investigar los efectos del cambio climático (en *An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2006).

Finalmente, está el montaje fálico, en el que lo peligroso no está fuera del espacio, o se construye como una contraposición de un idílico interior vs. amenazante exterior, sino que explota lo amenazante del interior: es el lado reprimido de la faceta pública del discurso. Mientras todo está igual, es visto como ominosamente distinto: un aura de lo siniestro se pone sobre todas las cosas una vez que las vemos desde la perspectiva, desde el ángulo, que permite hallar su lado reprimido en su enunciación discursiva. En el cine documental, este procedimiento está ejemplificado de mejor modo por el falso documental: al interior de la estructura y enunciación del documental se halla un núcleo Real que lo entorpece, mancha, muestra su fallo en mostrar “la verdad”. Es en éste último donde

---

<sup>166</sup> Aunque no lo menciona, Žižek quizá toma como referencia una sesión del *Seminario XI* (Lacan, 1998:103-104). Siendo justo y un poco crítico, hay que apuntar que Lacan se refiera al tercer nivel como escópico, no fálico –usa los tres niveles para distinguir el funcionamiento del falo en tanto falta–.

adquiere sentido el título del libro de Žižek –*mirando torcido*–: en el montaje fálico se nos muestran las mismas cosas, pero es gracias a que las vemos de un modo torcido que entendemos su verdadero potencial discursivo.<sup>167</sup>

### *El urgente escepticismo*

Mencionaré a la hipótesis del tercer espacio una vez más. A pesar de que también es seguida por Vicente Díaz Gansasegui (2012:154, al adscribirse a la noción de que un falso documental es una película de ficción que usa las técnicas del documental para aparentar serlo, también a partir del texto canónico de Roscoe y Hight), el autor va un poco más allá, hacia la dirección propuesta en esta investigación, al decir que durante el transcurso o al final de su visualización, los falsos documentales muestran su verdadera naturaleza al espectador. Quizá por la extensión del artículo, falla en explicar *cómo* muestran esta naturaleza.

Menos optimista que Roscoe y Hight, quizá por la distancia temporal que ya lo separa de su obra, Díaz Gansasegui (2012:159) llama la atención a las consecuencias de la facilidad en manipular digitalmente las imágenes y la propagación de ejemplos de esto entre el público ordinario, que confía cada vez menos en los grandes corporativos mediáticos y la clase política que inventa hechos alternativos, y crea un ambiente de permanente duda sobre el documental en particular y el audiovisual en general.

Mientras que Roscoe y Hight hablaban de un espectador cada vez más “sofisticado”, para quien será más fácil distinguir discursos de falso documental de aquellos del documental, el mismo autor (2012:160) es más escéptico, pues la proliferación de falsos documentales requiere de un espectador más atento, pero no por ello mejor preparado. Distinguir entre falsos documentales y documentales ya no es un asunto de “juego sofisticado”, sino de supervivencia: se necesita este escepticismo y autorreflexión para comprender el mundo contemporáneo.

Con la realidad vuelta un espectáculo a través del aparato cinematográfico, nos parece cada vez más común y normal mirar todo y ser mirados (por los otros y por las cámaras a nuestro alrededor). Las tecnologías digitales móviles (el teléfono, la tableta, las micro-cámaras) tienen toda la capacidad de poner en tela de juicio no sólo la privacidad, sino con ella la autenticidad con la que creemos que se

---

<sup>167</sup> Enlazando esta discusión sobre la distorsión con otros procesos artísticos, puede pensarse en la anamorfosis, al deformación de una obra de modo que con una postura específica del observador sea vista del modo “correcto”. El más famoso caso fue estudiado por Lacan en el *Seminario XI*, tratándose de *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein. Un caso, tal vez más interesante, es el de *El David* (1504), de Miguel Ángel. Puesto que originalmente se iba a ubicar sobre un contrafuerte, elevado del piso, el escultor se percató de que si seguía las proporciones canónicas renacentistas del cuerpo humano la cabeza quedaría demasiado pequeña, así que la hizo deforme a propósito. En otras palabras, distorsionó adrede la escultura para así evitar una distorsión en su recepción. Más información de esto en <https://www.nytimes.com/2016/08/21/magazine/davids-ankles-how-imperfections-could-bring-down-the-worlds-most-perfect-statue.html>



rige la vida de los demás y la nuestra. Como se trató en el anterior capítulo, ya no tenemos que *ir a* las pantallas, sino que estamos siempre tratando *con* pantallas, y por eso mismo, nos es difícil ir juzgando cada contenido de los medios porque todo el tiempo estamos expuestos a los contenidos de todos los medios.

Este llamado de atención al espectador y la angustia en la que vive tratando de descifrar si lo que ve es o no documental, también debemos aplicarla a cuestionar al falso documental mismo, pues así como no hay tal cosa como una forma “naturalmente” verdadera, tampoco hay una forma “naturalmente” subversiva.

### *La “inherente” subversión y lo Real del documental*

Así como el documental no trae consigo, intrínsecamente, ninguna noción o naturaleza de realidad, así el falso documental no trae consigo ninguna genuina mentira, pero tampoco ninguna inherente subversión o “rebeldía” contra la verdad. El falso documental, como propone Jesse Lerner (2006:21) trae al frente “acciones corrosivas” contra la historia, la identidad y diferencia y las afirmaciones de verdad del documental mismo, pero estos cuestionamientos no significan una intención inherente de emancipación o interés por un bien común, pues con enorme facilidad se puede usar nuestra dependencia y confianza a los *discursos de sobriedad* para dirigir el accionar de otros en el mundo. Hay que recordar que las mentiras suelen decir más de quien miente que de la cosa sobre la que se miente.

Alisa Lebow (2006) propone que el escepticismo que debemos tener hacia el documental debe pasar antes por un escepticismo hacia el falso documental. La autora argumenta que la búsqueda de la realidad a través de la forma documental se constituye lo Real del documental, así que “it is this promise of possibility of revealing the Real that drives both documentary and mockumentary practices”<sup>168</sup> (Lebow, 2006:225).

El cine documental propone llegar a un espacio más allá de toda representación, de todo universo Simbólico: propone poner en cámara la realidad misma, no mediada por la representación, por las estructuras simbólicas, alcanzar un núcleo duro de realidad. El problema es que mientras más pretendamos acercarnos a ese núcleo de lo Real, más nos estamos alejando de él, pues lo Real siempre es inaprehensible.

Nosotros seguimos creyendo que existen los documentales por el capital cultural que mantienen, y no por su conexión “auténtica” o “directa” con la realidad. Como sentencia Lebow

---

<sup>168</sup> Traducción: es esta promesa de posibilidad de revelar lo Real lo que dirige tanto a las prácticas documentales como de falso documental. [Vale destacar que en el mismo artículo, la autora reconoce que prefiere usar el término *mockumentary* que falso documental, porque el segundo continúa abonando a la idea binaria de que el documental siempre es real].

(2006:227): “Documentary is a culturally sanctioned performance”<sup>169</sup>. Quizá por eso es curioso la dificultad con la que definimos documental: siempre decimos que el documental no es ficción, no es una película actuada, no es un guión pre-escrito<sup>170</sup>.

El cine documental es muy efectivo para hacer pasar algo como verdadero, pero lo que consigue el falso documental, al imitarlo, es evidenciar su naturaleza mecánica. Si hay un aspecto de “inherente subversión” en el falso documental, dice Lebow (2006:231), es precisamente que “as with all effective imitations, it reveals the performative limits of the original”<sup>171</sup>.

En su estudio sobre la comedia, Alenka Zupančič (2008:116) argumenta que lo que se consigue con la imitación cómica es agregar un excedente sobre la cosa original: podemos todo el tiempo interactuar con alguien y nunca notar sus modos extraños de actuar, pero cuando vemos una imitación de esa persona, de pronto todas esas características que antes pasaban inadvertidas ahora no pueden ser ignoradas. Se ha puesto en evidencia la mecanización de la personalidad, que su personalidad “auténtica” siempre fue mecánica. El falso documental se burla del documental imitándolo, y con ello, lo muestra como una máquina.

Así como el documental puede constituir una pobre imitación de la realidad, así la realidad misma es una pobre imitación de lo Real (Lebow, 2006:232). La realidad es esa fantasía que nos contamos a nosotros mismos para escapar de lo Real.

Es lo Real lo que estructura la apariencia de realidad de lo que conocemos como realidad misma. Es gracias a lo Real que hay una conformación de la identidad simbólica de la realidad, y justo por eso, es a través de la fantasía con la que nos relacionamos en el mundo que podemos tener acceso a lo Real, a lo que la fantasía misma trata de ocultar. No es que lo Simbólico trate de evitar la entrada de lo Real, sino que lo Simbólico es una construcción ya hecha *a modo* de tapar las huellas de lo Real.

¿Qué tiene que ver esto para el falso documental? Lebow (2006:235) finaliza que uno debe ver con recelo al falso documental para así captar el sentido de realidad que puede revelar. El documental no puede revelar nada de lo Real pues el documental se compromete con la representación Simbólica (y todo lo que entra al dominio Simbólico está escapando de lo Real). Así que, irónicamente, es el falso documental con el que se puede tener acceso a lo Real a expensas del acceso a la realidad (que es fantasmática). Finalmente, la autora llega a una polémica conclusión (2006:236): es con el falso documental que podemos tener acceso a un núcleo de lo Real que escape a la construcción simbólica

---

<sup>169</sup> Traducción: El documental es un performance culturalmente autorizado.

<sup>170</sup> El autor que logró escapar de algún modo de este callejón fue Carl Plantinga (2010), recurriendo precisamente a la recepción, ya que un documental es aquello que una comunidad discursiva considere que es documental.

<sup>171</sup> Traducción: así como con todas las imitaciones efectivas, revela los límites performativos del original.

de la verdad, y mientras que el documental es un proyecto fallido para acercarse a lo Real, el falso documental se convierte en la verdadera forma documental.

La representación simbólica del documental puede ser la excusa para demostrar el fallo en su representación (la construcción Simbólica no tapa lo Real, sino que puede funcionar como su evidencia, al construirse a su alrededor). Precisamente lo que hace el falso documental es espectacularizar esa grieta de lo Real que todo proyecto documental quiere ocultar: el falso documental es la forma Real del documental.

Una verdad accede a la condición de verdad cuando pasa por dos etapas de su constitución: es verdad que hay una sistemática represión contra las mujeres (*No Men Beyond this Point*), es verdad que la despiadada maquinaria de guerra no produce ningún beneficio (*Death of a President*), es verdad que el estatuto de arte es otorgado por estrategias de marketing y no por el mérito de un artista (*Exit Through the Gift Shop*)<sup>172</sup>, pero para que esta verdad sea vista así, necesita disfrazarse de mentira, es decir, es vista como *falso* documental, que a su vez, se disfraza de verdad, de *documental*.

En el famoso *F for Fake* (Orson Welles, 1974) se plantea algo similar. En algunos segmentos, la película muestra un monitor que está mostrando la grabación de una televisión que transmite un noticiero. Existe así una primera cámara (la de la película *F for Fake*, que graba la pantalla de un monitor), una segunda cámara (la que está grabando a la televisión y cuya grabación vemos en el monitor) y una tercera cámara (la del noticiero mismo que grabó al presentador hablando de Elmyr de Hory). La cuestión se complica cuando la segunda cámara comienza a hacer zooms aleatorios mientras registra el noticiero.

Estos breves segmentos que aparecen a lo largo de la obra de Welles merecen más atención de lo que la película parece otorgarles, porque son una reflexión de este desdoblamiento de la verdad. Primero está ese hecho “real” que la tercera cámara registra, cuya naturaleza ya es difícil de decidir por cuanto es un noticiero y el marco institucional en el que lo leemos, y por lo resbaladizo que son los hechos en torno al experto en fraudes, Hory. Luego, está la segunda cámara, que se presenta en un inicio como un comentario sobre el registro directo al que accede el noticiero pero que tiene una capacidad de espectacularizar el registro del noticiero con sus repentinos movimientos de lente. Por último, una tercera cámara registra estos movimientos gracias a un monitor, y es esta cámara la que constituye la película que estamos viendo, ante la que somos escépticos por no saber las intenciones de Welles sobre su retrato de Hory. Esta complicación del registro de una verdad “directa” resulta el modo de construir una verdad propia, y es así como tiene sentido que Welles, hacia el final de la película, nos recuerde que Picasso dijo que el arte es una mentira que nos hace ver la verdad.

---

<sup>172</sup> Estos ejemplos serán revisados a profundidad en el siguiente capítulo.

Ante esta necesidad de complicar el acceso a la verdad para así acceder a ella, se suma un problema más. En su texto *Presentation on Psychological Causality*, Lacan reflexiona sobre la locura, y llega a unas de las más interesantes conclusiones sobre el rol de lo simbólico en nuestra vida diaria, al enunciar que “it should be noted that if a man who thinks he is a king is mad, a king who thinks he is a king is no less so”<sup>173</sup> ([1946] 2006a:139). Esto plantea que si bien un loco que cree ser rey está loco porque no es reconocido como rey por la Otredad, también está loco un rey que cree que *es* rey, por cuanto no existe tal cosa como cualidad de un rey que él tenga.

Reescribiendo esto: un falso documental que crea que tiene el acceso a la realidad que tiene el documental está loco, pero un documental que crea que tiene ese mismo acceso por el hecho de ser documental está loco también. El documental miente en su pretensión de ser verdad (trata de ocultar su construcción artificial), mientras que el falso documental dice la verdad en su pretensión de ser mentira (se compromete con la mentira para así hacer explícita su construcción artificial), logrando así alcanzar un tipo de verdad que el documental no puede. Así es como uno puede acceder a la verdad a través de una mentira –disfrazada de verdad–.<sup>174</sup>

### **Conclusiones**

Este capítulo inició con el reconocimiento de que existen las mentiras: son sistemas de verdades no vistos como verdades. El sistema de verdad de una mentira no corresponde con otros sistemas de verdad, y al notar esta discrepancia, declaramos haber encontrado una mentira. Expuse que todo juego de ficción se basa en el reconocimiento de la mentira: yo sé bien que es una mentira, sin embargo, pretenderé que es verdad. Es así como puede distinguirse que una ficción *invita* a su espectador a *suponer que las cosas son de este modo*, mientras que la no ficción *indica* a su espectador que *las cosas son de este modo*.

Hablé brevemente de las diferencias de términos como *mockumentary*, pseudo-documental y falso documental, y me adscribí a preferir usar este último. Expuse supuestos del falso documental y premisas que sostenemos en torno a los falsos documentales (textos ficcionales que comentan, confunden o subvierten, que lucen como documentales y que no son factuales). Estas premisas fueron problematizadas a partir de las reflexiones académicas sobre estas películas que recurren a la hipótesis del tercer espacio (el falso documental es una película que parece documental pero que dice algo no documental). Expuse varias críticas a esta hipótesis, pretendiendo demostrar el porqué es insuficiente para dar cuenta del fenómeno.

---

<sup>173</sup> Traducción: debe anotarse que si un hombre que cree que es rey está loco, un rey que cree que es rey no lo está menos.

<sup>174</sup> Adelanto esta idea, pero en el último capítulo será revisada y explicada a profundidad.

Expuse que el falso documental puede ser visto como un gradiente (Roscoe y Hight), como discurso (Weinrichter), como un punto de vista (López Ligeró). También se discutió el concepto de *found footage*, y se identificó como un tipo de falso documental, a pesar de sus características muy específicas. Esto fue un preámbulo para repetir la forma documental y la recepción documental pero en el caso de los falsos documentales, lo que significa que no hay una forma que corresponda “naturalmente” con el documental y con las cosas verdaderas, y que la articulación de las formas con los modos en los que son vistas las películas (que son las mismas estrategias del documental) derivan en ver algo como falso documental. Para entender la diferencia específica que sostienen estas películas con los documentales, se puede entender tres estadios de recepción específicos que tienen los espectadores del falso documental.

Finalmente, se propusieron varias miradas al falso documental: la tipología clásico-moderno-posmoderno, los montajes oral-anal-fálico, qué sentido tiene la noción del falso documental y escepticismo en el mundo contemporáneo, si el falso documental supone o no una afrenta al sentido de la verdad y algunas razones por las que puede verse al falso documental como la verdadera forma documental (o al menos, como una forma que accede a un tipo de verdad que el documental no puede obtener).

Los anteriores capítulos se proponen como las herramientas, categorías y conceptos que ilustrarán los casos de falsos documentales contemporáneos que se analizarán a continuación.

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISIS DE CASOS

Tras presentar una propuesta de articulación de forma y recepción para entender los falsos documentales (y como se ha mencionado, por extensión, los documentales también), este capítulo es un análisis de diversos casos y temas en falsos documentales.

Las películas aquí seleccionadas son un corpus reducido (en total, son 20 obras). En su mayoría, las películas fueron producidas a partir de 1999, con el fenómeno de *The Blair Witch Project*, que como se ha mencionado tras la discusión teórica, es la piedra sobre la que se construye la intensa discusión académica del tema. Más que comprender un compilatorio de películas, se espera que lo más interesante quede en su agrupación misma: se revisan casos *found footage*, metaficciones de terror, películas sobre estrellas musicales, la construcción del discurso científico, la creación de otras Historias, los problemas de un personaje-mancha en su paso por un mundo proyectado y los problemas que trae el documentalista en sus sujetos –por más buenas intenciones que se tenga–. Estos son algunos de los temas que nos invita a reflexionar la articulación forma/recepción del falso documental.

Se mencionó previamente que el falso documental explota las grietas sobre las que se construye la argumentación del documental (grietas que el cine documental trata de ocultar). La agrupación del corpus también responde a modos en los que el falso documental se compromete y explota estas mismas fisuras.

Esta agrupación, sin embargo, no debe confundirse con una tipología. No se trata de “modos de falso documental”, ni se agotan aquí las posibilidades de agrupar falsos documentales que no se están considerando en este corpus. Se tienen criterios de contenido (sobre estrellas musicales) y de recepción (personajes-mancha en su paso por el mundo fuera de la ficción). Se puede objetar que estos criterios son azarosos o arbitrarios, pero se considera que es más enriquecedor poner a prueba los conceptos antes trabajados previamente como punto de partida de reflexiones más abstractas, que elegir un corpus que funcione como un mapa donde se hallen “casualmente” los conceptos previamente argumentados.

En este sentido, se optó por un análisis breve de cada cinta en el que se den cuenta aspectos a considerar de cada obra en lugar de un análisis extenso de pocas obras porque se pretende así mostrar la operatividad de los conceptos. Las discusiones más grandes que pueden traer van sobre la capacidad de control sobre el discurso audiovisual, las poéticas y políticas de la representación, la construcción de la identidad en un mundo hiperconectado y la posición ética respecto a la búsqueda de la verdad, entre otras.

Estas películas revelan también cómo las condiciones de producción de falsos documentales ha cambiado los contenidos mismos. Mientras que en *This is Spinal Tap* (1984) o *The Blair Witch Project* (1999) apenas hay una, o dos cámaras a lo mucho, registrando los hechos, películas más contemporáneas viajan de cámaras de cine a cámaras de celulares, a cámaras de vigilancia, a pantallas de computadoras que muestran el impacto en la red de contenidos virales. Así como a finales de los 60 el aligeramiento de los equipos de producción podía sacar los documentales a la calle, la multiplicación de pantallas actual regresa los documentales a la casa, con la posibilidad de salir a ver el mundo exterior desde una sala. Podemos ver, en la construcción de los falsos documentales, la construcción misma de nuestra realidad mediática.

### **El espectáculo, la autoría y la vigilancia en el *found footage***

Vale la pena iniciar el análisis de casos con el fenómeno que llevó al falso documental a figurar en los estudios académicos del documental, que es el del *found footage*.

En el anterior capítulo se reconoció que hay ciertas distinciones fundamentales que hacer entre el *found footage* y el falso documental más común. Sin embargo, en ambos tipos de películas se reconoce que su articulación como “falsas” no corresponde con una naturaleza intrínseca del material de archivo, sino que son reconocidas como tales por la experiencia del espectador particular (fueron las conclusiones del texto de Baron, 2012).

Recordando, habría que destacar como puntos cardinales para entender los *found footage*: 1) una *espectacularización* de la grabación, al dejar el estatus de “video casero” y convertirse en una “película”; para ello, resultan vitales las numerosas estrategias multimedia que elevan ese estatus y se convierten en causantes, en muchos casos, del éxito comercial; 2) la fragilidad de la agencia *autoral*, que se pone en cuestionamiento a través del contenido de la cinta (realizadores incapaces de llevar a buen camino el proyecto) así como en la estructura y forma de la narración (donde la agencia *autoral*, la que dirige la narración misma, es inestable); y 3) el tema de la mirada, que responde al poder del sujeto para *vigilar* y su vulnerabilidad al ser vigilado, así como a la capacidad del objeto que devuelve la mirada al sujeto. Es así como el *found footage* explota la grieta de lo Real: se compromete con la cualidad corpórea de la cámara soltada a la contingencia de lo que sucede en la diégesis para así minar el supuesto control *autoral*.

#### *El espectáculo de la Bruja de Blair*

Un flyer pidiendo información para encontrar personas desaparecidas muestra los rostros de tres jóvenes, Heather, Joshua y Michael, quienes fueron vistos por última vez en las inmediaciones del bosque de Black Hills. En un falso documental hecho para televisión, previo al estreno en salas

comerciales de la cinta, hermanos y amigos de los desaparecidos, así como policías y expertos en brujería, dan sus interpretaciones de los hechos. Una página web, algo novedoso en ese entonces para películas, mostraba reportes policíacos y entrevistas en noticieros. Todo esto es parte de la campaña de promoción que volvió sumamente popular una película durante su estreno y discusiones posteriores<sup>175</sup>: *The Blair Witch Project*.

Un intertítulo nos aclara al principio del filme qué es lo que vamos a ver: unos jóvenes desaparecieron en octubre de 1994, y un año después, se halló el metraje de lo que grabaron. No hay más información sobre las imágenes que continúan. No hay cintas identificadoras que indiquen días, horas o lugares, o nombres de quienes aparecen a cuadro.

Lo que le hace falta a ese intertítulo es que éste es el metraje que grabaron y *que ha sido editado para su presentación*. Lo que intenta ocultar con esta falta de información es la agencia autoral: ¿quién y por qué hizo esta película? ¿Quién montó el plano y contraplano de Heather y Joshua grabándose mutuamente con dos cámaras distintas? ¿Quién deja corriendo la voz de Heather leyendo una historia con tomas del bosque de Blair? ¿Quién va montando los metrajes de las dos cámaras a lo largo de la película? Esta duda sobre la autoría de la película, la cual nunca queda aclarada, es una de sus mayores herencias en los *found footage* que le siguieron.



Quizá el tema más recurrente en *Blair* sea la serie de problemas al filmar un documental: inexperiencia con el manejo del equipo, falta de profesionalismo y de compromiso de todas las partes, excentricidades de los entrevistados, inclemencias del clima para las que no se está preparado, perder el mapa del lugar remoto en el que se encuentran. Todo esto termina exponiendo a Heather y su equipo como incapaces de llevar a cabo la tarea que se han propuesto. Rebajar la capacidad de agencia

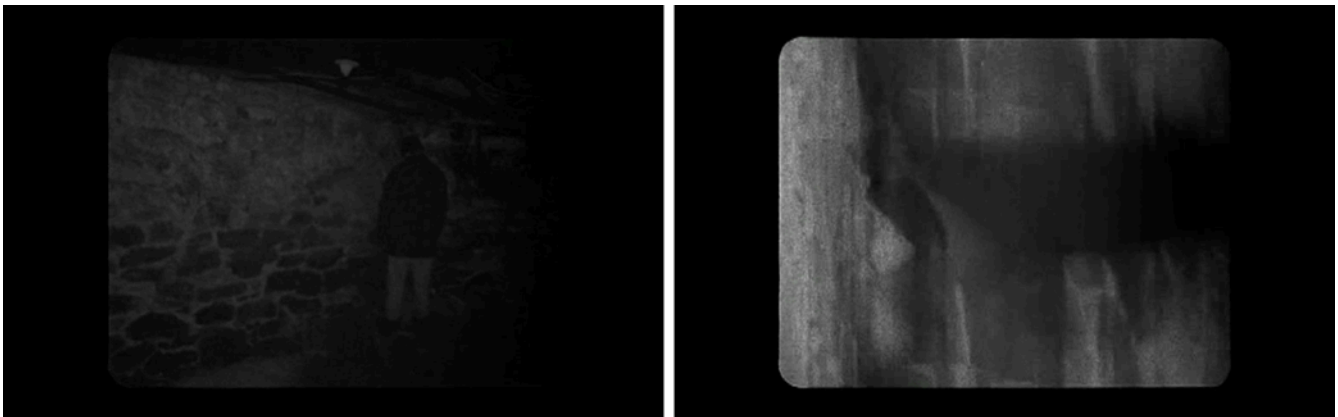
---

<sup>175</sup> Para información breve sobre todas estas estrategias, sugiero revisar aquí: <http://mwpdigitalmedia.com/blog/the-blair-witch-project-the-best-viral-marketing-campaign-of-all-time/>. Para una revisión más profunda de su impacto, sugiero revisar el anteriormente mencionado artículo de Hopgood (2006).



y autoridad del realizador del documental es un motivo recurrente en esta película, y ciertamente, en muchos falsos documentales.

Al principio de la cinta se menciona como parte de la leyenda que la bruja hacía a sus víctimas mirar a la pared, en lo que esperaban su turno fatal. Se hace un guiño a esto hacia el final de la película, ante la incapacidad de sus realizadores: Heather graba a su compañero mirando a la pared, y grita, cae la cámara pero ésta mira hacia otro lado –con eso termina el filme–, precisamente para no ver lo que a Heather le sucede, como si no sólo Heather perdiera control sobre la cámara, sino que además la propia bruja lo adquiere.



La campaña de marketing de la película es por sí misma un caso de estudio sobre el poder para construir narrativas multimedia antes de las posibilidades de lo digital. Tras la explosión alrededor de la película, vale volver a poner a prueba las afirmaciones de que un falso documental es una película que el “sofisticado” público entiende que es falso: ni siquiera los créditos al final del filme, reconociendo a directores de marketing y diseñadores de audio, lograron persuadir a gente que envió cartas de condolencias a la madre de Heather Donahue por la muerte de su hija.<sup>176</sup>

El problema de la autoría se agrava en varias dimensiones: los directores (Sánchez y Myrick) no estuvieron físicamente presentes en la mayoría de las escenas al interior del bosque, sino que les entregaban a cada actor una serie de instrucciones de cómo reaccionar ante los demás y hacia dónde caminar al día siguiente. Esto abrió mucho espacio para la improvisación. Los sonidos de niños gritando y la tienda de acampar moviéndose fue una genuina sorpresa para los que ahí dormían.

El éxito comercial de la cinta no es un asunto menor: se calcula que cada dólar invertido en ella se multiplicó en casi por diez de recaudación, convirtiéndola en una de las películas más taquilleras de

---

<sup>176</sup> Para más información de los efectos negativos que tuvo *The Blair Witch Project* en la protagonista, ver aquí: [https://broadly.vice.com/en\\_us/article/gyxxg3/they-wished-i-was-dead-how-the-blair-witch-project-still-haunts-its-cast](https://broadly.vice.com/en_us/article/gyxxg3/they-wished-i-was-dead-how-the-blair-witch-project-still-haunts-its-cast)

la historia en función del costo/recuperación<sup>177</sup>. La influencia de la película en el cine de terror de principios del siglo XXI es innegable, así como lo rápido que se agotó el formato hasta volverse repetitivo, fastidioso y poco original.

### *El espectáculo negado: Domingo*

El cortometraje *Domingo* (2005), dirigido por el español Nacho Vigalondo, es muy sencillo en factura y producción, pero revela un gran dominio del lenguaje cinematográfico, y en particular, de la naturaleza espectacular del *found footage*.

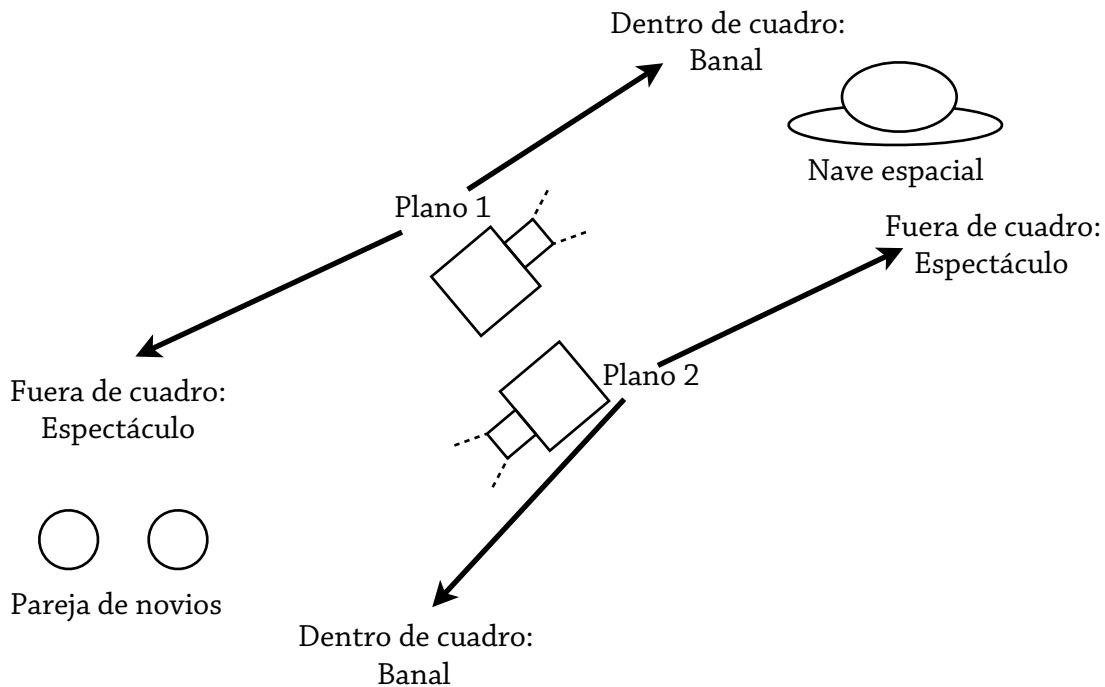
La cinta consta de una sola toma, con un movimiento. Inicia con un plano abierto hacia el cielo, donde hay una nave alienígena propia de la estética de ciencia ficción de los 50 (un platillo volador gris metálico con una burbuja de igual color encima). Abajo se nos indica la hora y día de grabación, como en las videocámaras caseras. Mientras se sostiene este plano durante dos minutos, la cámara tiene detrás de sí a una pareja de novios discutiendo, ya que él ha estado grabando durante cuatro horas al objeto en el cielo, mientras que ella le reclama por estar usando las cintas de sus vacaciones en Turquía. Como comentan en medio de sus argumentaciones, el platillo no se ha movido ni ha emitido un sonido en todo este tiempo.

La discusión escala hasta que ella decide irse, por lo que él se pone de pie y la sigue hasta el auto. Aquí es donde tiene lugar el único movimiento de cámara del cortometraje: al levantarse golpea la cámara por accidente, y ésta cae hacia atrás, mostrándolos ahora a ellos reconciliándose y dándole la espalda al platillo volador. Este movimiento es accidental dentro de la diégesis de la película, pero tiene la función de privarnos del espectáculo nuevamente: ráfagas de viento y un sonido psicodélico hace que los personajes dejen de hablar y dirijan su atención a donde se encuentra la nave, diciendo que es lo más increíble que han visto en su vida.



<sup>177</sup> Información detallada del dinero en taquilla del filme: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blairwitchproject.htm>

En *Domingo*, se hace explícita la división y diálogo que sostienen los espacios dentro y fuera de cuadro. Para comprenderlos, puede resultar útil el siguiente diagrama:



Considerando que es una sola toma pero que hay dos planos en ella, podemos claramente diferenciar dos espacios que alternan estar dentro y fuera de cuadro. La primera parte de la toma parece espectacular los primeros segundos, pero se torna monótona y banal cuando pasan los minutos y la nave no hace nada, interesándonos más en la discusión que tiene lugar tras de nosotros pero que no podemos ver, es decir, se nos niega el espectáculo que sí queremos ver –la divertida discusión de la pareja– por estar viendo una banalidad –la aburrida nave espacial que no hace nada–. Con el movimiento “accidental”, el procedimiento se invierte, pues ahora nos parece banal y cursi la reconciliación y nos perdemos el espectáculo de la nave.

En ese sentido, *Domingo* nos recuerda que lo que está fuera de cuadro le da siempre sentido a lo que está dentro del cuadro. También nos muestra que la lógica del video –del *found footage*– puede estar atada a la lógica de producción del espectáculo, y a la vez, no mostrarlo directamente: el espectáculo del cortometraje no es la nave alienígena o la discusión de la pareja, sino cómo se nos niega, con un simple y “accidental” movimiento, el acceso a lo espectacular.

*El found footage como artesanía: 1974*<sup>178</sup>

Un metraje maltratado de un noticiero con fallas de audio, parchadas con subtítulos, con un logotipo arriba a la derecha. El reportero intenta conseguir testimonio de los policías y personas que entran y salen de la casa, quienes cargan metraje de una cámara de 8 mm. Se interrumpe con la aparición del título de la película.

*1974* es un *found footage* bastante convencional en muchos aspectos, pero que resalta entre las películas de su tipo por tener una manufactura bastante artesanal. La cinta cuenta la historia del joven matrimonio de Altair y Manuel, quienes se acaban de comprar una cámara de 8 mm. y filman todo lo que pueden, entre lo que destaca el deterioro progresivo de la salud y cordura de ella, que empieza a decir que habla con ángeles.

Estas grabaciones esporádicas de su día a día cotidiano, una fiesta y el misterio de lo que le sucede a Altair, nos permite ver la cuidada puesta en escena del filme: los electrodomésticos, muebles, ropa y objetos crean una parte importante de la ambientación de la cinta. La primera escena tiene a los protagonistas leyendo una revista *Vogue* con Hitchcock en la portada, que data de ese año, así como desayunando cereal de una caja de Corn Flakes con el diseño de la época. Esta naturaleza artesanal parece tener eco en el oficio de Manuel, que está haciendo una animación en stop-motion. Otras referencias a la cultura popular de la época incluyen un cubo de Rubik que nadie reconoce y una película sobre exorcismos que el protagonista no ha podido ir a ver aún. Para coronar esta articulación minuciosa de la ambientación, la propia producción de la película hace honor a su diégesis: la cinta fue genuinamente grabada con cámaras de 8 mm.



Así como en *Blair*, son constantes las interrupciones de la grabación por la torpeza de quien está detrás de la cámara (falla el audio, se tarda en enfocar correctamente). Pero hay diferencias importantes, pues se escapa un poco de las restricciones de la forma para acercarse a ejes clásicos del cine de terror: puentes de sonido ininterrumpidos sobre los que están montados *jump cuts* y música

<sup>178</sup> Para su estreno comercial en 2017, la cinta fue, desafortunadamente, renombrada como *La Posesión de Altair*.

extradiegética al ritmo del movimiento de la cámara para aumentar la tensión sobre lo que se está mostrando son algunos ejemplos.

La situación de Altair escala al clímax. En un momento, quien maneja la cámara es Callahan, un amigo de la pareja que intenta ayudar. En desesperación y estrés, deja la cámara a un lado para sentarse a respirar y tranquilizarse, pero no se percata que un ser blanco al final del pasillo se acerca. Resulta curioso entonces que en el momento en que él deja de dirigir la cámara y poseer la mirada que graba, es ahora observado por otro ser. Aquí se revela una de las dimensiones de la mirada del *found footage*: nunca descansa, siempre se está mirando o se está siendo mirado por alguien o algo.

*Una película en una película en una película: ¿quién es el creep en Creep?*

Un camarógrafo desempleado, Aaron, cuenta a la cámara –nosotros– que respondió un aviso diciendo que pagarían muy bien por un día de filmación. Al llegar a la casa donde nadie responde, nota un hacha en el jardín. Regresa a su auto a esperar que se aparezca alguien, cuando se le sorprende con uno de los primeros *jump scare*<sup>179</sup> de la película: es Josef, el excéntrico hombre del aviso, parado junto a su auto.

*Creep* está llena de estos *jump scare*, pero en un tono crítico: a diferencia de los de una película de terror habitual, estos *jump scare* no traen la aparición de un espectro, monstruo o asesino, sino que siempre son bromas de Josef hacia Aaron. Ya sea él apareciendo detrás de un tronco o una máscara que sorprende al protagonista, el obsesivo uso de la técnica deriva en volver inmune al espectador, y con ello, notar lo patético de usarlos para una película de terror.

Tras las primeras escenas y una caminata por el bosque, llena de las excentricidades de Josef (le pregunta si vio el hacha en el jardín y si creyó que lo asesinaría con ella) ambos terminan en un restaurante. Allí tiene lugar otra escena que muestra claramente, por primera vez, la destrucción de la agencia autoral, ya que se invierten los papeles y será el documentalista interpelado por el sujeto del documental: Josef le pregunta a Aaron si hay algo muy vergonzoso que quisiera compartir ante la cámara, así que le pide que le pase la cámara para que ahora él (Josef/sujeto del documental) lo grabe (a Aaron/director del documental). Este cambio súbito claramente pone más incómodo a Aaron, pero aún así narra una anécdota muy personal. Para sentirse más acosado y vulnerable, Josef le confiesa que le estuvo tomando fotografías a lo lejos cuando le vio llegar a la casa.

---

<sup>179</sup> El *jump scare*, “salto de susto”, es la estrategia de películas de terror, muy común en los últimos años, en la que un súbito y violento cambio del ritmo en la imagen y sonido de la película provoca un sobresalto en el espectador, haciéndolo “saltar” del susto. Si bien efectivo para provocar alteración y estrés, se le critica por causar un susto fácil en la audiencia: no hay interés en lo que se narra, así que se usa una explosión sensorial para voltear a ver a la pantalla de nuevo.



La película avanza, y tras un violento encuentro con Josef de vuelta en la cabaña, mientras trae puesta la máscara de lobo, se nos hace creer que Aaron no sobrevivió y que ahí termina la película. La siguiente toma es Josef cargando bolsas de basura y empezando a cavar un hoyo en la tierra. La imagen se congela, y la cámara gira, revelando así que una segunda cámara grababa la imagen de una pantalla: esa toma de Josef cargando pesadas bolsas de basura, que creíamos era Aaron despedazado, era una toma dentro de la diégesis del filme, así que estábamos viendo la grabación de la grabación. Aaron está vivo y bien, y nos cuenta que tras escapar y regresar a casa, empezó a recibir por correo este tipo de cintas. Se creía que Aaron había perdido control sobre la cinta, pero el realizador lo recupera para mostrar que sobrevivió a su encuentro con el sujeto de su documental, y en consecuencia, él mismo se vuelve ahora sujeto de su propio documental.

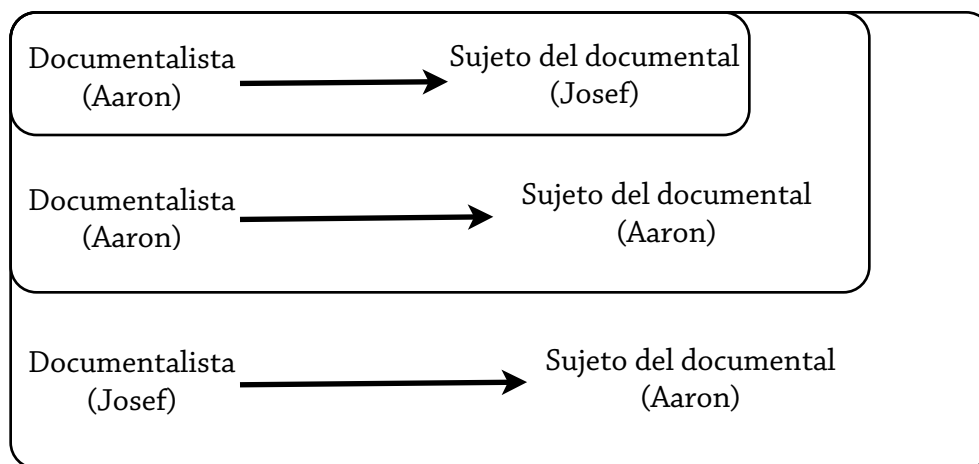


El acoso de Josef hacia Aaron se vuelve cada vez más grave, hasta que en un último video le pide disculpas y le ruega por su ayuda para terminar con los obvios problemas psicológicos que tiene. Aaron, ingenuamente, asiste a una reunión pactada frente al río, y para tener evidencia de lo que le pase, deja una cámara grabando desde el interior del auto hacia el punto de reunión. Camina hacia la banca frente al lago, y una figura se aparece tras él en silencio, sacando un hacha y atacándolo por la espalda.

Aquí la imagen vuelve a congelarse, cambiando nuevamente la agencia autoral. La cámara panea para mostrar que esto también era una grabación dentro de la diégesis del filme, y que es Josef el que está viendo el video, preguntándose por qué Aaron fue tan ingenuo como para no voltear hacia atrás y ser presa tan fácil, cumpliendo además la intriga de predestinación mencionada en dos ocasiones previas (el uso del hacha). Así, Josef se revela como la mente que estuvo manipulando la narración todo este tiempo, creando una película más para su colección de víctimas que guarda en un clóset. Para continuar empujando esta ironía, el último *jump scare* del filme es uno que se provoca Josef a sí mismo: el Josef de la grabación del asesinato de Aaron sorprende al Josef que estamos viendo que edita el filme.



La película está dividida en tres partes, diferenciadas por los dos cambios en la agencia narrativa que demuestran que lo que estábamos viendo previamente era en realidad una película dentro de otra película. Propongo el siguiente diagrama para entender estos cambios:



El rectángulo –o pantalla– más pequeño es con el que inicia la película: Aaron es el realizador de un documental sobre Josef. Tras la confrontación física de ambos y el video de Josef enterrando

unas bolsas, nos damos cuenta de que Aaron sobrevivió, y el siguiente extracto de la cinta es él lidiando con el acoso de Josef, lo que supone el segundo rectángulo, y que envuelve al primero pues la película siempre estuvo incluida en él (Aaron siempre tuvo el poder de la narración pues vemos que sigue vivo). Por último, el tercer y más amplio rectángulo es en el que los anteriores dos estuvieron todo el tiempo, ya que desde un principio era Josef el documentalista y su sujeto era Aaron: es el propio Josef el que está montando la película y al final se erigió como quien tenía la agencia narrativa y autoral sobre la misma.

La inversión de roles de documentalista/documentado en *Creep* es indicativo de una lógica del acoso subyacente a todo proyecto documental que los sujetos del documental tratan de revertir. Esta lógica hace que un documental no sólo destape secretos de su sujeto, sino que en sí mismo constituye la presentación del voyeurismo de su realizador. Así, el documental habla tanto de su realizador como de lo que sea que registra. Por eso Aaron se incomoda tanto cuando ahora él está siendo grabado: acostumbrado a estar detrás de la cámara, siente ahora el peso y poder que acostumbra tener vuelto en su contra, la mirada que se le regresa y con la que debe ahora lidiar.<sup>180</sup>

#### *La vigilancia auto-impuesta: V/H/S*

Para extender las dimensiones del tema del “Autor”, un buen ejemplo resulta *V/H/S* (Varios directores, 2012), un *found footage* conformado por varios *found footage*. Un grupo de jóvenes que pasan sus tardes acosando mujeres en la calle y vandalizando edificios son contratados para entrar furtivamente a casa de un hombre para robar una cinta de VHS. Allí encontrarán el cadáver del dueño de la casa, así como decenas de cintas, que por curiosidad comenzarán a ver.

Cada una de esas cintas cuenta una historia distinta, cinco en total –cada una dirigida por un realizador diferente–. Todas estas historias, así como la historia “marco” –los que entran a robar el VHS– son contadas con una cámara diegética a modo de *found footage*. Con motivos de la discusión, vale detenerse en el primero y el tercero de estos episodios.

El primero resulta ser el metraje grabado con unos lentes que tienen una minicámara oculta incorporada, de modo que todo este *found footage* es en casi todo momento el POV de un joven que,

---

<sup>180</sup> Tras haber terminado este capítulo, tuve oportunidad de ver *Creep 2* (Patrick Brice, 2017). La cinta sigue una premisa muy similar: Josef –que ahora se hace llamar Aaron– sigue poniendo anuncios en internet. La protagonista ahora es una videoblogger, Sara, que se dedica a responder anuncios extraños y documentar su experiencia. En cuanto se conocen, Aaron/Josef le confiesa que es un asesino serial, y que quiere grabar un video que registre para la posteridad sus ideas y actitudes ante su más grande pasión: matar gente. A diferencia de la víctima de la primera cinta, Sara no se deja impresionar fácilmente, ni cuando Aaron la asusta con *scare jumps* constantemente –de hecho, ella se lo devuelve en una ocasión–, o cuando le pide que se desnude, o con la máscara del lobo. La cinta alcanza un clímax cuando Aaron le pide que lo asesine. Si bien se mantiene una reflexión sobre socavar la autoridad del asesino sobre la víctima –y claro, la lectura del hombre sobre la mujer–, la estructura del filme es de menor interés para la argumentación de este capítulo y trabajo.



con sus dos amigos, va a ligar a un bar una noche (las únicas excepciones son los dos momentos en que se quita los lentes y el final, cuando se le caen).



Este furtivo sistema de vigilancia tiene el objetivo de grabar un video porno a expensas de la ignorancia de alguna desafortunada joven, para venderlo en internet. Terminan en el cuarto de un motel con dos chicas, una de ellas cae dormida después de tanto alcohol. Uno de los jóvenes se acerca a la otra, que ha estado muy callada todo el tiempo. Ella empieza a atacarlos, mordiéndoles y abriéndoles el pecho. Del mismo modo que es testigo el joven con los lentes somos testigos nosotros, a partir de este POV.

Indicativo del *zeitgeist* actual, el *found footage* no puede ir desligado de las nuevas maneras de mirar y vigilar, que se expanden y reinventan constantemente. Es curioso este sistema de vigilancia que se pone el sujeto, y con el que termina transfiriendo la información de su desafortunada noche: mientras que nos quejamos y preocupamos por los ocultos sistemas de vigilancia gubernamentales, también abrazamos con júbilo las tecnologías de vigilancia en las que podamos poner nuestras manos.<sup>181</sup>

El tercer cortometraje cuenta la historia de un grupo de jóvenes, dos hombres y dos mujeres, que van a pasar el día junto al lago en un bosque. Allí, una de ellas confiesa que estuvo en ese lugar antes, donde fue testigo de asesinatos inexplicables de las que sólo ella logró escapar.

Por supuesto, la historia se repite, y los jóvenes empiezan a morir a manos de un asesino que se manifiesta a través de *glitches*<sup>182</sup> en la imagen de la videocámara, cortando el cuello de sus víctimas. La joven es testigo nuevamente de las muertes, hasta que ella misma es atrapada por el ente

<sup>181</sup> Esta idea es retomada de David Lyon (2006), a quien se revisa en el siguiente capítulo.

<sup>182</sup> En la producción audiovisual, se entiende como *glitch* cuando el sistema de transmisión en un soporte falla, provocando que la imagen se congele, se ralentice, acelere, aparezcan recuadros negros, se inviertan colores o cualquier otro tipo de afectación a la imagen o audio; generalmente causada por accidente, por la interferencia de señales, daños en el cableado o afectaciones climáticas. En el caso de los videojuegos, un *glitch* también puede referirse a una falla en el código de programación (restricciones que debería de tener un personaje fallan en un determinado momento, objetos se repiten o están en lugares ilógicos, etc.).

interdimensional, que habita en la total virtualidad –y que además le arrebató la cámara para filmar la muerte de ella–.



Este asesino que sólo es posible ver gracias a la cámara es un antecedente del fantasma que habita en una película que continúa explotando la obsesión por la vigilancia desde su propio título.

### *Siempre mirando, siempre siendo visto*

A mediados de 2009, en Youtube empezaron a cargarse los episodios de una serie web<sup>183</sup> en formato *found footage* llamada *Marble Hornets*<sup>184</sup>. En ellos, con la ayuda de intertítulos, se narra la historia de Jay, que trata de averiguar lo que le pasó a su amigo Alex cuando grababa una película hace años, y que desde que abandonó el proyecto abruptamente, se ha recluso de todo círculo social. Regresando en sus pasos y revisando el material, Jay descubre una extraña figura que acecha en los videos: un hombre muy alto, delgado, vestido en saco y pantalón negros con la cabeza blanca y sin rostro. Esta figura es conocida en el mundo de las *creepypastas*<sup>185</sup> como Slenderman.

Slenderman comenzó a adquirir popularidad fuera de los círculos de internet en 2014, cuando dos amigos de 12 años acuchillaron múltiples veces a una compañera suya, en un sacrificio dirigido al monstruoso ser, con tal de que éste no le haga daño a sus familias.<sup>186</sup>

---

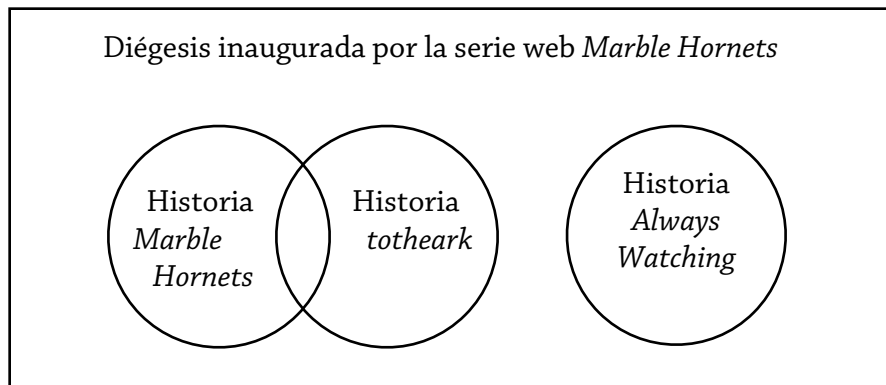
<sup>183</sup> Una serie web es una serie de videos cargados en plataformas de la web. Estos programas no se transmiten por televisión tradicional, y en ese sentido, suelen tener sutiles pero importantes cambios en su estructura y narración, así como ser mucho más cortos en duración (no superan los 10 o 12 minutos), y suelen conocerse como “webisodios”. A diferencia de videoblogs, las series web suelen ser de ficción y ser auto-conclusivas en cada episodio. La programación de Netflix difícilmente sería considerada una serie web, por su lógica más parecida, a pesar de sus propias diferencias, con la televisión tradicional.

<sup>184</sup> El canal en Youtube de *Marble Hornets* es <https://www.youtube.com/user/MarbleHornets>.

<sup>185</sup> Las *creepypastas* son historias de terror que se encuentran generalmente en blogs o espacios virtuales, que presentan a un personaje sobrenatural o narran historias “fuera del canon” de personajes ya conocidos (por ejemplo, la historia de un capítulo oculto, inexistente por supuesto, en el que un personaje de una serie infantil se suicida).

<sup>186</sup> Un recuento del caso puede ser hallado aquí: <http://www.newsweek.com/2014/08/22/girls-who-tried-kill-slenderman-264218.html>.

*Marble Hornets* se vuelve interesante al aprovechar las posibilidades hipertextuales de una plataforma como Youtube, ya que hubo un segundo canal, *totheark*, que subía videos de una persona que también fue acosada por Slenderman y que a su vez acosa a los protagonistas de *Marble Hornets*. Conviviendo ambos canales en la misma diégesis, se tienen dos historias distintas pues parten de dos personajes distintos –uno que sigue al otro–. Recordando el diagrama presentado en el primer capítulo sobre los niveles narrativos del cine, podemos elaborar un diagrama para colocar las historias que se narra en ambos canales, así como la película que siguió y que se comentará a continuación, en ese universo diegético:



En 2015, la serie web fue adaptada en una película *found footage: Always Watching: A Marble Hornets Story* (James Moran, 2015). Como se ve en el diagrama, la cinta comparte universo diegético mas no historia con la serie web –es decir, tiene otros personajes y hechos–. Sus protagonistas son un grupo de trabajadores de un canal de noticias: Milo, el introvertido camarógrafo, y su compañera de trabajo de la que está enamorado, Sara, la atractiva reportera del noticiero.

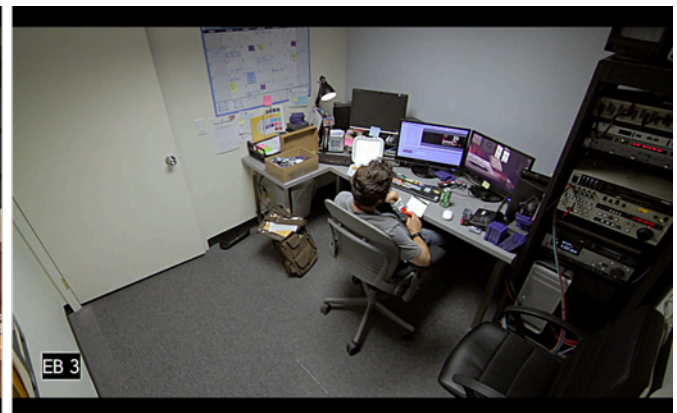
La dificultad de Milo para relacionarse con Sara se agrava no sólo cuando ella empieza a salir con el nuevo integrante del equipo, Charlie, sino también cuando nota que las cámaras con las que trabajan empiezan a mostrar fallos de *glitch*, en los cuales se asoma una figura –Slenderman–, que es invisible ante los ojos de cualquiera pero no ante el visor de la cámara.

Milo se obsesiona, y presa del pánico, empieza a instalar cámaras y proyectores en su casa. Cuando logra convencer a Sara y Charlie de que Slenderman existe, intentan los tres escapar, pero terminan todos muriendo en el bosque. La cinta finaliza con una nueva pareja que empieza a ser acosada por el espectro.

Lo que vuelve interesante a la película es el doble juego de su título. *Always Watching, Siempre Mirando*, puede entenderse desde la postura de que Slenderman está *siempre mirando*, a pesar de que no podamos devolverle la mirada, pero también podría entenderse que, en el intento de Milo de

devolverle esta mirada, él termina siendo siempre mirado por alguien más que Slenderman: por la tecnología de vigilancia con la que se rodea él mismo.

La brecha de 16 años que separa a *Blair* de *Always Watching* pesa mucho al comparar los puntos de vista de ambas películas: mientras que en *Blair* se alterna sólo lo grabado por dos cámaras, en *Always Watching* hay muchas cámaras que desde distintas lógicas y posiciones registran los hechos: las cámaras del noticiero, las cámaras de los celulares, las cámaras de vigilancia del estudio. Todos estos puntos de vista son mostrados a lo largo de la película, y abundan los momentos en los que los personajes no ven que son mirados, es decir, en las pantallas aparece Slenderman pero no hay nadie allí para verle, más que el espectador. A pesar de todo este complejo sistema de grabación, los personajes no pueden escapar del fatal destino.



Por la naturaleza de Slenderman, los personajes necesitan ver su entorno a través de las pantallas, ya que no confían en sus propios ojos. Necesitan, para sobrevivir, volverse *cyborgs*, y sus nuevos órganos son la videocámara, el teléfono celular y el proyector, sin los cuales no pueden defenderse de una figura que habita en la interdimensión del código.

Precisamente, la propia figura de Slenderman se vuelve interesante una vez que es leída bajo la premisa de que sólo puede ser vista en el código –en la pantalla–, pero sus efectos pueden ser

experimentados fuera del código –en los cuerpos de los personajes<sup>187</sup>. El hecho de que, además, sólo se manifieste *en la falla del código* –a través del *glitch*– hace pensar que sólo se manifiesta allí donde se hace imposible extender el orden Simbólico que daría sentido a la realidad “sólida”. En otras palabras, Slenderman supone así esa mancha de lo Real, que nos está siempre mirando ahí donde falla el sistema con el que pretendemos dar sentido al mundo, y que es ese ser más allá de toda subjetividad y sentido: su cabeza sin rostro, irónicamente, no hace sino agudizar su expresión de total indiferencia por el sufrimiento de sus víctimas.

A pesar de las críticas negativas que tuvo<sup>188</sup>, hay varias aristas que vuelven a *Always Watching* una película más compleja de lo que en la superficie parece. Resumiendo, aquí se han mencionado brevemente tres de ellas: 1) como producto transmedia, que expande el universo diegético iniciado por una serie web en un canal de Youtube a un segundo canal, y posteriormente a una película, 2) como indicativo de la penetración de cámaras y mecanismos de grabación y vigilancia que explotaron en el principio de este siglo, y 3) desde la figura del propio Slenderman, un comentario sobre la peligrosa vulnerabilidad del código, cuya caída resulta fatal para el sistema y quienes lo habitan.

#### *Múltiples autores, múltiples máscaras: Hikikovlogs*

Llevando la lógica de *Always Watching*, pero sin el universo diegético expandido que le precedía, *Hikikovlogs* aprovecha una confusión sobre su autoría para plantear comentarios sobre el Autor del contenido de la web, así como la máscara que usa el sujeto para su accionar en el mundo.

*Hikikovlogs* es una recopilación del material de un videoblog<sup>189</sup> en el que un joven, que se presenta a sí mismo como Hikikovlogs, nos introduce en su complicado entorno familiar. Viviendo con sus dos abuelos, la primera vez que los vemos interactuar, ellos le dan a él una paliza, llamándolo depravado por un hecho que no presenciamos. Cada uno de estos episodios –con excepción del primero– vienen acompañados de un título y un número que le identifica, llegando hasta el 18. Sin embargo, sólo vemos 11 episodios (se ausentan el 3, 5, 6, 9, 10, 12 y 15).

---

<sup>187</sup> Aquí es fácil hacer la conexión con *Matrix* (Andy & Larry Wachowski, 1999), donde también el código puede sufrir fallas que, de todos modos, tienen una incidencia directa sobre los cuerpos “reales” de los personajes –si uno muere en la Matrix, muere en el mundo fuera de ella también–. Queda aquí claro, de nuevo, que la apariencia “ficticia” del código tiene, de todos modos, una presencia muy real.

<sup>188</sup> Su entrada en la famosa página de crítica de cine *Rotten Tomatoes*, con una calificación baja, está aquí: [https://www.rottentomatoes.com/m/marble\\_hornets\\_the\\_operator/](https://www.rottentomatoes.com/m/marble_hornets_the_operator/).

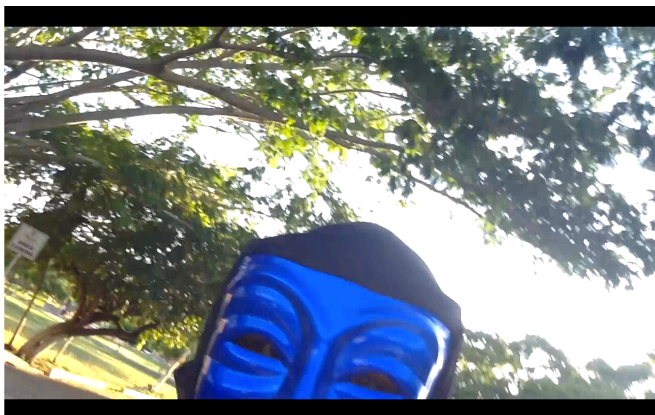
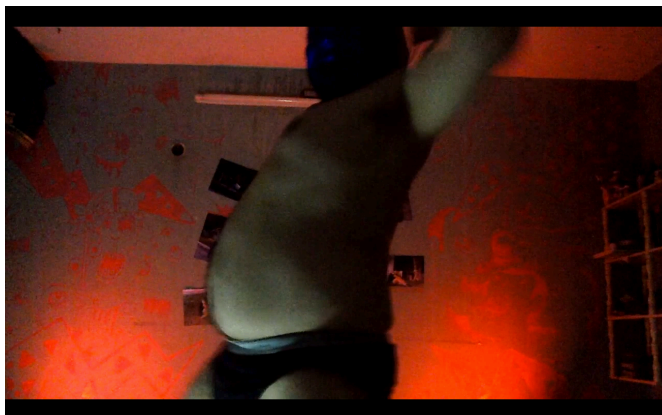
<sup>189</sup> Mientras que los *blogs* son diarios donde sus autores comparten textos escritos sobre numerosos temas, los *videoblogs*, o *vlogs*, son diarios en formato de video de igual variedad. Youtube es la plataforma más conocida para albergar *videoblogs*, los cuales pueden ir desde el quehacer cotidiano de una celebridad, *hosts* comentando temas de actualidad, *sketches* cómicos, tutoriales de maquillaje o cocina, reseñas de películas y videojuegos, etc.

Esta falta de videos se hace más confusa con el reconocimiento, en la propia obra a través de intertítulos, de al menos cuatro agencias autorales: 1) un autor *explícito*, el protagonista del videoblog, Hikikovlogs, 2) el autor *citado* por los intertítulos, “usuario anónimo”, que es quien subió la versión de los videos que son la base sobre la que se construye la versión que estamos viendo, 3) un autor *implícito*, que es el propio editor de la versión que vemos, y que impone una estética particular, con la música extradiegética que sirve de puente entre los videos, así como los intertítulos donde se explica el origen y confuso camino de los mismos, y 4) los autores *potenciales*, que posiblemente existieron y modificaron el material entre el autor explícito, el citado y el implícito.

A lo largo de los videos, Hikikovlogs también nos presenta a un muchacho del que está enamorado, y con el que tiene serios problemas para al menos presentarse por primera vez. La primera vez que le vemos es cuando le pide la hora en un parque, portando su característica máscara azul con la que nos priva de verle el rostro, al menos en un principio.

Otras escenas en apariencia triviales incluyen a él bailando en ropa interior, practicando besos y contándonos cómo pasará su primera cita con su amor platónico. Cuando éste no es correspondido, el videoblogger decide secuestrarlo, atarlo a una silla y seducirlo. Cuando su víctima intenta escapar, lo ahorca, para así mantener su cadáver junto a él en su cuarto, y luego revelarnos que lo mismo ha hecho con sus abuelos.

Así como con *Always Watching*, *Hikikovlogs* recurre a varias cámaras para continuar con su historia, ya sea dentro de la fortaleza emocional que el personaje encuentra en su cuarto o en el hostil parque de una tranquila ciudad en el que se enfrenta al amor de su vida. Se reconocen dos POV: 1) la webcam de la laptop de Hikikovlogs, desde donde vemos buena parte del material, y 2) la cámara de la tableta electrónica, con la que Hikikovlogs recorre su casa y nos hace cómplices de su crimen y los resultados. En el primer caso, la posición de la cámara dirige el espacio, ya que las acciones del personaje se restringen a las que puedan ser registradas por ella (la laptop en su escritorio), en el segundo caso, el espacio dirige las acciones de la cámara, que acompaña al personaje en el parque.



Sin embargo, hay momentos en los que esto se invierte: en una escena, Hikikovlogs está en su habitación pero utiliza su tableta para seguir hablándonos de frente mientras está acostado; más adelante, deja asentada la tableta en el parque para registrar a la distancia la declaración –fallida– de amor, como si el parque fuera su habitación, y la tableta la webcam de la laptop. La diferencia entre la paleta de colores cálida de su guarida emocional/habitación y el frío, peligroso y distante mundo también ayuda a contrastar los dos espacios y los modos de verlos.



Como varios personajes criminales, Hikikovlogs sigue la lógica de la máscara no sólo como pared para ocultar su rostro a testigos, sino como poder simbólico sobre las víctimas. Se la quita para decirnos que ya no tiene miedo, pero la tiene puesta al secuestrar a Fernando, y sólo se la quita otra vez hasta que ya lo tiene atado a la silla. Como podemos imaginar, a la víctima no le agrada mucho despertar sin ropa, amarrado a una silla y con este joven bailándole seductoramente encima, así que mientras que la música ironiza el encuentro de amor y el asesinato, caemos en cuenta que Hikikovlogs no usa la máscara para ocultar su rostro (el de su nombre fuera del videoblog), sino que usa la máscara para mostrar su verdadero rostro, el del asesino que es. La máscara es ese falo con el que el sujeto tiene poder, pero precisamente en tanto necesita de él, es a la vez indicativo de la falta en el sujeto.<sup>190</sup>

Finalmente, esta lógica de doble máscara es el eco de la múltiple máscara del autor del cortometraje, que sigue la lógica del reciclaje y reutilización del contenido de la web<sup>191</sup>. La lógica de producción que propone *Hikikovlogs* a partir de estos múltiples autores es propia, por supuesto, de la lectura posmoderna de la obra de arte: vivimos incapaces para decidir dónde empieza y termina la

---

<sup>190</sup> En el *Seminario XI*, Sesión 8, Lacan dice (1998:103): “The *objet a* is something from which the subject, in order to constitute itself; has separated itself off as organ. This serves as a symbol of the lack, that is to say, of the phallus, not as such, but in so far as it is lacking. It must, therefore, be an object that is, firstly, separable and, secondly, that has some relation to the lack”. Traducción: El *objet a* es algo desde lo cual el sujeto, para constituirse a sí mismo; se ha separado de sí como órgano. Esto sirve como símbolo de la falta, es decir, del falo, no como tal, pero en tanto que está faltando. Debe, por lo tanto, ser un objeto que es, primero, separable, y segundo, que tenga una relación con la falta.

<sup>191</sup> Curiosamente, esta lógica artesanal está lejos de pasar desapercibida hasta en los créditos finales de la obra, donde se agradece a los compositores de la “música intradieética”.

autoría de una obra, y probablemente al poner un límite a esto estamos ya, voluntaria o involuntariamente, adquiriendo agencia autoral sobre la obra.

### *Atroz y los límites de la mirada*

La última obra por analizar en esta sección es una película de ficción sobre las cintas grabadas por un asesino serial en la Ciudad de México, y que fue señalada, tanto en su campaña de marketing como por la crítica, como “la película mexicana de terror más violenta de la historia”<sup>192</sup>: *Atroz*.

Es importante la locación, porque hay un marco en el que se pretende dar sentido a la historia, que es evaluado durante las primeras escenas, que son vistas documentales de las calles de la capital mexicana: basura, prostitución, pobreza, desempleo, inseguridad, tráfico. Autos pitando, gritos de la muchedumbre, sirenas de policías y ambulancias, así como noticieros y reportes en la radio son la pista de sonido que acompaña las imágenes, en una estética muy similar a los documentales de sinfonías de ciudades de principios del siglo pasado. Aquí se puede hablar de una sinfonía de la caótica metrópolis contemporánea, rebasada por sus problemas diarios que no paran de crecer.

Es indicativo entonces que en la película corran los créditos de inicio alternándose con estas imágenes, además de un intertítulo que nos recuerda estadísticas y puntos de vista sobre la corrupción e impunidad que se vive día a día en México. Este documental de la ciudad se interrumpe por la historia de ficción, que es la de un agente policial que da con una pareja de sádicos asesinos que graban sus crímenes. De ese modo, y a lo largo de la película, se irán alternando estas escenas de ficción con metraje encontrado. Este segundo es sobre el que se comentará a continuación.

El desfile de espectáculos salvajes incluye la tortura y asesinato de un travesti y una prostituta, así como videos de cuando el propio protagonista era más joven, y junto con su hermana, torturó y asesinó a sus padres. La edición de estas escenas no sólo incluye *jump cuts* a lo largo de las tomas, sino también *glitches* de la imagen, y una pista de sonido cuyo volumen sube y baja. Estas alteraciones de la imagen y el audio van de hacer más “soportable” el sadismo al ocultarlo, a hacerlo más insoportable al espectacularizarlo<sup>193</sup>.

Entre estas escenas hay una lógica de expansión de los límites de la mirada de la cámara en su articulación con el cuerpo. Se distinguen así tres interesantes POV: 1) la cámara en el puño, que viaja de la cercanía con el torso el golpeador al rostro de la víctima, 2) el POV propio del cine pornográfico

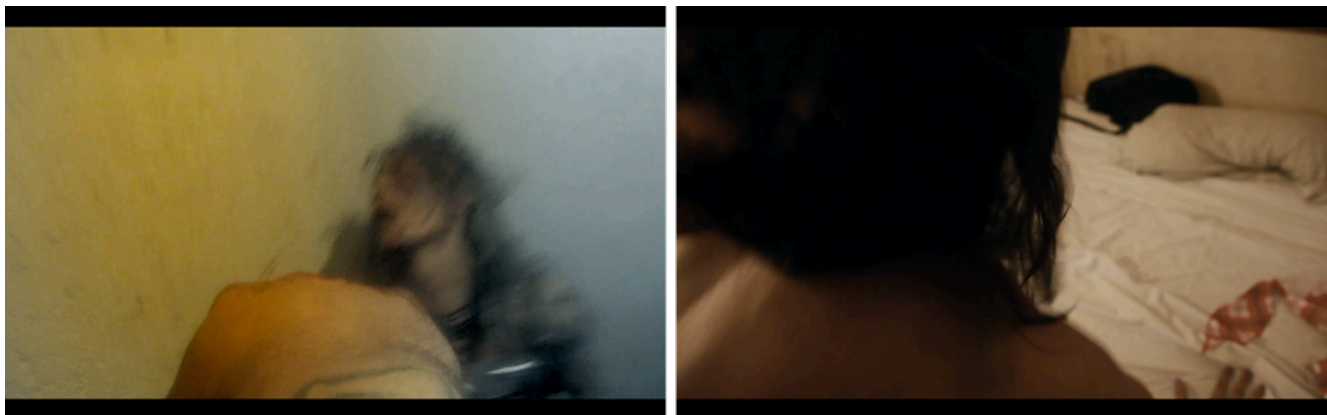
---

<sup>192</sup> Una crítica que hace referencia a lo apropiado de su eslogan comercial puede encontrarse aquí: <http://www.revistacinefagia.com/2015/11/atroz/>

<sup>193</sup> Algo muy similar menciona Žižek (2008b:69) al hablar de la doble interpretación que le podemos dar a la burocratización del Holocausto llevada a cabo por el aparato estatal nazi.



gonzo, manteniendo la lógica del *torture porn*<sup>194</sup> en la cinta, y 3) la toma del dildo con púas que se introduce en el ano del padre.



Esta última toma es particularmente relevante no sólo por lo chocante que puede resultar, efecto al que contribuye incluso la edición de sonido y gotas de sangre que impregnan la pantalla. Cuando el protagonista pone a su madre el arnés con el dildo, al que se le enrollan púas, y la obliga a penetrar a su esposo, no hay ninguna cámara miniatura que esté insertada en la base del dildo. Aún si la hubiera, la toma está *dentro* del ano. Para entender la naturaleza de esta toma, un recurso es la sutura cinematográfica.

Žižek propone en *The Fright for Real Tears* (2001b) procedimientos del concepto psicoanalítico de sutura en la construcción del discurso cinematográfico. Uno de ellos es una toma que parece ser subjetiva, el punto de vista de alguno de los personajes, pero que revela su imposibilidad, es decir, vemos una toma como subjetiva (como lo son las tomas del *found footage*, donde la cámara tiene una

---

<sup>194</sup> El *torture porn* es un término acuñado para señalar las lógicas de espectacularización propias del cine pornográfico (prolongados planos de acercamiento, una falta de contexto de los actos que tienen lugar o la reducción de escenas que den justificación a los actos sexuales) en el cine *gore*. Para una primera aproximación al tema, se sugiere leer a Hills (2011).

presencia como cuerpo en el espacio diegético) pero nos damos cuenta de que no hay ningún sujeto para estar en el lugar de esa toma.

Žižek explica que esto se trata de de la construcción de una *subjetividad imposible* (2001b:36) que contamina la supuesta objetividad con la que se narran los hechos cinematográficamente. En otras palabras: lo que debería de ser una toma objetiva –ya que nos damos cuenta de que no hay sujeto allí para verla– resulta ser una objetividad subjetivizada, una “editorialización” de la objetividad de la cámara, una especie de juego macabro de la Otredad con la que se revela el artificio sobre el que se sostiene el discurso del cine.

En el caso de *Atroz*, esta toma cruza así la frontera del *found footage*: cruza toda supuesta presencia física de la cámara en el espacio diegético. Resulta en una expansión de la mirada cinematográfica, puesta al servicio de la paradójica articulación del cuerpo del sujeto –ocurre al interior del cuerpo mismo– y de la Otredad que le da sentido al sujeto –y a quien se le puede atribuir esa subjetividad *imposible* de la toma–: la Otredad está *al interior* del sujeto.

Esta Otredad que le da sentido al sujeto tiene resonancia en el propio uso de la cámara del *found footage* como recurso para adentrarse en los oscuros rincones de la psique del personaje, las filias sexuales con las que vive y que usa cruelmente contra sus víctimas, pero que también es, precisamente como psique del individuo/sujeto, sintomático de la psique de la sociedad en la que el individuo habita y que habita en él, y que se confirma con los videos en los que somos testigos de la salvaje violencia intrafamiliar con la que el protagonista vivió su desarrollo sexual en la adolescencia.

La cinta no trata sólo de la violencia del personaje, sino de la violencia del personaje que está asentada en la violencia del entorno. Aquí es donde se distinguen entonces las dimensiones de violencia subjetiva y objetiva que se mencionaron anteriormente: la violencia subjetiva es la del feminicida sádico que asesina travestis y prostitutas, pero la violencia objetiva es la que provoca esta devastadora consecuencia al mantener el estado misógino y machista de las cosas.

Para exponer esto era importante ese breve documental de la ciudad al principio del filme, donde nada funciona: no funcionan las vías públicas, no funcionan las políticas públicas, no funciona el gobierno, no funciona la familia, no funciona la policía, no funciona el Estado, en fin, no funcionan ninguno de los engranes de la vida social. Le dicen al protagonista que es “un pinche error de la naturaleza”, pero es claro que el policía no entiende el punto. Más bien, le debieron de haber reconocido que él no es ningún error, sino el obvio resultado de un estado “natural” –es decir, fallido– de las cosas.

## **La muerte real es aburrida: metaficciones de terror**

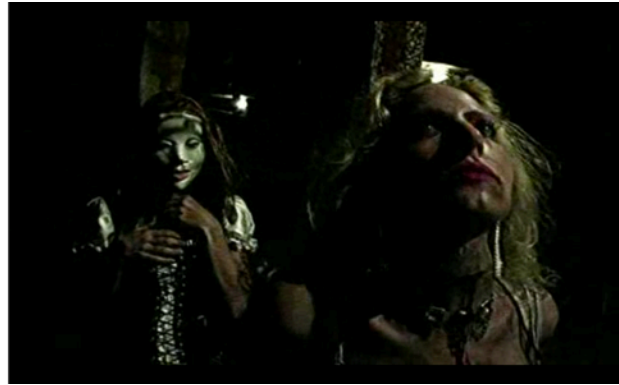
Explorando todavía el género de terror, es importante revisar producciones que trabajaron más estrategias del lenguaje documental que los *found footage*, y que constituyen comentarios sobre la naturaleza de las imágenes documentales. En ellas resulta interesante cómo el tema de la agencia autoral y la mirada desde/hacia el otro se ha trabajado para cuestionar, sutilmente, la dicotomía ficción/no ficción.

Si el documental se sostiene en su constitución como representación –y en casos más delirantes, metonímico– de la realidad, los falsos documentales de terror nos recuerdan que esto esconde la fisura de sus propias condiciones de enunciación, y que el modo de cuestionarlas puede ser disfrazándose (como en el primer caso), reconociendo el poder de construcción de memoria de las imágenes (en el segundo caso) o abriéndonos los ojos ante la ingenua relación que sostenemos con el cine de terror (en el tercer caso).

### *The Poughkeepsie Tapes: la burla al asesino y la burla del asesino*

La primera toma de la película es una muestra de la improvisación y torpeza en la filmación de un documental. El personaje a cuadro no está enfocado, pero ella empieza a hablar hasta detenerse para preguntar si ya se está grabando. Nos cuenta que es la dueña de la casa que aparece atrás, y que su inquilino siempre se comportó amable y pagaba a tiempo la renta. En la siguiente escena, una policía pasa lista a los cadáveres encontrados en el patio de la residencia.

*The Poughkeepsie Tapes* toma la lógica del *found footage*, pero vista desde otro ángulo, al narrar la historia alrededor de los videos hallados de un sádico asesino serial. De ese modo, el *found footage* se vuelve una estrategia entre varias: hay entrevistas explícitas (a agentes del FBI, policías, familiares de las víctimas, psicólogos), dramatizaciones de los hechos (en su mayoría narradas con sombras y siluetas, o con una cámara desenfocada), imágenes digitales (mapas donde se dibuja la ruta de los vehículos o dónde fueron apareciendo cadáveres), metraje de archivo falsificado (que simulan ser noticieros, aparecen logotipos de canales de noticias y reporteros que son actores con micrófono en mano dando primicias), figuras públicas reconocidas fuera de la diégesis del filme (una supuesta entrevista con el famoso asesino Ted Bundy, interpretado por un actor, quien da su opinión sobre las motivaciones del asesino principal de la película), y tomas de protección (de los lugares representativos y varios edificios en Poughkeepsie). El propio metraje encontrado, las siniestras cintas del asesino halladas en su casa, si bien impactantes, son un eje más sobre el que se construye una narración más compleja.



Hay que destacar varios modos con los que la película espectaculariza la narración. Aunque se presenta como un sobrio retrato de la búsqueda policíaca por un asesino –no hay una voz en off que personalice explícitamente el caso–, hay sutiles comentarios formales que acompañan la presentación de evidencia, por más evidencia policíaca y forense que ésta sea. Por ejemplo, los metrajes de video de las torturas y asesinatos no están exentos de música extradiegética que espectacularice los hechos, o una edición discontinua en la cámara que se agita y tiene sucesivos cortes tras breves segundos de película. Esto es indicativo de estrategias del cine de terror en general, que buscan enfatizar la agresividad y peligros del mundo diegético en el que se se desarrollan las acciones<sup>195</sup>: tal parece que durante los asesinatos de algún lado espectral sale música de violines y la cámara falla terriblemente justo en los momentos en que se golpea a la víctima.

Por supuesto, aquí es donde se esconde el artificio, y ahí es donde podría haber una lógica subversiva. Se tienen dos lecturas posibles: por un lado, la película, como el cine de terror en general, quiere hacer grande el espectáculo del miedo y la muerte, por lo que se nos invita a pensar que si no hubiera esos cortes –esas interrupciones en la imagen o esa música extradiegética–, nos sentiríamos menos interesados en lo terrible que está sucediendo al ser narrado de modo “aburrido” (una cámara estática que no se mueve y sólo escucha, de modo poco nítido, lo que está sucediendo), así que aquí habría que preguntarse qué tipo de espectador somos que necesitamos incentivos sensoriales para que nos parezca entretenida la tortura; mientras que por otro lado, quizá agregar estos efectos a la imagen y el audio lo que se hace es ocultar lo insoportable que sería ver esto que está teniendo lugar, que es la evidencia de una cruel tortura sobre una joven, y en ese caso, habría que preguntarse qué tipo de espectador es aquél que se somete voluntariamente a esta tortura visual<sup>196</sup>.

Pasando la línea del espectáculo del metraje encontrado, *Poughkeepsie* aprovecha hacer un comentario sobre cómo estos videos inciden en el universo diegético donde existen, hasta el punto de una banalización del mal, al traducir la tortura sobre una joven y el secuestro de una niña en estadísticas, trámites policíacos y encabezados amarillistas. Tal parece que el asesino, con sus inteligentes métodos, sólo aprovecha lo ridículo de las condiciones ya dadas. Dice un agente del FBI, explicando el porqué era tan elusivo el criminal y por qué el hecho de que los homicidios hayan tenido lugar en condados distintos afectaba la investigación: “This is a killer who understands bureaucracy”<sup>197</sup>.

Este comentario irónico sobre los procesos legales en la búsqueda de un asesino siguen una lógica de desmitificación del aparato de justicia, que no persigue ciegamente el bien y atrapar al

---

<sup>195</sup> Para un profundo estudio de la estética y narrativa de terror, remito al clásico del tema: Carroll (1990).

<sup>196</sup> Como ya se mencionó, para revisar el uso de la tortura como entretenimiento en el cine de terror en los últimos años se sugiere leer a Hills (2011).

<sup>197</sup> Traducción: Es un asesino que entiende de burocracia.

crimen, y que se refleja en la lógica de la propia película. Lejos de la presentación “objetiva” del caso, hay sutiles momentos en los que la narración deja entrever su propia postura para entretener y hacer un espectáculo de los hechos. Además de las intervenciones ya mencionadas sobre las evidencias de los crímenes, están los puentes de sonido que unen la pista de audio de la víctima rogando que se le perdone la vida con los idílicos paisajes de Poughkeepsie, así como grabar las entrevistas explícitas con una lógica un poco inusual (planos holandeses, abruptos zooms al sujeto de la entrevista), y claro, el propio hecho de interrumpir el metraje instantes antes de algo que claramente resultó fatal para la desafortunada persona en turno (justo cuando se va a dar el golpe final, la cámara “falla”).

Para enmarcar este desenfreno de cruel violencia de un individuo, resulta interesante ver cómo la película concluye que no se puede escapar de la violencia una vez que llega a la vida de alguien. Casi al final, la policía atrapa a un sospechoso, sigue un juicio, resulta declarado culpable y condenado a pena de muerte. Tras la ejecución, se demuestra que el sujeto siempre fue inocente y es exonerado (de nuevo, la desmitificación de la Justicia –en mayúsculas–, a través de su error). Lo triste es que su hijo lamenta no sólo que su padre halla muerto por un crimen que no cometió, sino que ni siquiera su memoria puede ser respetada, porque su exoneración sucedió un 11 de septiembre de 2001, por lo que la publicación en los periódicos del día siguiente, que devolverían cierta dignidad a su fallecido padre, fue opacada por la violencia estrepitosa del terrorismo en el 9/11, que además, hizo que la gente dejara de interesarle el asesino que secuestra niñas pequeñas.

La película dedica una buena parte a narrar un caso en particular, el de la joven Cheryl que estuvo capturada por meses –mientras que la mayoría de las víctimas morían a los pocos días–. Es difícil no leer la tortura dirigida particularmente contra ella sin el acoso del fantasma de la violencia de género contra las mujeres y los feminicidios. Podría creerse que el síndrome de Estocolmo que manifiesta la joven en una entrevista tras ser rescatada refleja una postura machista de la cinta, y sería muy fácil caer en el absurdo de que, al final, “disfrutó” lo que le hicieron.

Sin embargo, siguiendo la lógica de la espectacularización de la violencia, habría que recordar que el sádico sólo puede actuar como tal cuando porta su investidura simbólica, la infaltable máscara como falo –de hecho, literalmente usa una máscara con una nariz bastante pronunciada– que oculta su rostro en todos los videos, y que requiere para desatar su poder, recordando que sólo a través de la investidura de algo externo es que el sujeto tiene poder sobre otro, que el sujeto por sí mismo es impotente ante la meta que se propone. Incluso cuando se acerca a una víctima fuera de su cámara de tortura, sin tener puesta en su cara la máscara (como con la niña al inicio de la película, la pareja que ataca estando en la parte de atrás del auto, cuando se burla de la madre de Cheryl en su casa y con las niñas scout que invita a pasar a su sala), necesita cubrir su rostro a través de la cámara que siempre tiene en sus manos. Es indicativo de la impotencia del sujeto la teatralidad con la que envuelve sus

acciones: este asesino vuelto cineasta necesita del poder teatral que le da la cámara para dar rienda suelta a su perversión.

Esta máscara también funciona como comentario a la multiplicidad de identidades del criminal, que se burla de la policía modificando su modo de asesinar continuamente, haciéndoles creer que distintos asesinatos se tratan de culpables diferentes. Para llevar esta burla a la policía a un nivel insospechado, el último crimen mostrado en el filme es cuando el asesino se hace pasar por policía, y tras ofrecer llevarla a una estación de combustible, sube a su auto a una mujer cuyo vehículo se averió en medio de la noche. El asesino está al tanto de esa confianza ciega en la Policía/Justicia/Bien –con mayúsculas–, así que cuando le pregunta a esta víctima por qué creyó que era un policía, obtiene la respuesta evidente: porque parece uno. Burlándose, le recuerda que no debería de subirse al auto de un extraño, en un ominoso eco con las niñas scout que le dijeron que no tienen permitido entrar a casas de extraños (y quienes son las únicas que se salvaron estando tan cerca de él).

Con ello, *Poughkeepsie* establece una reflexión sutil en la que reduce a su sádico asesino como un ser impotente que sólo puede ejecutar su maldad cuando tiene la investidura simbólica puesta (la máscara fálica, la cámara, el uniforme), quien a la vez establece, por su parte, inteligentes burlas a la policía como institución, al mostrar la facilidad con la que confiamos en la Institucionalidad y cómo ésta demuestra su impotencia justo cuando se enfrenta a un mal imparable.

### *Lake Mungo: el fantasma material*

Marcando la estética y narrativa de terror en un falso documental, en este caso a partir de un caso sobrenatural que va complicándose, *Lake Mungo* hace inteligentes críticas con un sutil proceso metaficcional, atacando la construcción de la verdad a través de las imágenes manipuladas y sacadas de contexto.

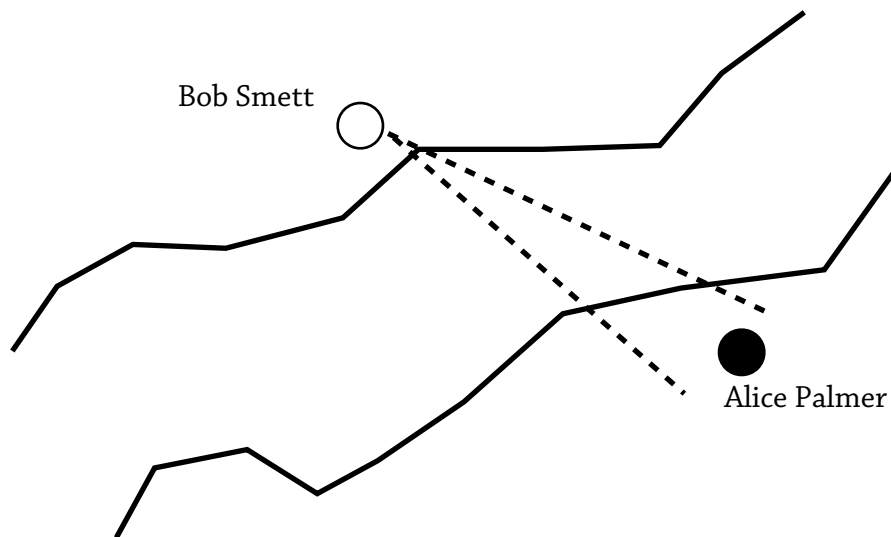
Un grupo de personas cuentan a través de entrevistas los sorprendentes hechos que iniciaron con un accidente. Nadando en las inmediaciones de un dique junto a su familia, la joven Alice Palmer desaparece. La búsqueda inicia, y su cadáver es hallado unos días después, con claros signos de deterioro más allá del tiempo que pasó bajo el agua.

En la familia, cada quien a su modo está tratando de sobrellevar la muerte de la joven: la madre, Rosie, tiene pesadillas recurrentes en las que su hija está de pie frente a ella en su cama; el padre, Russell, entra al cuarto de su hija para tener el encuentro –que se descarta como consecuencia del estrés emocional– con el fantasma de su hija; el hermano, Mathew, inicia una afición por la fotografía. Tras mandar a revelar imágenes del patio de su casa, nota que en una de las esquinas aparece Alice. Sorprendido y con ganas de registrar más, deja grabando la cámara por las noches, y en uno de los videos, una sombra pasa corriendo.

La madre empieza a ver a un espiritista. En la primera de las sesiones, él le pide a ella cerrar los ojos e imaginar que entra a la casa y va hasta el cuarto de Alice, donde la ve a ella triste. Empezando a sentir más paz tras estos encuentros, lleva al hombre a la casa, y en compañía de su hijo y esposo, se practica una sesión para conectarse con el más allá y el espíritu de Alice. Mathew deja grabando una cámara, y se registra la espectral aparición de Alice al final del pasillo.

Ante la sorpresa de la familia de estas manifestaciones de lo sobrenatural, la narrativa y estéticas de terror continúan: personajes que se enfrentan a lo desconocido, música extradiegética que acentúa el misterio, lentos zooms con música *in crescendo* mientras se acercan al espectral rostro de Alice vigilando al final del pasillo.

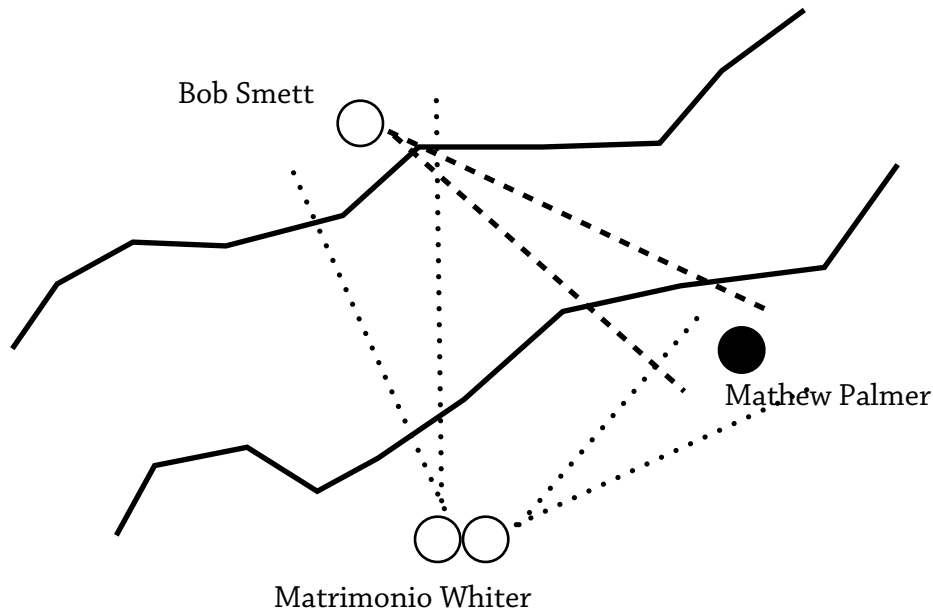
Para dar el sentido de que la familia no está alucinando todo y presentando evidencias falsas, un hombre, Bob Smett, publica fotografías que tomó en el dique meses después de la muerte de Alice, en las que una figura con el rostro y ropa de la joven aparece del otro lado del agua. Aquí un plano sobre los hechos.



Esto hace que los Palmer inicien una petición para exhumar el cadáver que enterraron y hacer pruebas de ADN para saber si no era otra persona la que hallaron en el río. Se confirma tras las pruebas que sí es Alice la que estaba enterrada. Entonces, ¿quién está en la foto?

Es hasta que el matrimonio Withers revela un video que estaba grabando precisamente el mismo día que Smett tomó la foto que se entiende lo que sucedió. La cámara panea de izquierda a derecha, mostrando primero al propio Smett con su cámara fotográfica y luego el lugar donde se supone apareció Alice para la cámara. Se sabe así que quien aparece allí es Mathew, usando el suéter de su hermana, un día que fue al dique para recordarla.





Aquí es donde la película da un primer giro interesante, porque en lugar de irse tras el camino común de una película de terror sobrenatural (el fantasma de Alice regresa por asuntos no cerrados, etc.), se empiezan a explicar todos los hechos sobrenaturales previos: el hermano admite haber falsificado la fotografía del patio, haber sido él quien corría a través del pasillo generando la sombra en la cámara, y que los videos donde ella aparece reflejada en espejos y vajillas durante las sesiones de espiritismo es el reflejo de la televisión donde él detuvo un video casero justo en un close-up al rostro de su hermana.

Es aquí donde se inserta un muy inteligente comentario sobre las imágenes de archivo y la memoria selectiva que afecta nuestra atención en el detalle, comentario que atraviesa toda la película. Cuando se fueron presentando las fotos y videos, tal parecía ser la viva manifestación de un fantasma, pero tras estas explicaciones y ver de nuevo el material de archivo, caemos en cuenta de que las pistas para demostrar su falsedad siempre estuvieron ahí, igual de obvias que antes pero ahora sí las notamos (lo plástico que se ve Alice encima de la fotografía, la silueta del hermano donde creíamos que era la hermana ahora sí es muy evidente). Por su parte, el cambio de perspectiva con la foto y video del dique no estaban manipulados, sino descontextualizados.

En cualquier caso, las imágenes tienen un poder de fascinación cuando hay un duelo emocional que no ha concluido, como la muerte de una hija/hermana. *Lake Mungo* es una película sobre nuestra desesperación por guardar la memoria y recuerdos intactos de los seres queridos fallecidos, así como queremos preservar nuestra propia memoria del modo que más nos convenga o prefiramos ser recordados. El espiritista grabando obsesivamente todas sus sesiones por años es otra manifestación

de esto, los múltiples videos caseros de Alice creciendo insertados a lo largo de toda la película es otro modo en el que se hace patente que sí existen los fantasmas entre nosotros: son los recuerdos de quienes ya no están y que se manifiestan en las fotografías, videos, objetos que dejan a su paso por este mundo.

A su vez, la película muestra esta incapacidad y torpeza por querer mantener la memoria intocable: los múltiples trucos de la falta de perspectiva, la necesidad de imágenes más nítidas (la baja resolución de la foto de Smett hizo posible confundir el rostro de Mathew por el de su hermana a la lejanía), los múltiples trucos de Mathew para falsear imágenes que son muy verosímiles al momento, pero claramente artificiales una vez que sabemos que son falsos. No sólo está nuestro error en no haber notado la artificialidad del material de archivo manipulado, sino que también está el problema de no revisar el material de archivo a totalidad, de tener una atención selectiva a la imagen.

Esto último es inteligentemente señalado hacia la mitad de la película, cuando la madre relata que estuvo viendo nuevamente las cintas falsificadas por su hijo. Una vez que supo que ésa no era la sombra de Alice, sino de Mathew, empezó a prestar atención a otros elementos del cuadro, hasta percatarse del hombre que se estaba ocultando en el cuarto de Alice, que se podía notar por la puerta entreabierta.

Tras revelarse las relaciones sexuales que sostenían los vecinos de los Palmer con Alice, y que ella guardaba una cinta que grabó uno de estos encuentros, la indignación llega a quienes conocieron a la joven en vida y ahora dicen no saber quién era. Su amiga afirma que ella conoció a una Alice, su madre a otra Alice, y que quizá había una Alice a la que nadie conoció jamás.

De nuevo, aquí se inserta el comentario sobre el papel de las imágenes para formar nuestra propia identidad. Efectivamente, su amiga conoció a una Alice: la Alice que convivía con ella en tanto su amiga, mientras que la madre conoció a la Alice-hija, Mathew a la Alice-hermana, los vecinos a la Alice-pareja sexual. ¿Quién podría conocer “realmente” a Alice? Ni la grabación oculta que el vecino intentó robar, ni la Alice bailando en el video casero, ni la Alice de pequeña son la ‘verdadera’ Alice, pues Alice existe en el recuerdo de la relación que sostenía con cada quien.

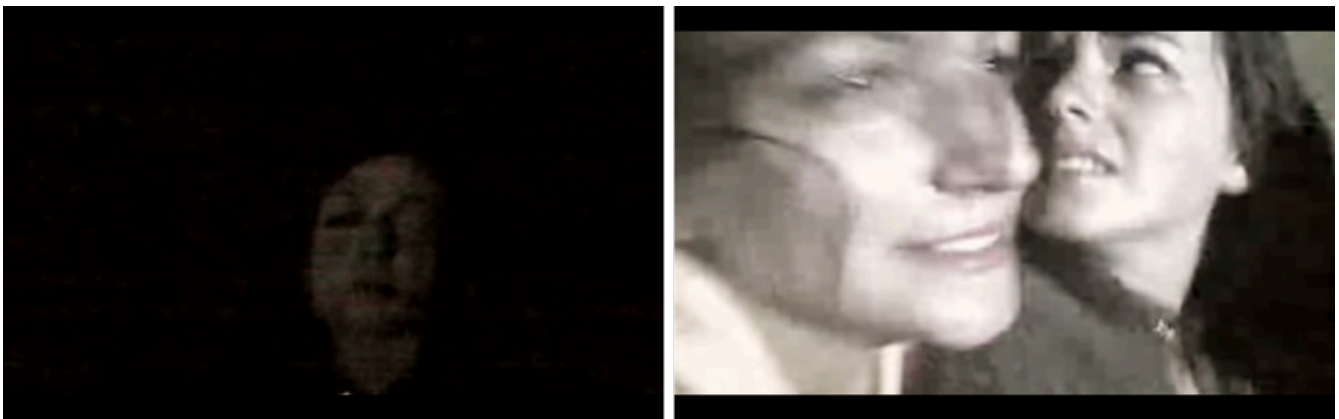
En ese sentido, la película se convierte en un estudio sobre la falsedad de la memoria y cómo requerimos guardarla en fotografías y videos, aún si estos son manipulados, cosa que revela más de nosotros mismos que estamos manipulando las imágenes que de la persona que estamos insertando ahí. La película gira alrededor de Alice, pero sabemos mucho menos de ella que de todas las personas que aparecen y son mencionadas por las acciones que realizan tras su muerte.

No existe una Alice “real” u “original”, sólo la Alice de las relaciones con los demás en el momento y lugar específicos. Del mismo modo, todos los personajes van dándose cuenta de esta misma decepción: Mathew y sus fotos falsas, la foto de Smett que demuestra la necesidad de

cuestionar la perspectiva para entender la realidad de una situación. Incluso el espiritista “engaña” a la familia: la madre lo va a ver esperando hallar paz tras la muerte de su hija, pero él no le revela a la familia que ya conocía a Alice, y que ella le fue a ver unos meses antes de morir porque tenía recurrentes pesadillas.

Aquí inicia la última parte de la película, que empieza a unir los hilos en una serie de repeticiones. Por fin nos enteramos de qué es el lago Mungo y qué relación tiene con Alice. Meses antes se había ido a un campamento allí, y al regresar, su madre recuerda que no tenía su celular ni su brazalete favorito, a lo que no le dio mayor importancia. Los amigos le muestran un video a los padres donde está Alice, esa noche en el campamento, enterrando su celular en las cercanías del lago.

Los Palmer viajan allí, encuentran el celular y el último video en el aparato: en un momento en que se encuentra sola, Alice graba con su celular una figura terrorífica que se acerca a ella. Es hasta que la tiene a pocos centímetros de distancia que notamos que la figura es ella misma, deformada como cuando fue hallada en el lago al inicio de la cinta. Alice se va corriendo, alejándose de su propio cadáver, de lo que ella se convertiría unos meses después.



Este encuentro del sujeto consigo mismo es el que hace posible una mirada que se le regresa desde una otredad bastante radical: la del propio sujeto muerto. No era suficiente con borrar el video, sino que era necesario enterrar el propio celular, pues Alice está al tanto –y la película lo ha estado diciendo– de que las imágenes tienen una capacidad corpórea y material muy grande, una realidad y existencia propia que exceden la vida de cada persona.

La última sesión de la madre de Alice con el espiritista es un espejo de una de las sesiones con la joven. Se muestran ambas sesiones intercaladas: Alice narró que soñaba cómo su madre entraba a su habitación pero no la puede ver, como si no supiera que ella estaba allí; mientras que la madre cuenta que va a la habitación –como al inicio del filme– y al abrir la puerta ya no hay nadie adentro.

Si bien todo aparenta cerrarse con esta edición que intercala narraciones del mismo encuentro pero desde la perspectiva de dos personas, la cinta regresa a su dimensión como película de terror en

la última toma: aparece de nuevo la fotografía de la familia mudándose de la casa, tras haber sanado el dolor de la pérdida de Alice, sólo que ahora hacemos un zoom a una de las ventanas de la casa vacía, donde puede verse a la propia joven.

Inician los créditos, y se van intercalando estas mismas fotografías y videos pero genuinamente tocados por apariciones espectrales: en la foto que Mathew falsificó montando a la hermana en una esquina, sí aparece ella en el otro extremo del cuadro; en el video de los Whiters donde está Mathew usando la ropa de Alice, aparece Alice en otro lugar; en uno de los videos que Mathew nunca presentó como apariciones de su hermana, efectivamente ella está.

Por último, si bien por un lado puede argumentarse que *Lake Mungo* propone un comentario sobre la falseabilidad del material de archivo, esto sólo se plantea al inicio de la película. Más interesante es cuando la cinta propone acceder a otra verdad con sólo cambiar la perspectiva con la que se ve el material (el asunto de la foto y videos del dique) o con enfocar nuestra atención a otros aspectos de las imágenes (el video del truco de Mathew donde está su vecino en las sombras). Además, es inteligente la ambivalencia del rol de las imágenes en la conformación de los sujetos: por un lado, pretender reducir a las personas en su complejidad a la relación que sosteníamos con ellas (sí hay muchas Alice, porque Alice no está reducida a su rol como amiga, hija o pareja sexual); por otro lado, las imágenes y su poder material sobre nuestros recuerdos es tan grande como para desestimarlas como huellas de los sujetos, así que constituyen una especie de espacio con su propia lógica, aquella donde habitan los fantasmas, adquiriendo una vida propia.

### *S&man y lo aburrido de ver morir*

El último caso para analizar en esta sección bien podría ser descartado como un ejercicio menos interesante que los anteriores, al decir que simplemente es un documental “con una parte ficcional”. Quisiera argumentar que la articulación es mucho más compleja.

En un principio, el narrador, que pronto nos enteramos que es el director del filme, J.T. Petty, nos dice que esta no es una película de terror, sino que es una película sobre las películas de terror. Nos relata la historia de un voyeurista que vivía entre sus vecinos, a quienes espío con una cámara por meses, quizá años. Cuando lo descubrieron, metieron una demanda colectiva en su contra, pero en cuanto entendieron que debían de hacerse públicas las evidencias en su contra, es decir, en la corte debían de hacerse públicos los videos en los que grabó a sus vecinos sin que lo supieran, tomaron colectivamente la decisión de retirar los cargos.

El filme inicia con entrevistas a expertos, entre ellos, Carol Clover, quien en 1992 publicó el famoso *Men, Women and Chainsaws*, un estudio académico de las películas de terror, particularmente

del cine *slasher*, que con frecuencia presenta la fórmula en la que un asesino acecha y ataca a sus víctimas, la mayoría de ellas, mujeres jóvenes.

Clover argumenta en el documental que dos miradas se ponen en juego en las cintas de terror: la masoquista del espectador que se somete a este espectáculo, y la sádica del cineasta que orchestra el espectáculo. Sin embargo, como se hizo notar por Lacan en su lectura de Sade ([1963] 2006e), en la experiencia sádica, el sádico puede volverse el peón de quien recibe el dolor, pues es utilizado como instrumento de placer del masoquista. Aplicando estas dos analogías, podemos decir que el espectador que pide más, y se le da más, utiliza al cineasta sádico como su propio instrumento de placer. Esto significa que nosotros como espectadores nos volvemos cómplices del espectáculo que tiene lugar frente a nosotros.

J.T. Petty aparece a cámara brevemente, y asiste a una convención de películas de serie B de terror contemporáneas, donde entrevista a quienes realizan este tipo de cine *gore/slasher* de muy bajo presupuesto: el productor Fred Vogel y la actriz Debbie D aparecen a cámara narrando anécdotas personales y las razones por las que están en el negocio de hacer películas con una videocámara casera en la que se simula un secuestro y tortura de alguna desafortunada y atractiva chica. El director Bill Zebub confiesa ante cámara que hace este tipo de cine para que perversos le den dinero, no porque le interese hacer arte. La frontera entre lo que él produce y cualquier película de terror en los grandes anales de la historia del cine podría ser más delgada de lo que aparenta.

Además de estas personalidades, Petty conoce a Erik, un joven con sobrepeso que no tenía dinero para comprar un stand en la convención pero que también vende sus películas, que son la serie *S&man*, cada una con el nombre de una mujer a la que se le acosa por la calle durante días hasta que le secuestra y asesina frente a cámara. Petty siente atracción por él del mismo modo que por Vogel o Zebub, pero al darse cuenta de que evade sus preguntas y no explica sus métodos de trabajo como realizador, empieza a caer en la cuenta de que Erik no vende falsos documentales de un acosador, sino que vende videos genuinos de asesinatos cometidos por él mismo.

Mientras continúan las entrevistas con Clover y con expertos en patologías sexuales, Petty continúa adentrándose en los modos de trabajar de Vogel y Zebub. Éste le dice que grabar muertes en cine es mucho mejor que ver una muerte en vivo, porque la muerte real es aburrida: “It is very boring to watch real deaths. In a movie it looks exciting and dramatic. It’s got this music and everything. But just seeing that hand-held shaky camera, it’s almost dehumanizing”<sup>198</sup>. Al respecto, Clover plantea la pregunta de si podemos identificarnos con una cámara incorpórea que cae al piso (como el final de

---

<sup>198</sup> Traducción: Es muy aburrido ver muertes reales. En una película se ve emocionante y dramático. Tiene música y todo. Pero ver sólo esa cámara en mano temblorosa, es casi deshumanizante.

*Blair*), y su respuesta es que sí, que mientras sabemos que la película es falsa, se puede soportar lo que allí acontece.

Continuando en esta misma línea y haciendo crecer la ironía, Petty le critica a Erik que sus películas no parecen tan realistas como las de Zebub o Vogel, quienes tienen acercamientos, efectos especiales y música para dramatizar las escenas de tortura, asesinatos y violaciones. Erik se muestra, más que ofendido, sorprendido. Al parecer Erik entiende la posibilidad del lenguaje cinematográfico de modo opuesto a Zebub, pues no le interesan esos efectos, sino el registro del hecho, ya que él sí comete el acto. Como el cineasta (Zebub, Vogel) no puede asesinar a alguien, sustituye ese sentimiento de adrenalina del asesino por close-ups, gritos prolongados, torsos desnudos de mujeres, diseño de audio, música estridente y litros de sangre que corren por el piso. Por otro lado, el asesino real (Erik) no necesita esa teatralidad, ya que está totalmente del lado del criminal.



Continúan creciendo las dudas en Petty sobre Erik, quien cuestiona el poder que tienen los cineastas para encender una cámara y grabar, escudándose en el propio oficio como si éste tuviese un halo redentor de la complicidad que pueda adquirirse. Petty entiende la precariedad de su situación, aún como director del filme, cuando Erik le muestra que él le ha estado grabando furtivamente, tal como a las víctimas de sus películas.

Respecto a este asunto, en sus últimas intervenciones, Clover menciona que, en la actualidad, siempre se nos está mirando, que no se puede escapar de las múltiples cámaras que nos rodean en la vida como sociedad, y que en cualquier momento podemos convertirnos en el sujeto de una grabación, en ser acosados sin saberlo.

Petty decide cortar su relación con Erik. Se pregunta si lo que un asesinato grabado con una cámara y el cine de terror tienen en común es que hay una ficción dentro del marco de la realidad, o al revés; es decir, si en todo asesinato se ejecuta una teatralidad para una cámara (presente o ausente), o si en la teatralidad del terror se esconde el deseo reprimido del asesinato.

La última toma de la película es de la última entrega de la serie, en la que Erik ata a una mujer a un poste y le corta la garganta, en una sola toma que sorprende, precisamente, por su alto efecto deshumanizante. Regresando a la anécdota del voyeurista del vecindario de Petty al que todos sus vecinos terminaron dejando en paz, habría que recordar que acercarse demasiado a los sujetos (mostrar las cosas tal cual son, sin efectos especiales) podría terminar por privarles de su propia humanidad.

Petty establece un punto importante: la teatralidad de una película de terror o la grabación de un asesinato real está dada por la lógica de recepción particular de cada producto. En ese sentido, se continúa sobre la línea de que una película es más allá que el metraje y su corte final, y que es parte de una experiencia hipertextual. Es curioso ver que esto también tuvo ecos en la propia película *S&man*. Particularmente, el sitio de reseña y crítica de cine fantástico y de terror Twitch (actualmente llamado Screen Anarchy), publicó en varias ocasiones al paso de la película por algunos festivales: primero se establecía la discusión de si la serie *S&man*, dirigida por Erik, era real o no, y que si la serie no lo era, entonces la película no era un documental<sup>199</sup>, y luego se preguntaba si la película no estiraba las fronteras de cada espectador sobre cómo reaccionar ante un material que muestra una muerte real o una película de terror muy explícita<sup>200</sup>.

Estas críticas pierden una dimensión fundamental porque tratan de circunscribir *S&man* a la misma dicotomía, sin percatarse que la película abre un nuevo espacio, su propio espacio, en el que efectivamente tiene lugar todo lo que se dice y sucede en ella. Para que este espacio tenga sentido, necesita del papel del espectador, quien asume el rol de garante de sentido, para tomar de la propuesta ficcional del filme aquella reflexión sobre su propia concepción de ficción y realidad, en este caso, a partir de su papel como cómplice del terror.

### **El mito de la estrella musical a la onceava potencia**

El tema de la banalización del espectáculo y la obsesión por las celebridades de la industria musical y su extravagante estilo de vida ha sido abordado desde los falsos documentales con dos cintas que revisan los casos del glam rock de los 80 y el hip-hop de los últimos años.

Estas dos cintas funcionan como casos paradigmáticos sobre la constitución de una figura pública o celebridad, en tanto una especie de mito inalcanzable. Es en la construcción de este mito, cuando el personaje termina por rebajarse, humillarse y reconocer sus fallos, en mostrar la fisura de su construcción, que el falso documental puede funcionar como el intento de elevar –y terminar por socavar– el mito de la estrella musical.

---

<sup>199</sup> <http://screenanarchy.com/2006/09/jt-pettys-smán-is-it-a-documentary-a-non-fiction-film.html>

<sup>200</sup> <http://screenanarchy.com/2006/09/tiff-report-smán-review.html>

### *This is Spinal Tap y la sexualidad minada*

Un hombre aparece a cuadro, presentándose como Marty DiBergi, director de la película que inicia. Dice que conoció al grupo en un bar que ya no existe, y que estuvo acompañándoles en su último tour por EUA. La banda se llama Spinal Tap, y esta película es *This is Spinal Tap*.

En realidad, Marty DiBergi es Rob Reiner, el director de la película. *This is Spinal Tap* hace un intenso uso de la comedia en su historia de una banda de rock en una gira, con un fin paródico de las estrellas de rock, pero que como toda parodia, incluye una desmitificación de ese mundo también.

Hay un espectro recorriendo toda la película y atormentando a los miembros de la banda, que menciona desde un inicio el chofer de la limosina: esto es una moda pasajera. Efectivamente, es importante señalar que conocemos a la banda a partir de un momento bajo en su carrera, iniciando una gira destinada al fracaso total.

La película recurre a estrategias de documental observacional, es decir, una cámara acompaña a los sujetos en sus actividades la mayor parte del tiempo. La interacción con la cámara es muy poca, con excepción de las entrevistas en distintos lugares y momentos que van intercalándose a lo largo del filme.



El modo en que la película trata de expandirse diegéticamente es con el material de archivo y las anécdotas que los personajes narran, y que son usadas también como referencias a otras bandas y dimensiones del universo de la música rock: el material de archivo de los primeros conciertos de Spinal Tap es muy similar a los primeros conciertos de The Beatles en el show de Ed Sullivan; el baterista de Led Zeppelin, John Bonham, murió del mismo modo que uno de los bateristas que recuerdan; Jimmy Page usaba un arco de violín para tocar su guitarra (mientras que Nigel usa el violín mismo); en épocas muy cercanas a la película, el disco *Condition Critical* de Quiet Riot también recibió una crítica negativa de sólo dos palabras que jugaba con su nombre.





En general, la banda es bastante representativa del glam rock de la época, y no difiere mucho del estilo y apariencia de bandas como Aerosmith, Whitesnake, Van Halen, Def Leppard o Mötley Crüe. Sin referirse directa o satíricamente a ninguna de ellas en particular, la cinta hace una sátira de todo el movimiento y la escena musical. También hay una construcción con escenarios comunes de otros documentales de rock (discusiones con el manager, en el autobús de la gira, el backstage justo antes de iniciar el concierto), que por su propia parte construyen un mito alrededor de los músicos (*Don't Look Back*, D.A. Pennebaker, 1967, con Bob Dylan, *Gimme Shelter*, con los Rolling Stones; *The Song Remains the Same*, Peter Clifton y Joe Massot, 1976, con Led Zeppelin).

Algunas estrategias que sigue la película para destruir el mito de las estrellas de rock como demiurgos son las ridículas peticiones sobre la comida (“estos panes son demasiado pequeños para el jamón”), el manager como un personaje que no parece tener mayor trabajo que el de un sofista (“no se ha reducido el interés por la banda, sólo se ha especializado”), su incapacidad de verdaderamente hacer las maniobras en el escenario (necesitan asistentes que los levanten cuando se tiran al piso con la guitarra), la falta de planeación con la utilería en el escenario (el capullo de larva que no abre o las piedras de Stonehenge en miniatura), el desconocimiento de su propio equipo (“estos llegan a 11”), y en una de las escenas más recordadas, el quiebre de su mito como leyendas sexuales (tienen problemas al pasar por filtros de seguridad porque esconden un pepino en papel aluminio dentro de su pantalón).

Sobre este último punto, precisamente el sexo juega un papel importante en la configuración del imaginario de celebridades musicales. La sexualidad casi explícita sin gracia de las letras es un ejemplo constante: “My baby fits me like a flesh tuxedo, like to sink her my pink torpedo”<sup>201</sup>. Esa obsesión del aspecto sexual toca toda la música de la banda: cuando Nigel le presenta a Marty una de las delicadas piezas de piano que ha estado componiendo inspirándose en Bach, el director le pregunta cómo se llama la canción, y lo que le responden es *Lick my love, pump* (“Lame mi amor, cariño”).

---

<sup>201</sup> Traducción: Mi nena me encaja como un traje de carne, me gusta hundirle mi torpedo rosa.

La película, por otra parte, se aprovecha de algunas estrategias de recepción igual de interesantes, bastante complejas para la época. Tras su estreno y gran popularidad, la banda comenzó a dar conciertos en varios festivales, desde LiveAid hasta Glastonbury. A la fecha, el grupo ha sacado tres discos oficialmente, pero en internet abunda material *bootleg*<sup>202</sup> hecho por los fans.

En la cultura popular, la influencia de la película es bastante grande: el día 11 de noviembre de 2011 se proclamó para honrar a Nigel Tufnel y su amplificador que llega a 11<sup>203</sup>; años después del estreno de la cinta, Metallica sacó un álbum con su portada completamente en negro, muy similar al *Smell the Glove* de Spinal Tap (que a su vez puede ser leído como una referencia al álbum blanco de The Beatles, mencionado al inicio de la película); mientras que la ficha de la película en IMDB.com es la única que está con base en 11 puntos.

### *Popstar: Never Stop, Never Stopping y la expansión diegética*

Una actualización de *This is Spinal Tap* es *Popstar: Never Stop, Never Stopping* (Akiva Schaffer y Jorma Taccone, 2016), protagonizada por Andy Samberg y los dos directores. El trío de comediantes ha estado trabajando juntos desde los 90, pero fue a mediados de la década de 2000 cuando comenzaron a tener gran popularidad con sus apariciones en *Saturday Night Live*.

El trío comenzó a lanzar videos musicales de comedia bajo el nombre The Lonely Island<sup>204</sup>, en los que rapeaban con letras absurdas, acompañados de artistas “serios” (Michael Bolton, Adam Levine, Snopp Dogg). Una de las canciones más famosas fue *I Just Had Sex*, que se estrenó en 2011 y contó con la participación de Akon. Algunos de los escenarios e ideas de estos videos musicales aparecieron en la película que se haría unos años después.

En *Popstar: Never Stop, Never Stopping*, se cuenta la historia de separación de la banda Style Boyz, y cómo su vocalista, Conner, siguió su propia carrera como solista. Conner comienza una mala racha con las críticas negativas de su último disco, y posteriores desastres tras el escenario en su gira de promoción. En medio de todo esto, de nuevo, hay un espectro de burla a los excesos ridículos del mundo de celebridades musicales.

La película tiene una lógica documental un poco más compleja que *This is Spinal Tap*. No hay un claro realizador que tenga el objetivo de seguir a la estrella. Hay entrevistas con la banda en varios

---

<sup>202</sup> En la industria musical, se entiende por material *bootleg* aquel material que es de un artista pero no forma parte oficial de su catálogo, como grabaciones de un concierto hechas por alguna persona del público y que luego distribuye. Otros ejemplos son entrevistas que haya dado el grupo, grabaciones acústicas tomadas clandestinamente, o incluso mezclas de sus propias canciones. Mientras que el material pirata es la copia, distribución y venta ilegal de material oficial de la banda, el *bootleg* no lo es exactamente pues no es un material que forme parte del catálogo que el propio grupo o artista promociona.

<sup>203</sup> Más información <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/nov/11/spinal-tap-nigel-tufnel-day>

<sup>204</sup> Página oficial de la banda: <http://www.thelonelyisland.com/>

lugares y momentos, pero también aparecen muchas otras personalidades reconocidas que dicen admirar o haber trabajado con el grupo (Mariah Carey, Questlove, 50 Cent, Ringo Starr, Simon Cowell), y apariciones de los personajes en otros contextos fuera del mundo ficcional (por ejemplo, en el *talk show* de Jimmy Fallon).

No sólo hay una cámara que observa y sigue lo que pasa en frente, sino que se aprovechan estrategias del mundo digital: escenas del vlog en Youtube de Conner, las portadas de revistas o anuncios de jeans, muchos de estos casos modificados digitalmente y con su propia lógica narrativa que enfatizan la idea de que las celebridades musicales de hoy no sólo habitan los escenarios ni sólo usan los escenarios para expandir su personaje.

Precisamente, una diferencia fundamental entre ésta y la anterior película es que, como *The Lonely Island* y estos personajes ya existían, es que hay créditos al inicio donde aparecen los nombres de los actores. De algún modo, *Popstar* debe ser entendido en diálogo con el espacio ficcional ya abierto por la banda paródica. Mientras que a partir de su película conocemos a *Spinal Tap* y nace el universo a expandir (los conciertos, los discos, lo producido por los fans que vino después), *Popstar* funciona como un producto más –ciertamente el más complejo– en el entramado diegético donde están los sketches en *Saturday Night Live* y los videos de *The Lonely Island*, todos ellos creados por Samberg, Schaffer y Taccone (por ejemplo, algunas de las canciones que Conner canta en la película tuvieron sus propios videos musicales en Youtube).

Las similitudes también son importantes. La desmitificación sigue acompañando todas las situaciones al mostrar la ridiculez y banalidades de la música pop. El DJ muestra orgulloso todo el equipo que tiene en el escenario, explicando lo que puede hacer cada máquina. Cuando se le pregunta si todo ese equipo usa para los conciertos de Conner, responde que no, sólo pone música en su iPod.

Ambas cintas tienen una estructura similar: una presentación de la banda/artista como un gran éxito, una decaída a lo largo de una gira, rupturas con otros miembros y con los managers, un glorioso regreso a los escenarios donde todos vuelven a trabajar juntos.

Por supuesto, la hipersexualidad y la burla a ésta se mantienen en *Popstar*. Siendo caricaturesca, pero a la vez tristemente similar a estrellas de rap y hip-hop contemporáneas, las canciones de Conner son mucho más explícitas que *Spinal Tap*. Por ejemplo, la canción en la que una chica le pide que la coja como a Bin Laden: “She tells me to go low then looks down and tells me that I gotta ‘Terrorize that pussy’, so I did it, improvise some crazy shit, seal team sixty-nine sexexecuting the hit”<sup>205</sup>. Esta burla política se expande en el video oficial, colgado en Youtube, donde un Tío Sam y Osama Bin Laden tienen un picnic romántico.

---

<sup>205</sup> Traducción: Ella me pide que baje, luego me mira y dice que debo ‘Atentar ese coño’, y lo hice, improvisé una locura, equipo elite 69 sexexecutando el blanco.

En otro momento, Conner dice que pronto sacará un video musical sobre “temas sociales de los cuales no comentamos”. La canción se llama *Equal Rights*, y en la letra Conner busca mediar una supuesta postura liberal a favor de la comunidad homosexual mientras desesperadamente quiere aclarar que él no es gay. Para “limpiar” su video de hombres tomados de la mano casándose, el rapero muestra portadas de películas de Schwarzenegger y repite obsesivamente que él no es gay mientras está en una cama con 10 mujeres en bikini. Supuestamente es abanderado de derechos de homosexuales con la canción que inicia “I’m not gay, but if I was, I would want equal rights. I’m not gay, but if I were, I would marry who I like”<sup>206</sup>, mientras que Pink canta a su lado el coro.



Este carácter explícito y explosivo de la sexualidad, así como la urgente “afirmación” de la masculinidad puede parecer una caricatura o exageración, pero es suficiente ver videos musicales o prestar atención a letras de hip-hop o reggaetón contemporáneos para percatarse que no están tan lejos de la realidad como Spinal Tap no lo estuvo con sus looks circenses del glam rock de los 80.<sup>207</sup>

Lo que nos enseñan ambas películas es una lección importante sobre por qué se hacen parodias de estos grupos y artistas: mientras más se pretende hacer creer que es verdad la imagen que se vende (machos vueltos dioses que aún así tienen una “conciencia social”), más lejos está esa imagen de la realidad del individuo en el escenario (ni son los machos que dicen ser, ni tienen ninguna conciencia como la que dicen tener)<sup>208</sup>. Minar la imagen del rockero/rapero “chico malo” con distintas

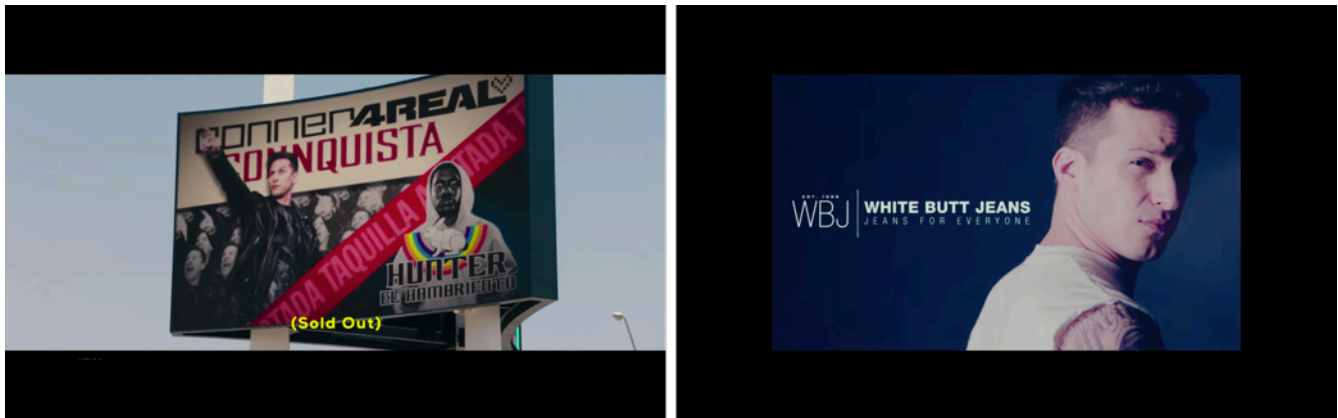
<sup>206</sup> Traducción: No soy gay, pero si lo fuera, quisiera derechos iguales. No soy gay, pero si lo fuera, me casaría con quien quisiera.

<sup>207</sup> Es interesante que, del otro lado del espectro, otro falso documental sobre músicos también se burla de las connotaciones sexuales y románticas: en *A Mighty Wind* (Christopher Guest, 2003), sobre cantantes de música country (que es familiar, inocente, pacífica, bastante opuesta a la música rock y hip-hop), hay una escena en la que una pareja de músicos se da un beso, y un historiador de country dice que ese beso es no sólo uno de los más importantes momentos de la música country, sino de la historia humana. Esta exageración no hace sino provocar risa, al burlarse del aura “sublime” que se le impone al country.

<sup>208</sup> Quizá por eso, en la última toma del video de *Equal Rights*, tras decir por última vez que no es gay, Conner baja la mirada por unos instantes, confundido sobre si quedó realmente claro el mensaje, o si no estuvo mintiendo todo el tiempo.

estrategias en su articulación de producto documental es aprovecharse de la idea de que los documentales pueden entrar más lejos en mostrar lo que se oculta tras el velo del anuncio de jeans o el maquillaje y cuero<sup>209</sup>.

La estrategia de falso documental puede ampliar ese universo de crítica y burla, ya sea como punto de partida (en el primer caso) o un producto más en el mundo ficcional que quiere crearse (en el segundo caso). Ambos tratan de la industria musical, pero la evolución de esta industria se evidencia en la elección de la forma de ambos: mientras que en *Spinal Tap* se opta por una cámara que observa los hechos, *Popstar* se construye más allá de lo que la cámara puede grabar en un tiempo y espacio determinado, demostrando que para que una estrella musical lo sea hoy, no son suficiente los escenarios, sino que son igual de importantes los videos en redes sociales sobre cualquier banalidad (uno de los de Conner se llama “Acabo de comer un taco”), los anuncios publicitarios, la vida en la mansión y la hipocresía de quienes le rodean.



### **Entre dos bordes: el falso documental y el documental científico**

Un modo de entender la investigación científica es con los rompecabezas: muchas piezas sueltas que parecen no tener relación, pero que conforme se van poniendo unas junto a otras, empiezan a revelar una imagen más grande. La dificultad es que no siempre se tiene la imagen de referencia de la caja. Esta falta de la imagen de referencia puede subsanarse con dos vías: aludiendo a una imagen ya formada, que debe deformarse ligeramente para acoplarse a lo que recojan nuestros sentidos, o la de buscar nuevas herramientas, además de los sentidos, para construir conocimiento.

La lucha entre estos dos modos se manifiesta en falsos documentales científicos, como *In Search of the Edge*, “En busca del borde”, que supone una burla a la hipótesis de que la Tierra es plana a

---

<sup>209</sup> Es interesante, por ejemplo, que hayan sido varios rockeros los que al ver *This is Spinal Tap* no sintieron que veían una comedia: The Edge (U2), Ozzy Osbourne (Black Sabbath) y Steven Tyler (Aerosmith) admitieron no haberse reído durante la película, ni considerar graciosas las situaciones al ser muy similares a lo que ellos mismos han enfrentado. Más información: <https://www.guitarworld.com/artists/joe-perry-steven-tyler-didnt-get-spinal-tap>

partir de su presentación como documental científico. Aquí se presentan uno de los mejores modos de mostrar la arbitrariedad con la que se confía en una supuesta “forma documental”, mostrando las grietas de su construcción como un pretexto para pensar nuevamente en la construcción de lo que consideremos como verdad científica.

### *De la representación como solución...*

El documental inicia narrando la historia de Andrea Barnes, una supuesta exploradora que quería llegar lo más lejos posible al Polo Sur, y desapareció. En los créditos finales nos enteraremos que esta historia ha sido totalmente inventada para el documental.

Varios personajes son entrevistados por el presentador del filme, todos argumentando que la Tierra es plana. Para sus explicaciones se usan animaciones y cualquier retórica científica que puedan tener a la mano. Sus cintas identificadoras resultan tan genéricas y poco claras como absurdas: “profesor universitario”, “científico”, “profesor retirado”.



La cinta presenta los argumentos que han dado origen a la teoría heliocéntrica (la Tierra gira alrededor del Sol) que desbancó a la geocéntrica (el Sol gira alrededor de la Tierra). Se presenta el famoso experimento de Eratóstenes, donde el científico griego calculó la distancia al Sol, eje de inclinación y circunferencia del planeta con gran precisión cerca del Siglo II a.C.

Para desechar sus resultados, los entrevistados mencionan las grandes carencias de avances tecnológicos que partían de supuestos erróneos (la distancia entre las ciudades no era exacta, por ejemplo). Pero no se menciona que estos números se mantuvieron muy similares en los siguientes cálculos de la circunferencia en los siglos posteriores, con sus respectivos avances científicos.

Se propone el modelo de Ptolomeo (geocéntrico), y la gran defensa que se hace del porqué es superior a los previos y posteriores es porque nadie lo cuestionó seriamente durante 1'200 años. Es decir, lejos de exponer lo sólido de sus argumentos, la defensa es que nadie lo haya criticado. Esto, por supuesto, ignorando que fue defendido por instituciones medievales durante ese tiempo.

Al llegar a hablar de Copérnico y su propuesta del modelo heliocéntrico en el siglo XVI, el narrador/presentador lo desecha al decir que el propio autor dijo que era “sólo una hipótesis”. Además de ignorar la persecución que Copérnico sufrió en vida, se demuestra un total desconocimiento del método científico: efectivamente, el modelo era sólo una hipótesis, del mismo modo que el modelo geocéntrico era sólo una hipótesis también.

Para defender nuevamente a Ptolomeo, el documental muestra el POV de un aviador de combate surcando el cielo, y nos recuerda que el argumento se mantuvo intacto tanto tiempo porque es “lógico” cuando vemos al horizonte: no vemos una curvatura, sino una línea recta. Es decir, resultan para el documental “lógicas” las conclusiones que se tomen de las percepciones sensoriales.

Se mencionan posteriormente los experimentos del canal de Belford, ejecutados por Samuel Rowbotham y John Hampden, donde un velero avanzó en línea recta sobre el canal algunos kilómetros, y permanecía visible ante un observador inmóvil. Lo que convenientemente no se menciona son los experimentos hechos por Alfred Russell Wallace en el mismo canal unos años después, donde explica que la refracción atmosférica produce la ilusión de que el objeto es visible en una línea recta<sup>210</sup>.

Hacia el final del documental, para poder explicar cómo se hacen el día y la noche en un planeta plano, se presentan dos propuestas: 1) el planeta se eleva sobre el Sol (haciéndose de noche) y luego desciende bajo él (haciéndose de día), aunque esto no explica por qué en algunas partes del mundo es de día mientras que en otras es de noche; y 2) la más creativa propuesta con la que cierra la película: cuando nos movemos en la Tierra lo hacemos en un tiempo y espacio, pero cuando salimos del planeta estamos en el no-espacio, y por lo tanto, en el no-tiempo, así que cuando el Sol se mueve encima de la Tierra de un lado a otro está en el espacio del planeta, pero cuando sale de nuestra vista significa que está en el no-espacio, y por lo tanto en el no-tiempo, y en conclusión, puede aparecer en otro espacio al instante. Todo esto, además, se dice ser causado por los “muy conocidos” fenómenos de complementariedad y reflectividad: como dice el “científico”, esto es muy “obvio”.

Era importante dar el espacio para toda esta charlatanería porque muestra cómo el documental pervierte la retórica científica al declarar que hay cosas muy ‘obvias’, y que lo captado por los sentidos es prueba suficiente de una realidad más allá de ellos.

Podría decirse que *In Search* ofrece no sólo una burla a la hipótesis de que la Tierra es plana, sino a la construcción del discurso del documental científico. Estoy de acuerdo parcialmente en ello: sí, es verdad que la torpeza con la que se extraen conclusiones de animaciones, la confianza ciega que

---

<sup>210</sup> Cuando vemos el Sol ocultándose en la playa, en realidad el Sol “ya se ocultó”, pues ya está abajo de nuestro alcance de visión en línea recta: lo que vemos es el Sol saliendo del campo que provoca la distorsión de la refracción atmosférica, la cual a su vez depende de otros factores como la presión atmosférica y temperatura de nuestra posición.

se deposita en alguien que “luce” como un científico y que tiene un identificador que así nos invita a considerarlo, es el mismo discurso en el que se sostiene un documental científico de renombre. Ya se había expuesto un ejemplo similar desde otro campo: el discurso del documental de teoría conspirativa de extrema derecha usa los mismos recursos que el de extrema izquierda, haciendo que nuestra decisión de confiar en uno y desconfiar en otro sea un proceso casi aleatorio.

*... a la representación como problema*

Pero para entender que esta crítica encuentra sus propios límites, podríamos comparar la cinta con una escena más o menos similar de un documental científico: la serie *Cosmos*, presentada por Carl Sagan. En el capítulo 10 (curiosamente para esta argumentación, titulado *The Edge of Forever*, “El borde de la Eternidad”), Sagan resume el argumento de la novela de ciencia ficción *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, escrita en 1884 por Edwin Abbott Abbott. En ella, un cuadrado que vive en un mundo de dos dimensiones conoce, gracias a una esfera, la tercera dimensión. El cuadrado sólo reconoce esto gracias a que se le da la capacidad para *ver en* tercera dimensión –antes sólo veía capas transversales de la esfera–.

Sagan luego explica que las dificultades que tuvo el cuadrado para ver la esfera también las tenemos nosotros para ver objetos en la cuarta dimensión. Cuando hacemos una figura bidimensional en un soporte bidimensional (un cuadrado dibujado en una hoja de papel) podemos obtener una figura correctamente hecha. Pero si hacemos una figura tridimensional en un soporte bidimensional, necesariamente se pierden propiedades: el dibujo de un cubo en una hoja de papel es bien conocido, pero no corresponde con un cubo realmente –una figura de la tercera dimensión–, cuyos ángulos son todos de 90°. Parfraseando a Sagan, el cubo no es correctamente representado en un dibujo, pero ése es el costo de la proyección en otro soporte.

Así, podemos hacer un modelo tridimensional de un tesseracto –un cubo de la cuarta dimensión–, pero ese modelo no corresponde con cómo sería un tesseracto *en su dimensión*, ya que no tendría todos sus ángulos rectos. La propia dificultad de imaginar cómo luciría es suficiente para mostrar nuestra imposibilidad de entender algo fuera de los sentidos y de la tridimensionalidad en la que habitamos.

Más interesante aún es que Sagan utiliza animaciones para explicar cómo podemos deducir que una superficie es esférica –como la Tierra– sin necesidad de alejarnos de ella. El habitante de un mundo de dos dimensiones podría asumir que existe una tercera dimensión al avanzar en línea recta y llegar al lugar de partida. Lo que hace Sagan es partir de premisas similares (lo captado por los sentidos) pero aplicando una lógica científica que en *In Search* no se tiene.





Mientras que en *Cosmos* se construye conocimiento al crear un sistema de verdad que sea puesto a prueba continuamente en distintas condiciones, y sobre todo e igual de importante, asumiendo la incapacidad de este sistema para aprehender toda la realidad, en *In Search* se trata de parchar las fallas en el sistema de verdad con lo que se tenga a la mano. En *Cosmos* se demuestra que el conocimiento se puede deducir más allá de los sentidos (podemos entender cómo funcionaría un cubo en la cuarta dimensión a pesar de no poder aprehenderlo en su totalidad), mientras que en *In Search* todo el conocimiento debe establecerse en los sentidos (los sentidos indican que la Tierra es plana, entonces sí lo debe ser).

Se habló al inicio de este trabajo de cómo se deben distinguir las conspiraciones de las investigaciones periodísticas/científicas/académicas genuinas por la metodología para llegar a la verdad de los hechos: mientras que las segundas (deben) suponer una constante autocrítica, las primeras suponen un dogma que puede explicarlo todo. Para las conspiraciones, y cualquier argumento que en apariencia sea menos escandaloso o extravagante pero que use una lógica igual de torcida, toda evidencia supone siempre evidencia a favor: es prueba de que se tiene la razón, e incluso cuando la evidencia parezca estar en contra, es prueba de cómo los demás tuercen los hechos para quitar la razón.

*In Search* propone que detrás de una argumentación “obvia” se puede llegar a premisas sumamente equivocadas, que además deben de sostenerse con absurdos parches que disfracen su débil construcción (“el Sol desaparece y reaparece instantáneamente en el no-espacio”). Si bien la retórica de documentales científicos funciona por igual (animaciones, entrevistas a desconocidos que dicen ser expertos, presentación de leyes y conceptos científicos complejos), la distinción es la capacidad autocrítica de la ciencia para construir un conocimiento más sólido, cosa que las teorías de conspiración, a pesar de disfrazarse de reflexivas y poco polémicas, siguen sin tener.

## La otra Historia

En el capítulo sobre teoría documental se habló de los documentales en tiempo condicional, aquellos que plantean cómo serían las cosas si tal o cual situación hubiera sucedido. Mientras que esos documentales se quedan en la retórica de la hipótesis (“si X *hubiera* pasado, entonces...”), los filmes aquí presentados se convierten en ventanas hacia mundos en los que enormes cambios sí se dieron (“X *sí* pasó...”): un grupo de exploradores negros descubrió tierras de blancos, los estados confederados ganaron la Guerra de Secesión, George Bush fue asesinado, las mujeres empezaron a superar en número a los hombres a partir de la segunda mitad del siglo XX. Son películas que nos cuentan otra Historia, una que corrió paralelamente a la que conocemos, y a pesar de ello, ambas líneas mantienen grandes similitudes. Pueden imaginarse estas películas como mundos donde Edward Said escribió un libro titulado *Occidentalism*, o Joan Copjec publicó *Imagine There's No Man*.

Como se verá en estos filmes, constantemente se ponen en consideración dos marcos, que podemos llamar *macro-Historia* y *micro-Historia*: mientras que la primera se refiere a grandes movimientos geo-políticos, militares o históricos, la segunda se refiere a cómo afecta esto a las relaciones entre sujetos. Mientras que la macro-Historia puede no tener efectos visibles en la micro-Historia, ésta nunca está exenta de lo que suceda en aquella.

Estas películas proponen, en su otra macro-Historia, otra micro-Historia. Estas dos Historias pueden aparentar una relación causal clara o lógica, pero pronto se muestran sus fisuras, y es el orden Simbólico el que sale a salvar y ocultar cómo los procesos macro influyen en los procesos micro –como se presenta en algunos casos, cómo la violencia objetiva se oculta tras el disfraz de la violencia subjetiva–. Ya sea a través de políticas de segregación contra los blancos vs. la familia blanca siendo despojada de su hija, la historia nacional vs. el comercial de venta de aceite de motor, la planeación de intervenciones militares a gran escala vs. la familia de un soldado caído en combate, o la historia mundial con las mujeres adquiriendo total protagonismo vs. el hombre específico siendo empleado doméstico en un hogar, estos filmes nos recuerdan que estas dos Historias, macro y micro, tienen constantes brechas que hay que salvar, llenar u ocultar.

La historia documental oficial trata de presentar una causalidad incuestionable, tapando la construcción arbitraria –y en ocasiones violenta– del discurso de la “normalidad”, o de la “realidad histórica”. Con su falta de compromiso con esta “realidad histórica”, los falsos documentales aquí tratados exponen el modo en que mecanismos que tratan de taparse con otro tipo de discursos son los que ciertamente dirigen el devenir de procesos abstractos y universales, y su impacto en nuestra vida cotidiana.

La fascinación que tenemos por conocer estas otras Historias es propia de los tiempos que vivimos, donde nos obsesionamos con mundos alternativos, pasados que no vivimos y futuros que

asustan. Nuestra obsesión por la posibilidad de que existan universos paralelos donde las cosas son distintas al universo en que vivimos se sostiene sobre esos fantasmas del pasado que nos acosan, esos múltiples universos que siempre se abren ante cada decisión que tomamos, donde cada uno es verdad. Estos mundos pueden ser sumamente diferentes del nuestro, pero no por ello no tienen importantes lecciones para dejarnos. A continuación se van a revisar.

### *Cuando los negros descubrieron a los blancos*

Un picnic donde se asan carnes, niños juegan mientras los padres conversan –ciertamente, una escena que parece genérica para películas de casi cualquier género cinematográfico–, es interrumpido por música aborigen, mientras una lancha con hombres de piel oscura y vestidos con ropa militar del siglo XIX se acercan con una bandera. Los hombres, mujeres y niños que estaban en tierra, blancos todos, se acercan sorprendidos a los exploradores negros, que clavan la bandera en el piso y preguntan cuál es el nombre de la tierra a la que han llegado. Al responderles, entre sorprendidos por su presencia y la pregunta misma, que es un área para asar carnes, “it’s a barbecue area”, los exploradores acuerdan que es un nombre nativo colorido y muy bonito. Aparece el título del filme: *Babakiueria*.



Desde esta primera escena se presenta una actitud que habitará toda la película: una condescendencia de los negros a los blancos nativos de Babakiueria, quienes son vistos como niños o animales a domesticar por parte de los negros paternalistas. El nativo es un ignorante de las costumbres civilizadas y debe ser educado, y a la vez, es una curiosidad que levanta el interés morboso por conocer las rarezas de la otredad.

Esta primera escena funciona como dramatización de hechos que tuvieron lugar hace muchos años, cuando se fundó, de modo totalmente arbitrario y ajeno a quienes ya vivían en el mismo lugar, Babakiueria (una dramatización de un hecho que sólo tuvo lugar en la diégesis de la película). El resto del filme (con excepción de la última toma) continuará activando ese morbo por conocer a los blancos

nativos a través de una reportera que aparenta genuina curiosidad, pero no logra esconder su actitud de superioridad sobre el nativo.

Esa condescendencia está también en varios comentarios y actitudes del Ministro de Asuntos Blancos, quien dice que es positivo que los blancos “se interesen por asuntos públicos”, y que a diferencia de los prejuicios sobre su pereza, “hay blancos que sí son buenas personas”.

Estas críticas son pobremente contestadas si nos quedamos en el campo de “claro que hay blancos que se interesan por los asuntos públicos y son buenas personas, es sólo que tenemos prejuicios para verlos”. Cuando la reportera pregunta a cámara por qué la vida de los blancos no mejora, o le pregunta a la familia blanca si los blancos quieren cambiar su estilo de vida, queda claro que no importa la respuesta que se dé para resolver el problema: la pregunta es parte del problema mismo.

El modo en que vemos algo como un problema puede ser parte del problema mismo. Parafraseando a Simone de Beauvoir, en *Babakiueria* el problema de los blancos siempre es un problema de los negros, es decir, se pretende resolver un “problema” desde la lógica que sostiene que esto sea visto como un problema.

Tras el repaso a los problemas y características propias de la cultura blanca (abandonar a los ancianos en asilos, poner bombas, convertir las apuestas en una religión), el Ministro insiste en que los blancos tienen buenas intenciones, y en que el gobierno vela por su bien. Por ello, se ha planeado, a pesar de voces que se oponen, la enorme inversión para cambiar el paisaje en su beneficio: la carretera por la que circulan será demolida, y en su sitio, se hará un parque lleno de áreas verdes.

Sería demasiado fácil apuntar a que esta es una política pública correcta: sustituir horribles paisajes grises y contaminantes por áreas verdes. No se niega que, en términos pragmáticos de emisiones de bióxido de carbono, el parque es una opción mucho mejor. Lo que argumenta la película sutilmente es que el fin no siempre puede justificar los medios: cuando el conquistador pone términos para el conquistado, esto no es sino imperialismo, disfrazado de democracia, protección ambiental o derechos humanos.

Lo que sufre la familia blanca, y que tapan con actitud agachada e hipócrita, tras una sonrisa que esconde resentimiento y miedo, es lo que sufren grupos indígenas y nativos de todo el mundo, problemas cuyas soluciones quedan cortas cuando son vistas desde la lógica que creó esos problemas en primer lugar. Como ejemplo de esta incomprensión, en la escena en que la familia es despojada de su hija a la fuerza para meterla en un conservatorio, la reportera dice que entiende la tristeza de separarse de sus padres, ya que ella misma despidió de su madre con lágrimas en los ojos cuando se fue de vacaciones.

Se entrevista a dos sujetos, el Ministro, que desde la comodidad de su escritorio sonríe y explica los grandes planes de política pública, y el policía, que día a día se enfrenta con los blancos y que está de pie en la estación, o en la calle mientras trabaja. Se hace notar aquí la distancia entre la mente que planifica al Estado y las manos que tratan de reparar los errores de éste. Las víctimas de ese divorcio son, precisamente, los blancos, que son despojados de su casa y llevados al área donde se construirá este parque, que por ahora está llena de polvo y sin techo bajo el cual dormir.

La última toma del reportaje es la de unos niños en una escuela que cantan la versión, en este país, de la canción racista infantil *Diez negritos*, en este caso, sustituyendo la palabra “negro” por “blanco”. La última toma del filme, que ya no es parte del reportaje televisivo, es la de una televisión en una habitación vacía que relata una manifestación más de grupos blancos, hasta que un ladrillo entra violentamente por la ventana. Una suave música de didgeridoo suena mientras corren los créditos (en los que se agradece a la Comisión de Filmación de Babakiueria).



La película fue realizada en 1986, dos años antes del bicentenario de la fundación del primer asentamiento blanco en Australia (1788), día que se conoce como Australian Day. Mientras que se pretende hacer pasar por celebración lúdica para enorgullecerse por el país, el festejo no ha estado ausente de justificadas críticas de grupos nativos: el Australian Day es la conmemoración de un acto tan arbitrario y ridículo como el de la fundación de Babakiueria. De ese modo, al invertir los colores de piel de los grupos que se encuentran al inicio de la película se cambia la “honrada” representación de una fecha nacional a una parodia que demuestra su ridiculez. Esto resulta indicativo del modo ingenuo e infantil con el que se escriben las “gloriosas” historias nacionales<sup>211</sup>.

Se puede objetar que la película es una crítica a la mirada de los blancos sobre el nativo, pero hecha desde la propia mirada de los blancos –a pesar de que sus realizadores sean negros o de origen nativo, están al interior de la mirada hegemónica del blanco–. Si bien no se niega esto, también hay

---

<sup>211</sup> Quizá por esta importante coincidencia con la fecha, la película recibió en 1987 el United Nations Media Peace Award. Más información en <https://aso.gov.au/titles/shorts/babakiueria/notes/>.

que mostrar que la película articula una crítica al significativo de identidad nacional, que se crea con respecto a la nación o tierra en la que uno nace por casualidad. Una *otra Historia* nacional debe re-escribirse: en lugar de argumentar que todos somos Australia, nativos o inmigrantes, de hace dos siglos o de hoy, habría que preguntarse ¿por qué necesitamos creer que alguien es Australia?, y antes de responder a esta pregunta honestamente, siempre habrá que dar el necesario, aunque a veces sea incómodo, repaso a nuestra Historia.

Sobre estas ideas es que se puede sostener la naturaleza de la última toma. No forma parte del reportaje televisivo por la presencia de la televisión misma, en un rincón de esa habitación oscura, en la que violentamente irrumpe la acción del blanco –cuando arroja el ladrillo–. Fue necesario un alejamiento del lenguaje en el que se juzga la acción del blanco –el reportaje– para que éste participara realmente de su representación. Esta participación es violenta, pero no puede esperarse otra tras constantemente rebajarlo como un ser infantil e inferior. No se puede esperar sino una explícita respuesta violenta a la fundación (con violencia implícita) de las cosas.

#### *Cuando el sur ganó la guerra*

Aparecen los créditos de productoras y distribuidoras, así como el nombre del director. Se interrumpen esos créditos por una frase de George Bernard Shaw: “If you are going to tell people the truth, you better make them laugh; otherwise they’ll kill you”<sup>212</sup>, y con ella, la película se excusa del modo cómico en que pretende decir, a continuación, la verdad.

Tienen lugar las primeras tomas, que con un ritmo pausado y una tranquila voz en off, nos percatamos pronto que estamos viendo un comercial de seguros. La voz nos invita a contratarles, y es en la última toma de este comercial con el que abre la película en la que nos damos cuenta del tipo de familia que sonríe a la cámara, cuando el eslogan nos dice que la compañía lleva más de 100 años protegiendo a los nuestros (paneo sobre la familia blanca, padre, madre y dos hijas) y a nuestra propiedad (se detiene el paneo en el rostro sonriente del jardinero negro).

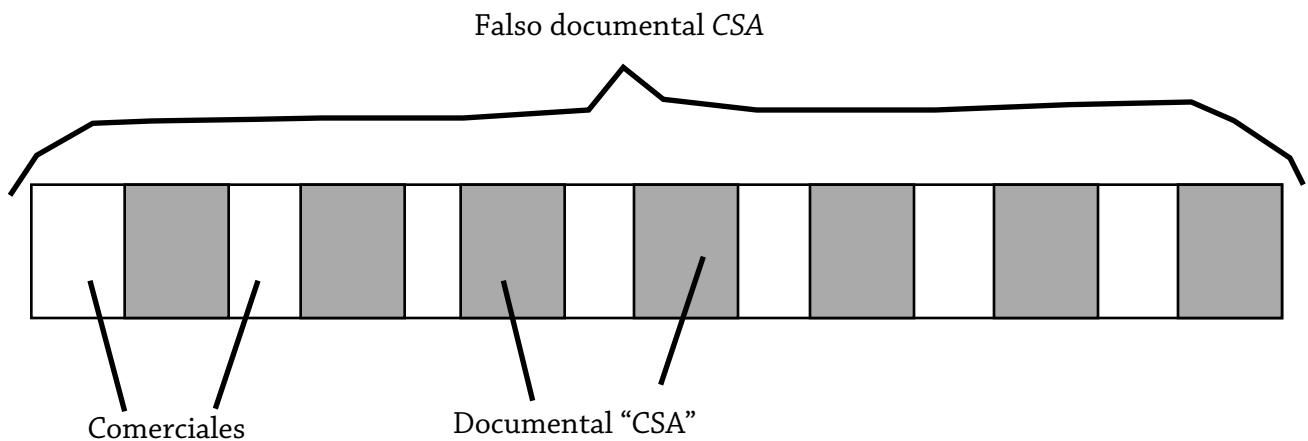


<sup>212</sup> Traducción: Si vas a decir a la gente la verdad, más te vale hacerlos reír; de otro modo te matarán.

Una cortinilla nos avisa que estamos viendo el canal 6 de la Televisión Confederada. Un trailer nos dice que una película muy polémica está a punto de iniciar, y será presentada sin censura. Hay incluso un aviso de deslinde de responsabilidades por lo que se expresa en el filme. Es hasta aquí cuando vemos el título de la película que estamos viendo, que es el título de la película que empieza en este canal: *C.S.A., Confederate States of America*. Existen así dos películas homónimas: *CSA*, el filme que estamos viendo y que inició con créditos de productora y la frase de Shaw, y “*CSA*”, la película que están pasando en el canal y que es interrumpida constantemente por comerciales.

Esto hace que *CSA*, la cinta dirigida por Kevin Willmott, sea una especie de meta-*CSA*, ya que es una película que incluye el falso documental “*CSA*” y los comerciales y cortinillas de ese canal diegético donde ese filme es un documental sobre la historia de lo que conocemos como Estados Unidos de América a partir de la Guerra Civil, sólo que en esta *otra Historia*, ganaron los estados sureños, manteniendo legal la esclavitud y convirtiéndose en los Estados Confederados de América.

De algún modo, nos transportamos a ese mundo y nos quedamos viendo en todo momento una pantalla de televisión, incluyendo así la experiencia de ver esto en televisión, haciendo el inteligente comentario de que en la publicidad también pueden verse en práctica las relaciones que se narran en el documental histórico. Así, *CSA* incluye, en su forma documental, un comentario sobre su propia recepción documental. Ciertamente, resulta igual de entretenido analizar los comerciales de *CSA* que el propio filme “*CSA*”. El siguiente diagrama pretende resumir esta descripción.



Con el inicio del documental “*CSA*”, hay otros créditos también. La forma de este documental recurre a muchas de las estrategias mencionadas: entrevistas explícitas a varios testigos y expertos, una cámara observacional que sigue al candidato Fauntroy, material de archivo descontextualizado y ficticio. En este mundo, el General Ulyses S. Grant, del Ejército de la Unión, se rindió ante el General

Robert E. Lee, de la Confederación, el 9 de abril de 1864. Con ello, los confederados tomaron el gobierno, Abraham Lincoln se volvió un fugitivo y finalmente logró exiliarse en Canadá.

Lejos de la figura heroica que hoy se tiene de Lincoln, aquí es visto como un cobarde, y tras la llegada del cine al principio del siglo XX, David Griffith, famoso cineasta de temas nacionales, hace en 1915 una cinta sobre el hecho, titulada *The Hunt for Dishonest Abe*, “La caza por el deshonesto Abe”.

Con la fundación de los Estados Confederados de América (ECA), se inició una campaña militar y expansionista por todo el continente, hacia el sur, conquistando desde el norte de México hasta el sur de Argentina a través de la intervención política oculta con gobiernos afines a los intereses del imperialista –es decir, casi lo mismo que sucedió con EUA–. Los inmigrantes chinos y mexicanos sufrieron graves atropellos a sus pocos derechos –es decir, muy similar a lo que sucede hoy–. Los pueblos de indios americanos fueron despojados de sus tierras, y en algunos casos, simplemente masacrados –nuevamente, de modos siniestramente similares a lo que se sabe que sucedió–. La guerra fría no es con la URSS, sino con Canadá, que abiertamente se opone a la esclavitud y ofrece oportunidades especiales a los negros que logran escapar hacia allí.<sup>213</sup>

En este mundo absurdo, líderes afroamericanos hacen pactos de comercio con ECA para venderles a buen precio los negros de grupos enemigos. Hitler pasa a visitar durante la II Guerra Mundial, pero no se llega a un arreglo con él porque tiene la tonta idea de querer asesinar a los judíos, mientras que ECA es más pragmático: le sugiere al Führer esclavizarlos para así volverlos fuerza productiva barata, pues sería un desperdicio toda esa “reserva” humana.

En estos dos gestos se nota el motor que alimenta al país. Constantemente los personajes recuerdan que los negros han sido claves en el enriquecimiento y expansión territorial del ECA. Con frecuencia también se recuerda que la vida de los negros es muy costosa, que el precio de uno de ellos para ser empleado doméstico era tan alto como un auto. Esto es justo antes de una subasta por teléfono, a modo de infomercial, en el que la presentadora tiene la tentadora oferta de dar todo el set de una familia negra, o venderlos por separado. Es decir, lo que se oculta detrás de las relaciones de raza son las relaciones de clase: detrás del disfraz de blancos vs. negros, siempre está el capital funcionando, ésa es la maquinaria que no se detiene, que permanece en todo este cínico terror.

Para entender esta idea, sólo hay que recordar que los negros son seres inferiores y propiedad privada mientras convenga a los intereses de las relaciones de producción, porque en condiciones distintas y donde se les necesita para mantener esas relaciones, también son carne de cañón para

---

<sup>213</sup> La página web del filme funcionó como plataforma para una lectura transmedia de esta diégesis, pues incluía una línea de tiempo donde se narraban otros sucesos: durante la II Guerra Mundial, los ECA también tiran las dos bombas sobre Japón para terminar el conflicto, Rosa Parks es una terrorista canadiense que finalmente es apresada y sometida a juicio, los ECA organizan “cruzadas” en países musulmanes a finales de los 90 para tomar reservas de petróleo y cristianizar a la población. Mas información en <https://web.archive.org/web/20070125154257/http://www.csathemovie.com:80/timeline/index.html#aryan>



guerras, obreros de fábricas, o las mujeres negras son fábricas de más esclavos. Quienes están gozando de esta relación de desigualdad económica siempre son el mismo grupo: sólo véase cómo la familia Fauntroy ha estado todas estas décadas controlando el país.

Mientras avanza la historia nacional en el documental, las interrupciones para comerciales amplían la diégesis del filme, ofreciendo un vistazo parcial a cómo se entienden los negocios de restaurantes, automóviles, detergentes, aseguradoras, hospitales y entretenimiento. Estos comerciales son muy variados en contenido, pero también en forma: los hay con testimonios de beneficiados por el producto, con actores interpretando papeles, animaciones o simplemente música sobre imágenes corriendo. Por supuesto, todos ellos son sumamente racistas para nosotros, espectadores extradiagéticos, pero como nos enteraremos al final, no viven totalmente fuera de nuestro mundo.

Algunos destacan por ser estrategias intertextuales que llevan a recordar programas de televisión (*Leave it to Beulah* es una clara referencia a *The Beulah Show*, un programa de los 50 sobre una empleada doméstica negra en una familia de blancos). Otros son una muestra de cómo las múltiples instituciones de la vida social han sido trastocadas por la idea de que los negros son objetos, propiedad, y no personas: se anuncia una escuela que ofrece certificaciones para tratar con pacientes negros y combatir la extraña enfermedad que les afecta, la de querer escapar de sus casas. Un anuncio de la policía nos recuerda el número de la Oficina de Identificación Racial, a la que debemos llamar cuando no estamos seguros del origen racial de una persona en la calle.

Uno de los comerciales que vale la pena detenerse es el de un programa de televisión, *Runaway*. Sólo hay música y una serie de tomas de episodios de ese programa, en la que hombres, mujeres y niños negros son atrapados por el CBI (Confederate Bureau of Investigation), mientras una ominosa canción suena: es *Bad Boys*, de Inner Circle, pero en vez de la famosa melodía reggae, música hillbilly la ha sustituido.



Este cambio provoca ligera confusión y risa, pero ahí es donde puede verse el resultado del Estado racista. Efectivamente tenía que ser música hillbilly, ya que la música reggae –o hip-hop, o rap– estaría prohibida en ECA pues fue desarrollada por la cultura afroamericana. Una lectura ingenua sería decir que en EUA uno puede agradecer que los afroamericanos sí tienen espacios “para desarrollarse”, ya que sí existe esta música. Pero el hecho de que esas imágenes (gente negra viviendo en pobreza, siendo violentamente acosada y arrestada por la policía confederada) bien podrían ser las imágenes de cualquier noticiero de EUA<sup>214</sup> es lo que debería de alarmar y mostrar la violencia del estado de las cosas, en las que los estados del norte “ganaron”.

Al final de la cinta, y antes de los créditos finales, nos salimos de la diégesis del filme para enterarnos que buena parte de los hechos y comerciales mostrados están inspirados en lugares, negocios y personalidades genuinas. Además de los productos con imágenes racistas, se menciona que en 1851, el Dr. Samuel Cartwright describió una enfermedad que hacía a los esclavos negros querer escapar, llamada drapetomanía. También puede pensarse que la Oficina de Identificación Racial de la película está teniendo sus antecedentes en la legislación de estados sureños que permiten a la policía detener a la gente para pedirles identificaciones y estatus migratorio sólo por la apariencia o comportamiento. Finalmente, puede pensarse que la película no sólo cuenta otra Historia, sino que cuenta *esta* Historia, esta verdad –como decía la cita al inicio–, sólo que con la comedia paródica y con un importante aliado: la forma documental.

### *Cuando mataron a George Bush*

Una voz árabe femenina está narrando lo deprimida y preocupada que se sintió cuando vio en vivo el ataque del 9/11. La escuchamos sobre tomas aéreas de una ciudad norteamericana, dando una nueva lectura al arreglo connotativo de árabes-vuelo-ciudad que acosa la imaginación desde aquella fecha. Las imágenes aéreas se interrumpen para ver el rostro de la mujer, quien nos cuenta que si tuviera frente a ella a los perpetradores del ataque, les preguntaría si pensaron en las consecuencias de sus actos. Esta es la primera secuencia de *Death of a President*.

---

<sup>214</sup> Como esta noticia, en la que nueve policías detuvieron violentamente a un joven de 16 años porque caminaba sobre la vía de autobús y no en la acera: <https://www.theguardian.com/us-news/2015/sep/18/black-teenager-arrested-by-nine-california-police-officers-after-jaywalking>.



La película está dividida en tres partes: primero, los hechos que tuvieron lugar el 19 de octubre de 2007, el día que asesinaron a George Bush; luego, la investigación a partir de su muerte ese mismo día y hasta mayo de 2008, cuando el juicio contra Jamal Zikri lo encontró culpable del magnicidio; y finalmente, la historia de un hombre que confesó haber asesinado al Presidente antes de suicidarse, y la evidencia que apoya esta teoría.

La primera sección inicia con el día en que Bush asistió a Chicago a una reunión con el Club de Economistas, donde daría una charla sobre la política económica de su gobierno. Previo a su llegada al lugar de la conferencia, un enorme grupo de manifestantes abarrota las calles por las que pasará la comparsa presidencial.

Se intercalan entrevistas con asesores de seguridad, una redactora de discursos de Bush, agentes del FBI y periodistas, además de grabaciones desde la propia manifestación. Mientras que los primeros son grabados y tienen espacio para dar su punto de vista con tranquilidad y en silencio, de la protesta sólo se desprende caos y enojo, narrados a través de cámaras errantes que re-enfocan constantemente a los manifestantes.



No sólo está el contraste del modo en que tienen voz en el documental, sino también los diametrales puntos de vista sobre la situación en general: la redactora de discursos recuerda que Bush estuvo muy tranquilo dentro del auto presidencial mientras atravesaban el contingente, y que sólo le

hubiera gustado que la gente expresara su desacuerdo de modo no violento. Por su parte, la manifestación tacha al presidente de asesino de niños y fascista, pues para ellos, Bush no puede expresarse de un modo que no sea violento.

Llega el mandatario a la conferencia en el Club de Economistas de Chicago, pero nunca se habla de economía, sino de las guerras que EUA está librando, que son necesarias para garantizar la paz en el país, y de las que se saldrá avante. Esta decisión es claramente indicativa de la manipulación del gobierno: detrás de la guerra, siempre está la mano de la economía manipulando el estado de las cosas. Todas las guerras son siempre guerras económicas. Ciertamente, Bush dio un discurso sobre la economía en un foro de economía, sólo que disfrazado de un discurso sobre la guerra.

A las cámaras estáticas de entrevistados y las errantes de la manifestación, se van sumando sutilmente las cámaras de vigilancia, cuando el presidente sale del recinto a saludar gente antes de subirse a su auto, y es ahí donde recibe dos disparos. Esto es narrado con imágenes del propio Bush saliendo de una conferencia y saludando gente (material de archivo descontextualizado), y actores interpretando a elementos de seguridad y a Bush cuando recibe los balazos (material de archivo ficticio). El mandatario termina en el hospital y no sobrevive a la cirugía. Aquí termina la primera parte del filme.

Se suman ahora las voces de forenses, que van dando detalles que nos hacen cuestionar la imparcialidad de la recolección de evidencia y el posterior juicio. Se logra identificar el edificio desde el que se disparó, y al pedir la lista de trabajadores, el agente del FBI confiesa que si bien comenzaron con los apellidos árabes, esto no es racismo sino el modo lógico de proceder. Precisamente cuando se cree exento de un modo arbitrario de proceder, y se cree que el modo en que se procede el es modo más lógico, más dentro del velo ideológico no se puede estar.

Destaca aquí, sin embargo, que la mujer árabe que apareció al principio, y que ahora es identificada por lo que dice como la esposa del principal sospechoso, no tenga ningún identificador para saber su nombre. Mientras que los hombres y mujeres norteamericanos tienen nombre, apellido y función dentro de los hechos (agente del FBI, agente de Servicio Secreto, asesora presidencial, sospechoso, manifestante), esta mujer no tiene nombre ni identificador. Es una paria dentro del documental, y lejos de poner esto al documental como discriminador hacia ella, puede ser leído como indicativo de la propia sociedad: efectivamente, *es una paria* dentro de esta sociedad.

Los otros sospechosos, afroamericanos y árabes, por supuesto, tampoco tienen mejor suerte: son muestra de las consecuencias a nivel individual de las políticas macro-estructurales (son drogadictos, sufren detenciones arbitrarias, deportaciones fundamentadas en el racismo). El propio arresto de Zikri en su hogar es mostrado con tomas genéricas: cristales quebrándose, puertas rompiéndose, linternas cayendo, luces iluminando la pantalla: no es necesario tomas de noticieros o

grabaciones del hecho, que se han vuelto genéricas en su propio derecho por la frecuencia con la que aparecen en la televisión.

Los reporteros admiten haberse sentido siempre presionados para obtener más información y sacar una primicia. Los agentes de investigación también admiten sentirse presionados para dar con el culpable. Imágenes de archivo de funerales de Estado norteamericanos y discursos del vicepresidente Dick Cheney son usados aquí como el funeral de George Bush y los discursos del aquí presidente Dick Cheney.

Finalmente, el juicio contra Zikri transcurre con velocidad, y pese a que el encargado del examen de huellas dactilares dice que esa fue la única evidencia, y que por sí misma no es suficiente, el acusado es encontrado culpable y sin derecho a apelaciones. Inicia aquí la tercera parte del filme.

Regresamos a uno de los primeros sospechosos, Casey Claybon, un afroamericano veterano de guerra, drogadicto, desempleado y saliendo de un divorcio, que fue detenido arbitrariamente por la policía horas después del asesinato por estar cerca de la zona del crimen. Conocemos a su madre, Marianne, quien narra que junto con su esposo Aloysus y dos hijos, David y Casey, formaban una familia orgullosa de dedicarse al ejército norteamericano. Todo era orgullo nacional hasta que el mayor de los hijos murió en combate, y la familia no pudo recuperarse de la tragedia.

Mientras el hermano inició una espiral de descenso a las drogas, el trauma para el padre fue insoportable. Un día se fue del hogar. Su cadáver fue hallado al día siguiente del magnicidio: se pegó un disparo a la cabeza al interior de su auto. Una nota de suicidio dirigida a su esposa e hijo dice que se ha dado cuenta de que todo lo que creía sobre el honor de morir por su patria resultó una mentira, que Bush asesinó a su hijo, y que no le perdonará por ello.

En esta devastadora historia queda nuevamente clara la distinción entre violencia objetiva y violencia subjetiva, mencionada con anterioridad. Mientras la violencia subjetiva es la del soldado que dispara contra árabes indefensos, o el terrorista que dirige un avión contra una torre de oficinas, la violencia objetiva es la que crea la situación en la que estos actos son consecuencia: mientras que una bomba mató a David –un acto de violencia subjetiva contra un sujeto específico–, las políticas de terrorismo militar de EUA crearon las condiciones para la situación desesperada en Medio Oriente que puso a David en ese riesgo en primer lugar –la violencia objetiva que creó las condiciones de la violencia subjetiva–. El padre Aloysus entiende que matar al árabe quien puso la bomba no es suficiente, y cree que hay que matar al que puso a su hijo junto a esa bomba, George Bush.

Esta podría ser la lección final, pero la cinta es más inteligente. No es aquí donde termina, sino en la firma de extensiones al Acta Patriótica, así como el aumento en la actividad militar en Medio Oriente. Se demuestra que asesinar a George Bush no es, en ningún momento detener el estado de las cosas, pues él es sólo una manifestación de la maquinaria de guerra: Bush es prescindible,

reemplazable por el siguiente presidente, sólo hay que irnos a revisar nuestra Historia, y ver que EUA no se ha tomado descanso en ninguna administración para la guerra<sup>215</sup>.

El propio director del filme, Gabriel Range, parece ser consciente de que este giro era importante, que existe la peligrosa trampa de creer que quitando a la figura predominante se cambia la situación en juego:

I think that anyone who's expecting this [*Death of a President*] to be a liberal wet dream is in for quite a shock... It was very important that the film was not a political rant. It was not just a condemnation or polemic because I think that polemics are easy to dismiss.<sup>216</sup>

Varios personajes viven acosados por el fantasma de cambiar lo que pasó, de que se debió tomar una decisión diferente en un momento clave, que siempre hubo un mal presentimiento que se estaba ignorando, que se debió de haber pensado antes de actuar, que lo que parecía un estado normal de las cosas ocultaba una violencia a punto de estallar: desde el agente del Servicio Secreto, la mujer árabe, al padre de familia en su nota de suicidio.

Claybon tenía en sus manos un informe detallado de la agenda del presidente en Chicago el día del asesinato, información que sólo podrían tener altos mandos de seguridad. El hecho de que Claybon la tenga no es sinónimo de su habilidad para conseguirla, sino de las fracturas de las instituciones, de la muestra de su humanidad y su incapacidad para seguir con el espectáculo. Lo que esta *otra Historia* nos señala es que es dentro de estas instituciones, la familia militar, que se devuelve el golpe a la estructura del Estado: no es que el Estado funcione pero sea interrumpido por elementos amenazantes, sino que el Estado no funciona por su naturaleza de amenaza a sí mismo (en su propia constitución incluye la dinamita de su destrucción).

La cinta no fue recibida con mucho ánimo en EUA. Varios cines se negaron a pasarla por considerar su contenido demasiado incendiario. Un crítico de cine consideró que Bush es mostrado como un mártir<sup>217</sup>. Hillary Clinton llegó a declarar que le enfermaba que alguien pueda sacar ganancia

---

<sup>215</sup> El cinismo de esta situación ha llegado al absurdo de que Barack Obama recibió el Premio Nobel por la Paz, a pesar de que, como todos los presidentes que le precedieron, no cesó campañas militares en el extranjero, de bombardeos sobre civiles e injerencia en la soberanía de otros países.

<sup>216</sup> Traducción: Creo que cualquiera que espere que esto [la película] sea un sueño húmoro liberal espera una gran sorpresa... Era muy importante que la película no fuera una diatriba política. No sólo era una condenación o polémica porque creo que las polémicas son fáciles de desestimar. La entrevista completa se encuentra en [https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2014/12/17/forget-sonys-the-interview-this-award-winning-movie-imagined-the-assassination-of-george-w-bush/?utm\\_term=.6ff7518b0a5d](https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2014/12/17/forget-sonys-the-interview-this-award-winning-movie-imagined-the-assassination-of-george-w-bush/?utm_term=.6ff7518b0a5d)

<sup>217</sup> En la reseña de J. Hoberman, <https://www.villagevoice.com/2006/10/17/assassination-tango/>

de un escenario tan horrible<sup>218</sup>. Quizá lo que le sucede a Hillary Clinton es esa miopía que permite ver en alta definición a los aviones impactando con violencia subjetiva las Torres Gemelas, pero no permiten ver al titiritero que creó las condiciones para que ese ataque de violencia objetiva tenga lugar, y que quitando a Bush de en medio no se logrará cambiar.

### *Cuando las mujeres dominaron la Tierra*

Un hombre va dejando semillas –las únicas que puede dejar, como nos enteraremos– en un huerto casero. Nos dice que nunca se sintió particularmente especial a pesar de saber que lo es. Se trata de Andrew, un trabajador doméstico en una casa habitada por él, dos mujeres y las hijas de éstas. No sólo es el único hombre de la casa, sino que con sus 37 años, es el hombre más joven de la Tierra. Aquí aparece el título del filme: *No Men Beyond this Point*.

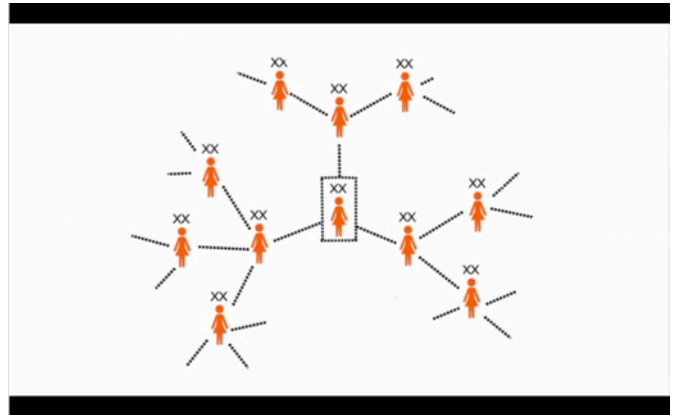
Un cura, que habla italiano, empieza a narrar la historia. Su voz está doblada por una mujer. La extrañeza de esta decisión será justificada en breve. Nos cuenta que trabajaba en una oficina del Vaticano dedicada a investigar hechos sorprendentes que pudieran ser considerados milagros. Aunque solían cada año registrarse 3 o 4 casos de embarazos de mujeres vírgenes con pocas pistas para considerarse ciertos, en 1953 se registraron 67 casos. En esta *otra Historia*, por una razón desconocida en su momento, las mujeres de todo el mundo comenzaron a tener embarazos espontáneos, sin haber tenido sexo con un hombre, y todos los productos de esos embarazos eran mujeres.

En medio de esta confusión mundial, se hace un repaso por las manifestaciones de la cultura machista y patriarcal: hombres tratan a las mujeres como seres de inteligencia menor, de temple errante e incierto. Cuando la mujer embarazada le dice al doctor que no ha tenido sexo, éste empieza a explicarle cómo se hacen los bebés; ante la pregunta del reportero de televisión sobre los numerosos casos de mujeres con embarazos espontáneos, el senador nos recuerda que las mujeres tienen una “naturaleza histérica”.

La cinta aprovecha numerosos recursos documentales: hay una cámara observacional siguiendo a Andrew y su vida en la casa, entrevistas explícitas a las sujetos del documental y a expertas (historiadoras y un biólogo), dramatizaciones (la historia de la hermana Isabela y de una de las primeras mujeres con embarazos espontáneos), animaciones (espermatozoides penetrando un óvulo, cromosomas generando descendencia, una escena de un filme de animación que habita en esta diégesis), material de archivo ficticio y descontextualizado (tanto fotos como videos y reportajes de periódicos).

---

<sup>218</sup> <https://web.archive.org/web/20061023003633/http://www.lohud.com/apps/pbcs.dll/article?AID=%2F20060916%2FUPDATE%2F609160394>



A propósito de la retórica de este material de archivo, se puede recordar la escena en la que la historiadora explica que en el mundo pasado, dominado por hombres, era difícil el camino para las mujeres en el desarrollo de la vida pública. Aquí no es necesario fabricar material de archivo ni descontextualizar nada: el material de archivo genuino de jefes de estado y todo su gabinete, todos ellos hombres, son el triste recordatorio de la exclusión de la mujer de esta vida pública, de la organización de los asuntos comunes. Esta escena es poderosa al mostrar la verdad de nuestro mundo que habita en la “mentira” de un falso documental.



Durante la revolución sexual de los 60, las mujeres tienen un rol más que importante: son las verdaderas artífices y protagonistas, que adquieren valor con el claro incremento de su porcentaje en números sobre los hombres, y demuestran el hartazgo hacia sus condiciones de vida con huelgas y revueltas anti-gubernamentales –y en ese sentido, anti-hombres–. Eventualmente, la primera mujer presidente de EUA es elegida a finales de la década. Este importante hecho se manifiesta haciendo guiño al material previo: el programa de televisión donde un reportero entrevistaba a un senador es ahora presentado por una reportera que entrevista a una senadora.

Hacia los 70, los hombres empiezan a recluirse voluntariamente de la vida pública, muchos de ellos optando por irse a vivir al bosque. Uno de ellos es entrevistado, y dice que antes de irse las mujeres comenzarán a rogarles volver. Lo interrumpe la mujer con la que vivía, aventándole su chamarra por la ventana para recordarle que no puede irse a vivir al bosque sin ella. Él se queda sin palabras ante cámara.

Los gobiernos de mujeres de todo el mundo empiezan a hacer grandes cambios en la administración pública, desapareciendo los ejércitos, reformando la educación, aboliendo las religiones –pero sustituyéndolas por espacios New Age de meditación y yoga para alabar a la Naturaleza–. Finalmente, desaparecen los gobiernos nacionales, para fundarse un solo Consejo de Gobierno Mundial, que a principios de los 80, empieza a meter a los hombres en campos de retiro, lejos de las ciudades, para pasar sus últimos días antes de morir.

Intercalándose con esta otra Historia mundial, escenas de los problemas y retos de Andrew como hombre encargado de las labores domésticas en una casa, y las distintas actitudes de las mujeres que la habitan, son también mostradas. Una de las jefas de familia, Iris, está enamorada de Andrew, y termina besándolo en los labios –rompiendo un tabú tan atroz como el incesto o canibalismo– antes de escapar con él.

En los sentimientos que Iris no puede explicar, y que su pareja Tara ve con confusión y asco, está el haberse enamorado de un hombre, y la curiosidad sexual que crea en ella. Esta fisura en el entramado simbólico de esta nueva sociedad no es única: existen agrupaciones y manifestaciones de mujeres que no están de acuerdo con los modos en los que el Consejo de Gobierno Mundial está manejando la situación.

Este Consejo<sup>219</sup> pretende acabar con las peligrosas ideas de mujeres emparentándose con hombres, a través de la prohibición de todo contacto sexual. Así, las políticas de este gobierno mundial alcanzan el paroxismo de una espiral que gira para tropezar por las mismas piedras del pasado, con el control sobre la sexualidad de las mujeres, justificándose en simplemente estar cumpliendo lo que ya está “destinado” por la Naturaleza.

---

<sup>219</sup> Que bien vale la pena mencionar, es representado por una mujer caucásica que habla inglés.

Estas políticas represivas mueven el discurso de la religión a un discurso que no se presenta como religioso, sino de celebración de lo que “dicta” la Naturaleza: ha sido ésta la que creó esta situación en primer lugar, así que, según la lógica del Consejo de Gobierno, respetar y reforzar este camino es lo “lógico”. En centros muy parecidos a iglesias, pero donde las bancas han sido reemplazadas por mantas para hacer yoga, se practica una religión monoteísta disfrazada de una fe en el orden “natural” de las cosas, en “conectar con los ciclos secretos de las fuerzas naturales”.

La película no es una postura incendiaria o burlona del feminismo, ni del más relajado ni del más radical o violento. No aboga por destruir a los hombres ni celebrar el sistema actual de las cosas, esas salidas serían demasiado fáciles. Más bien, es una alegoría crítica del rol de los hombres en la opresión sistemática de las mujeres, pero también de cómo, con una inversión súbita de los roles, la misma lógica que produjo esas condiciones de opresión y desigualdad puede mantenerse y crear nuevas condiciones opresoras y desiguales.

Las mujeres del Consejo de Gobierno Mundial cometen el mismo error de los extintos gobiernos nacionales liderados todos por hombres: creer que se está cumpliendo un Plan Divino, que existen fuerzas más allá de nuestra voluntad para las que estamos sujetos, que la Naturaleza impone condiciones que no se deben ni pueden cuestionar. Esta lógica, que alimenta religiones y gobiernos de derecha e izquierda, es la que priva al sujeto de toda capacidad de agencia.

Es aquí donde se puede ligar esta película con la discusión sobre la naturaleza de la verdad presentada al principio de esta investigación. Todo modo de comprender lo “natural” tiene que pasar, necesariamente, por el registro simbólico de lo humano –femenino y masculino–, y esta manipulación, inevitablemente, trastoca lo “natural” de la naturaleza. De hecho, el propio concepto de “naturaleza” puede someterse a la idea de que sólo existe gracias a la intervención simbólica de lo humano en ella: sólo existe la Naturaleza porque existe lo Humano.

Esto quiere decir que no existe un Plan Divino, la voluntad de algo más “grande” que nosotros –o nosotras–, que no hay un “Destino que cumplir”. Lo que podemos calificar como humano es precisamente esa separación de las condiciones dadas. La afirmación de humanidad, en lo bueno y lo malo, es siempre la afirmación de la voluntad sobre lo que dicte la naturaleza. Cualquier cambio para bien siempre será un cambio sobre las condiciones actuales del mundo. Independientemente de la dirección de este cambio, siempre será a través de nuestra intervención para aprehender lo natural y lo simbólico de nuestras relaciones con el mundo mismo. No se trata de decidir si es bueno o malo que los hombres desaparezcan, o decidir qué se debe hacer al respecto. Se trata de negar que existe una “mano invisible” que dirige las consecuencias de estos cambios con una “lógica natural”: siempre esa lógica es la de nuestra voluntad.

Iris y Andrew terminan juntos, pero en su último intercambio de diálogos, con el que cierra la película, se pone en duda esta felicidad. Andrew confiesa entre risas que espera que el hijo que tendrá con Iris no sea una niña. Según la tesis que se propone para leer la cinta, la lección de este diálogo no es “los hombres nunca van a cambiar”, sino que para que el mundo cambie, hay que tener la voluntad de pasar los cambios macro en las relaciones micro, y por ello, antes de creerse exento de actitudes sexistas y tachar a los demás –como Andrew–, uno tiene que revisarse a sí mismo, y tener esa voluntad.

### **El personaje-mancha**

En este tipo de películas se da un fenómeno metaficcional particular, pues no están construidas en una diégesis claramente delimitada, como sería el caso de las revisadas previamente en este capítulo. Más bien, un personaje de la ficción provoca confusión en el mundo documental. En términos de Plantinga, un personaje que viene de un modelo de mundo entra al mundo proyectado. Es en estos trabajos donde se podría caer en la idea de que “ficción y documental se confunden”, pero esto sería perder de vista procesos más complejos sobre los que las cintas se sostienen y el punto de vista que ofrecen sobre lo que ficción y documental son, al usar como eje un personaje que se encuentra fuera de lugar, perdido en su propio universo y que constantemente choca con los sujetos del documental.

Estos personajes de algún modo constituyen una mancha sobre el entramado simbólico: perturban, ensucian, resaltan por su extravagancia y shock sobre las costumbres del Occidente “civilizado”, del “Arte verdadero” y de la distinción entre persona y celebridad. Es en este ensuciar, a veces con un ánimo lúdico –aunque escatológico–, a veces con un ánimo de denuncia –aunque satírico–, que estas películas muestran que sus personajes no deben ser vistos como algo que perturba la armonía del entramado, sino como el efecto del perverso entramado que es visto como “normal”.

#### *Lecciones culturales para los ojos de una gloriosa nación occidental*

Los créditos de inicio del filme son los de la televisora kazaja, con filtro de metraje de película dañado. No son los créditos de *Borat*, sino los *de Borat*: él aparece como director, y no Larry Charles; Azamat Bagatov es el productor, y no Sacha Baron Cohen. La primera secuencia es la presentación del reportero en su entorno cotidiano, una inversión cómica de la pornomiseria característica de muchos programas asistencialistas, que celebra al violador del pueblo, los niños con metrallitas, la alta tasa de mortandad del tercer mundo y el abierto anti-semitismo, por mencionar algunas cosas. El dilema moral entre seguir riendo y sentir culpa de reír de tantos males está presente desde el inicio y no abandona en ningún momento la película.



Quizá una de las razones de esa risa no es tanto la burla al extranjero del tercer mundo y sus costumbres, sino al modo simplista en que nosotros vemos esa parte del mundo. Siguiendo esa tesis, entonces es el formato documental el que mejor queda para señalar ese doble pliegue: en una primera aproximación, es la mirada documental del otro sobre el Occidente civilizado, pero la película a la vez devuelve la mirada, al percatarnos que el modo en que creemos que nos ven dice mucho de cómo nos vemos a nosotros mismos. Mientras que Borat está confundido y divirtiéndose con lo que sucede, nosotros vemos caos, misoginia, salvajismo y extravagancia enferma, y en ese sentido, nos vemos a nosotros mismos al ser vistos por el otro. No es un documental sobre Borat y su visita a EUA, más bien, es un documental sobre los EUA hecho por Borat, y lo que ahí –y por extensión, en Occidente– se entiende por espacio personal, chistes, etiqueta en la comida, igualdad entre sexos y nacionalismo.

En una de las primeras escenas, ya en suelo norteamericano, el reportero visita a un experto en chistes, quien le dice que en EUA la gente no se burla de cosas que no se escogen, así que no se debe de burlar de alguien con discapacidad. Mientras este diálogo tiene lugar, en la pizarra detrás se ve un listado de temas sobre los que se sugiere hacer chistes: sexuales y raciales son los más destacados. La ceguera del experto en chistes para ver esta contradicción está presente en muchos otros sujetos del documental, que no parecen tener problema alguno en lanzar comentarios abiertamente homofóbicos o machistas, o con su indiferencia a esta actitud de Borat, volverse cómplices.

El reportero le pregunta al vendedor de autos qué tan rápido tiene que ir con una Hummer para matar gitanos, y lejos de inmutarse por este deseo homicida, le responde que con unos 50 km/h debe ser suficiente. Algo similar pasa con el vendedor de armas. El gerente del rodeo celebra que en el país de Borat cuelguen a los homosexuales en cárceles, y dice orgulloso que eso es lo que intenta que suceda ahí también. En la tienda de antigüedades, un sticker dice “Secesión es lo correcto”. Los universitarios le confiesan a Borat que una vez que tienen sexo con una mujer, ya no le tienen respeto, y que creen que las minorías tienen demasiados privilegios en el país. En la celebración religiosa, los asistentes exhiben su propia lectura de la historia de una nación que “siempre fue cristiana”. Lejos de

parecer escenas escenificadas, muchas de ellas tienen tristes cargas de total honestidad: los universitarios demandaron a la productora por “daño a su reputación”<sup>220</sup>, el gerente del rodeo dice que no le preocupa las declaraciones que dio en la película<sup>221</sup>.

Lo que por otro lado queda claro con esta exposición de mitos norteamericanos hecha por el extranjero salvaje es la fragilidad de los mismos. La patria y el fanatismo nacionalista son endebles, cuando Borat usa la melodía del himno norteamericano para cantar el ridículo himno de su país, mostrando la facilidad con la que se combina una cosa “sublime” con la peor estupidez, y para rematar la fragilidad rota, se cae el caballo que trae la bandera.

Borat también se enfrenta a sus propios miedos, como al percatarse de no poder identificar que está en un desfile de orgullo gay (“aquí las personas son más amables que en otros lados”), en la casa de una pareja judía (sólo logra identificarlos como tales hasta que se lo dicen), o pierde su deseo por Pamela Anderson tras enterarse de que no es virgen. Es difícil no ver la película con un conflicto sobre cuál es el límite para soportar las diferencias culturales de Borat y cuándo señalarlo como un violento cavernícola.

No se escapa tampoco la condescendencia de ver en Borat a un niño salvaje en este mundo de adultos civilizados, y que se expresa claramente en el control del lenguaje: constantemente le preguntan si entiende lo que significa tal o cual palabra. Es gracias a que se cree tener un poder superior con el uso más seguro del lenguaje que se cree tener poder sobre el extranjero.

El problema de la postura políticamente correcta “posmoderna” multicultural que propone poner cada cultura en sus propios términos, de entender a cada quien según sus orígenes, de ser tolerante con las formas de expresión distintas, es que no logra conciliar cómo poner el límite a esa tolerancia. ¿Qué nos da derecho de poner un límite a un comportamiento “culturalmente diferente” sin caer en una versión descafeinada de neocolonialismo, en que le decimos al salvaje (indígena, musulmán, mujer) cómo debe comportarse en el mundo “civilizado”?

La escena que eleva a la cúspide esta tolerancia multicultural que oculta una postura racista es la de la cena formal. La anfitriona y sus invitados, todos blancos y recatados, mencionando casualmente a generales confederados, se muestra siempre paciente ante las duras pruebas que presenta Borat, e incluso dice que es un hombre muy amable que “no tardará en adaptarse al estilo de vida norteamericano”. Sin embargo, termina echándolo enfurecida de la casa y llamando a la policía

---

<sup>220</sup> <https://web.archive.org/web/20080706182844/http://www.t TMZ.com/2006/11/09/borat-lawsuit-high-five/>

<sup>221</sup> Esta y muchas otras declaraciones de sujetos que participaron en el documental fueron investigadas para averiguar qué tanto fue actuado y qué tanto fue genuino en un seguimiento que dio el sitio web Salon: [https://web.archive.org/web/20080420115413/http://www.salon.com/ent/feature/2006/11/10/guide\\_to\\_borat/index.html](https://web.archive.org/web/20080420115413/http://www.salon.com/ent/feature/2006/11/10/guide_to_borat/index.html)

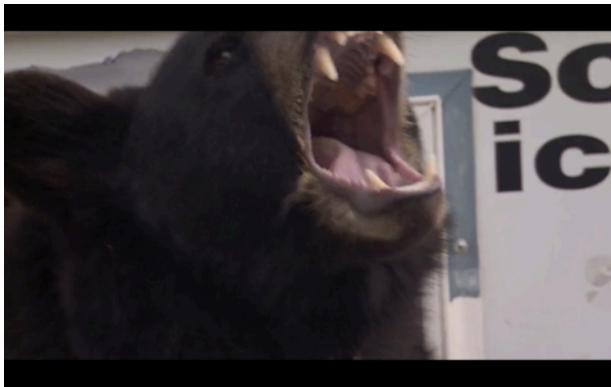
cuando llega la prostituta que invitó sin avisar. Sí, el otro es muy amable y seguro se adapta a las convenciones de este país, pero si no lo hace, si el otro se *acerca demasiado*, eso es intolerable.

Una vez que cruzamos el límite del lenguaje, señala Žižek (2008b:61), una vez que ya sabemos los valores del otro y entramos en contacto con su *jouissance*, se vuelve insoportable su presencia. El contacto con lo Real del otro es lo que es insoportable para nosotros. Es justo en la dimensión del reconocimiento del gozo del otro donde nace su discriminación. Esto es lo que hace constantemente Borat, poner a prueba los límites de nuestra tolerancia: no sólo actúa y viste un personaje, sino que su intención es irse más allá de la diégesis del personaje para “perturbar el mundo real” (Niney, 2015:165).

En su regreso a la aldea, trayendo las bonanzas del civilizado Occidente, Borat nos cuenta que ya no son salvajes que odian a los judíos, sino que son cristianos: una escenificación de la crucifixión los muestra divirtiéndose con la violencia sádica imborrable de la escena bíblica.

Comenta Niney (2015:165), a propósito de la película, que el chiste es tratar de adivinar si los desafortunados sujetos entrevistados por Borat están al tanto o no de la farsa. Considero que esto se queda corto en la complejidad de la película. Algunas escenas pueden identificarse con claridad. Por ejemplo, cuando tienen al oso en el camión de helados y pasan por un parque, va sucediendo una serie de tomas que muestran la artificialidad del hecho: una toma desde el interior del camión mientras Borat pasa por un parque, una toma de niños corriendo hacia el camión, una toma con el oso asomándose por la ventana, una toma de los niños gritando, una toma del oso ahuyentándolos, una toma de los niños corriendo asustados. Habría que ser ingenuo para pensar que Pamela Anderson no estaba al tanto de la broma en la que se le iban a tirar encima y perseguirla por la tienda, mientras elementos de seguridad tardan mucho en reaccionar.





A pesar de estar en la lógica del documental participativo –en la tipología de Nichols– para televisión, es curioso que Borat y Azamat protagonicen casi todas las escenas mientras que la persona detrás de la cámara no sea mencionada en ninguna ocasión, como si la cámara fuera una especie de fantasma que sigue a Borat y sus aventuras. Este desinterés de Borat por su camarógrafo y lo ilógico que le pueda seguir sus pasos queda claro en las múltiples ocasiones en las que Borat huye, dejando a la cámara/camarógrafo abandonados mientras él escapa en su camión de helados.

El personaje Borat, de Baron Cohen, comenzó sus apariciones desde 1996. Cuando el comediante tuvo su propio programa, *Da Ali G Show*, Borat era un personaje recurrente con *sketches* que seguían esta misma lógica de confusión y sátira. A diferencia de otros segmentos del programa, los de Borat eran grabados con videocámaras de inferior calidad para mantener la estética de una producción de bajo presupuesto de un país muy pobre. Aunque en sus segmentos trataba de mantener este disfraz, la dificultad a la que se presentaba Baron Cohen para engañar a la gente cuando el personaje alcanzó popularidad hizo que tuviera que prescindir de él. Dos guías turísticas, una de Kazajistán y otra de EUA fueron publicadas, ambas siendo supuestamente escritas por Borat. El DVD de algunas ediciones especiales no está impreso al frente, sino que luce como un DVD pirata, con el nombre de la cinta mal escrito.

Para el rodaje del filme, la producción constantemente mentía a los sujetos, diciéndoles que estaban filmando documentales para la televisión de Kazajistán, o que un reportero quería clases de

etiqueta occidental para no hacer el ridículo. Esto no evitó que algunos sujetos se dieran cuenta de la broma, o que otros terminaran seriamente molestos.

La lógica de crítica a Occidente que plantea Borat también sería justo aplicarla a la propia película. Por un lado, está el caso de la encargada del noticiero en el que Borat perturba al encargado del clima: ella terminó siendo despedida de su puesto<sup>222</sup>. Por su parte, la supuesta aldea kazaja donde vive Borat se encuentra en realidad en Rumania, y sus pobladores comenzaron a levantar demandas por haber sido mostrados de modo tan lascivo, además de sentirse insultados de los millones de dólares que tuvo la cinta de ganancias, mientras que a cada una de esas personas que viven en altos índices de pobreza se les pagó 4 dólares por su participación<sup>223</sup>.

No sería suficiente, entonces, ver la cinta sólo desde la lógica de su contenido y su forma, como la mirada del extranjero hacia Occidente, sino que en su lógica de producción cultural bajo el capitalismo contemporáneo occidental también puede revertirse una mirada a la propia película. Sí, Borat plantea serios cuestionamientos a la hipocresía de Occidente, que esconde su racismo, xenofobia, homofobia y machismo bajo una mascarada de civilidad. Pero hay que llevar esto a sus últimas consecuencias, y mostrar que esa misma lógica es la que sostiene la producción discursiva de la película. En otras palabras: los modos en los que se produce la crítica pueden estar totalmente alienados en el tejido que sostiene aquello que se critica.

#### *Un “verdadero” artista moderno*

Grabaciones en video de varios graffiteros haciendo marcas por la ciudad. La canción que las acompaña dice que las calles son nuestras. El último video es un artista huyendo de la policía. Aparece el título de la película: *Exit Through the Gift Shop*.

Entra a cuadro una persona oculta en una capucha oscura, con iluminación a contraluz que no nos permite ver su rostro, y una distorsión digital de su voz que le da mayor anonimato. Un identificador nos dice que se trata de Banksy, el famoso artista inglés de graffiti. Enseguida nos cuenta que esta película trata de un tipo que quería hacer un documental sobre él, pero finalmente, fue Banksy quien hizo un documental de este hombre, un francés que vive en Los Angeles llamado Thierry Guetta.

---

<sup>222</sup> <http://www.foxnews.com/story/2006/11/02/dharma-and-hellip-borat-victim-complains.html>

<sup>223</sup> <http://articles.latimes.com/2006/nov/20/entertainment/et-borat20>





La cinta se divide en dos partes: en la primera, conocemos a Thierry Guetta, aficionado al video que empieza a relacionarse con artistas del graffiti; en la segunda parte, Thierry Guetta se vuelve el protagonista del documental, mientras inicia su propia carrera como artista.

La segunda escena de la película, y la primera con el propio Guetta, rápidamente nos da un buen resumen de su modo de ver la producción de bienes creativos, al administrar su tienda de ropa con una total fetichización de la mercancía propia del capitalismo: vende camisetas mal cosidas que compra por peso, diciendo que son diseñador, y en la superficialidad de quienes habitan barrios bohemios/hipsters de grandes metrópolis como Los Angeles, no tiene problema en sacar hasta cien veces el precio de la ropa. El cinismo de Guetta al contarnos esto hace que empecemos a tener una relación extraña hacia su persona y su manera de entender el arte.

Guetta nos relata que desde que se hizo de una videocámara, comenzó a grabar obsesivamente todo. Al encontrarse con un primo suyo en su natal Francia, se entera de que éste es artista callejero que va con el nombre de Space Invader, así que encuentra un gran motivo para registrar el arte furtivo. A partir de allí conoce a muchos otros *street artists*: Monsieur André, Zeus, Ron English, Dotmasters, Swon, Borf, Stephen Fairey, entre otros.

Guetta graba a los artistas obsesivamente, ya sea en su taller creando o en la calle aplicando el *stencil* y evitando a la policía. Ciertamente, en el espacio público, lejos de la “Institución del Arte”, hay peligro y libertad. En la galería también hay libertad, pero como nos enteraremos más adelante en el filme, esa libertad siempre va subordinada a otros caprichos o intereses.

Estos graffitis pueden habitar la frontera de lo sublime de su metaficción y el absurdo de su propia existencia: “Sorry about your wall” (“Lamento lo de tu muro”) y “Another crap advert” (“Otro anuncio de mierda”) son ejemplos de esto que aparecen en el filme, en los que el graffiti es la disculpa por sí mismo, y la señalización de un anuncio que no existe es la gota que derrama el vaso del hastío de vivir acosados por publicidad.

Sobre el poder del arte callejero, Fairey señala la paradoja de que mientras más stickers pone en las calles y más personas los ven, más creen las personas que el sticker tiene algún sentido o poder, y así, más poder realmente tiene. Lo que se necesita para que el sticker tenga poder es que se perciba como ostentador de poder, y como queda claro al final de la película, sólo se necesita que la gente crea que este es el artista contemporáneo más importante para que, efectivamente, lo sea. Es el propio Fairey quien conecta a Guetta con el sujeto cúspide del arte callejero y la mejor pieza para su colección de grabaciones: Banksy.

Banksy es una figura única dentro del *street art* por varios motivos: el humor negro de su crítica a la sociedad conservadora, así como la simpleza de sus trazos y el poder visual que conservan; pero es también muy interesante por sus múltiples intentos por desacreditar a “La Institución del Arte” por excelencia, es decir, los museos y galerías. Entra a museos y coloca sus propias piezas, y llegan a pasar varias horas (o en algunos casos, días) antes de que los encargados se den cuenta, tras varios turistas que toman más fotos sin pensar. Banksy (2005:208) resumió excelentemente esta postura: “After sticking up the picture I took five minutes to watch what happened next. A sea of people walked up, stared and left looking confused and slightly cheated. I felt like a true modern artist”<sup>224</sup>.

Borat tenía problemas con el lenguaje. Guetta también los tiene: constantemente titubea, tartamudea, es muy redundante y no tiene muy buen inglés. Las palabras le fallan para lo que quiere decir, pero ese mismo fallo es lo que le da su toque personal.

Inicia Guetta su relación con Banksy, y se gana su completa confianza tras el incidente en Disneyland: Banksy coloca una figura con ropa de detenido en Guantánamo, pero con la cabeza de un ratón<sup>225</sup>. Mientras que él logra salir del parque sin problemas, Thierry fue atrapado e interrogado por autoridades de Disney y un supuesto agente del FBI. Sin decir con quién estuvo, demuestra su valor como cómplice al artista inglés<sup>226</sup>.

Alentado por Banksy, Guetta termina su documental, al que titula *Life Remote Control*, y que es un video-arte insoportable, definido por el graffitero como el producto de una persona con déficit de

---

<sup>224</sup> Traducción: Tras poner la pintura me tomé cinco minutos para ver lo que sucedía después. Un mar de gente llegó, se quedó mirando y se fue sintiéndose confundida y ligeramente estafada. Me sentí como un verdadero artista moderno.

<sup>225</sup> [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_5336000/5336466.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_5336000/5336466.stm)

<sup>226</sup> Sin duda vale la pena mencionar que Banksy tiene una especial aversión a Disney, y a su modelo de ludotopía que sostiene una fantasía de un mundo feliz sobre el sistema que resulta en un lugar terrorífico como la Bahía de Guantánamo. Llevó esta crítica a un nuevo nivel, con la apertura de Dismaland, una versión siniestra y satírica de Disneyland, con un río con barquitos de refugiados, cámaras de seguridad hechas con cartón, globos de helio que dicen “Soy un imbécil” y la carroza de Cenicienta accidentada. Aquí una galería desde su propia página web <http://dismaland.co.uk/N2@tx1!!/>, y aquí un reportaje del parque <https://www.youtube.com/watch?v=VCpYYzQJ3c>.

atención que va cambiando los canales de la tele. El artista le sugiere a Guetta que le deje las grabaciones, regrese a Los Angeles, intente hacer arte él mismo.

Banksy intenta así hacer un documental sobre lo que sucedió (que constituye la primera parte de la película, lo que acabamos de ver), y para su sorpresa, Guetta sigue su consejo muy espectacularmente: decide adquirir un alias artístico, Mr. Brainwash, ya que para él, todo arte es un lavado de cerebro.

Sin la ingenuidad y humildad del Guetta de la primera parte de la película, Mr. Brainwash es ególatra, exigente con su equipo de trabajo y dedica más tiempo a conceder entrevistas que a preocuparse por la curaduría de su primera exhibición, la cual anuncia por toda la ciudad y para la que ha preparado una extensa colección de piezas que quiere vender.

Las piezas de Mr. Brainwash son, en buena medida, un Banksy deslavado: el duro comentario político, la mordaz crítica a la sociedad que plantea el inglés está desaparecida aquí, y en lugar de trazos sobrios y simples, la explosión de colores chillones y personajes de la cultura pop vuelven cada cuadro sumamente distinto del anterior, y por ello, ominosamente similar.

En una de las escenas, la actitud que al principio veíamos en Thierry, la cínica fetichización de la mercancía hecha en masa, es nuevamente expuesta para continuar la desacreditación de la obra de arte: con una sonrisa pone arbitrarios precios de miles de dólares a los cuadros, mientras que un reportaje en una revista lo coloca como la gran figura del arte contemporáneo. Esto hace que se llene de ansiosos espectadores horas antes de la inauguración de su –primera– exhibición, trayendo al recuerdo lo señalado por Fairey: mientras más gente *escucha* que él es un gran artista –sin importar quién lo dice o qué intereses tiene al decirlo–, efectivamente *es un gran artista*.

Aquí es donde se lleva al extremo el interés por crear un globo gigantesco, atractivo por fuera pero vacío por dentro. Banksy reconoce que pecó de ingenuo, y que ya no alienta a cualquiera a volverse artista. Mr. Brainwash demostró que la exploración de forma y atractivo visual puede sin problemas atraer la atención, sin importar el comentario que haya atrás: es muy ruidoso, pero no tiene nada qué decir, y en ese sentido, es bastante sintomático de la cultura del espectáculo y la celebridad. Para coronar esta idea, la cinta termina diciéndonos que fue contratado para la portada del último *greatest hits* de Madonna<sup>227</sup>.

Habría que reconocer en la película esa serie de modos para desacreditar al “Arte” (y sus Instituciones): la falta de seguridad en los intocables centros del arte -museos-, la falta de autoridad en la curaduría, que parece arbitraria ante la facilidad de que una pieza sea colocada y los usuarios no

---

<sup>227</sup> Pocas cosas son tan banales en la cultura contemporánea del espectáculo como un nuevo disco de grandes éxitos que una artista pop que lleva varias décadas trabajando, incluyendo en ese disco casi todos los mismos grandes éxitos del disco de grandes éxitos anterior, más los que hayan salido en el camino.

se percaten de ella, la arbitrariedad para poner precio a las obras y el papel de los medios para crear a un artista/celebridad con tan sólo unas páginas impresas de información y colores sobre alguien que no tiene carrera artística alguna. Si alguien sabe de cómo la industria de producción cultural intenta siempre fagocitarlo todo, incluso a un mordaz crítico, es el propio Banksy: con frecuencia se han removido trabajos suyos y vendidos en subastas por miles de dólares, de los cuales él, por supuesto, no recibe ningún centavo<sup>228</sup>.

*Exit Through the Gift Shop* vive en un estatuto de autoría complejo: aparece Banksy como su director, pero la dificultad que se mencionó anteriormente para emparejar rostro-identificador se acentúa, pues resulta confuso saber si la sombra y voz distorsionada es Banksy, o si no acaso el propio Thierry Guetta es Banksy, o una broma perpetuada por él, su más grande espectáculo de engaño. Incluso la campaña de marketing continuó esa lógica de burla y confusión: en el trailer de la película se hacía alarde de un desinterés por el reconocimiento, al poner entre laureles “Cannes” –en referencia al festival de cine–, para enseguida escribir “es un bonito sitio para visitar”.

A pesar de haber dicho que lo que sucede en esta película es real<sup>229</sup>, la cinta tiene un título que también abona a esta cualidad de espectáculo efímero y banal: la salida de la atracción es por la tienda de regalos, lo que importa es vender el vacío peluche, Mr. Brainwash. Mientras que nos cuesta creer la historia de que este extrovertido francés que vive en Los Angeles se volvió un ícono pop de la noche a la mañana, nos percatamos de que vivimos en una sociedad del espectáculo capaz de hacer eso realidad: aquí se demuestra la poderosa verdad que puede ocultar una broma<sup>230</sup>.

La película es una especie de documental sobre los modos de volver real un fraude, del enorme poder de la copia sobre cualquier intento de “original”; y finalmente, el viaje de Thierry deviene en una lección muy simple: si quieres ser artista, no es necesario que hagas arte, es suficiente con que te comportes como uno. O con una frase ejemplar del propio Banksy (2005:142), que resume el espíritu del filme: “Become good at cheating and you never need to become good at anything else”<sup>231</sup>.

### *Joaquin Phoenix ya no sigue aquí*

Un video casero, fechado con principios de los 80, en el que un niño se tira de una cascada. Luego, un grupo de niños cantando y bailando. La imagen se oscurece, menos en un rincón, iluminando a uno de

---

<sup>228</sup> El documental *How to Sell a Banksy* (Christopher Thompson & Alper Cagatay, 2012) se dedica a analizar este fenómeno.

<sup>229</sup> “¿Es *Exit Through the Gift Shop* real?” “Sí”. <https://web.archive.org/web/20120103163406/http://www.banksy.co.uk/QA/qaa.html>

<sup>230</sup> De hecho, en una reseña hecha por Jeannette Catsoulis, se refiere a la película como un *prankumentary*, de *prank*, broma: <http://www.nytimes.com/2010/04/16/movies/16exit.html>.

<sup>231</sup> Traducción: Vuélvete bueno en engañar y no necesitarás volverte bueno en nada más.

los niños. De ahí saltamos a un veloz montaje de alfombras rojas, paparazzis y Joaquin Phoenix siendo adulado por comentaristas de televisión, presentándose en shows, recibiendo premios, finalmente, un Globo de Oro por su actuación como Johnny Cash. Luego, una cámara observacional está con una oscura figura, en las inmediaciones de un bosque, extendiéndose una metrópolis a lo lejos. Es Joaquin Phoenix, muy diferente a las imágenes mostradas justo antes: ha subido mucho de peso, tiene una barba, el cabello descuidado, y balbucea mientras da una especie de monólogo muy triste.



Estas tres secuencias, que son el inicio del filme *I'm still here*, son una especie de dialéctica de cómo se crea nuestra imagen en un mundo acosado por cámaras: de la íntima cámara del video familiar, a las agobiantes múltiples cámaras y flashes de televisión y paparazzis, de vuelta al sujeto en un entorno íntimo pero ajeno a ese primer momento de inocencia y juego infantil. En medio de todo esto, hay algo que permanece, que sigue, Joaquin Phoenix; y a la vez hay algo que muta y desaparece, Joaquin Phoenix.

En ese monólogo al inicio, el Joaquin Phoenix que vemos está consciente de esto, como si acabara de ver el montaje que nosotros vimos: dice que no quiere seguir interpretando el papel de Joaquin, que quiere ser lo que sea que es. También hace eco del filme de Banksy y Mr. Brainwash: no

sabe si es reconocido porque destaca, o destaca porque es reconocido. Quizá sea éste el conflicto del espectáculo contemporáneo: hoy uno es una celebridad por el hecho de ser una celebridad.

La historia que se narra es cuando, a finales de 2008, Joaquin Phoenix anunció que terminará su carrera de actor, a pesar de estar en un muy buen momento, para volverse cantante de hip-hop y rap. El proceso vendrá acompañado de la burla de sus colegas del mundo de Hollywood y gente de la industria musical, y el final no será exitoso. Personajes públicos (actores, actrices, cantantes y productores), así como sus representantes, amigos y familiares, irán apareciendo en la película, mostrando confusión, risas nerviosas o lástima por un hombre que no se halla a sí mismo<sup>232</sup>.

Para ir conociendo estos hechos, serán muy recurrentes los montajes de noticieros, redundando en la idea de que Phoenix –y cualquier celebridad, por extensión– se conoce a través de la cámara del estudio de televisión. Ya sea sólo con audio, o la pantalla dividida, o un video tras otro, estos frecuentes montajes tienen dos funciones paradójicas: por un lado, muestran el gran impacto que tienen declaraciones de pocas palabras de un actor del tamaño de Joaquin Phoenix, y por otro, mientras se muestran en más noticieros este impacto, más banal y ridículo se vuelve lo que dice y la obsesión por repetirlo, así como las estrellas que se suben al tren de moda para burlarse de él, parodiarlo, criticarlo o darle consejos de vida que nadie les pide.

Además, están las propias entrevistas y apariciones en *talk shows* en los que el propio Phoenix se presenta, durante este período de transformación. Aquí está cabizbajo, no responde a las preguntas con algo más allá que monosílabos, y tiene toda la actitud de odiar el momento en el que se encuentra (como sabemos nosotros por la cámara observacional que le sigue, fue obligado a asistir a la gira de promoción de su última película).

Estas piezas de imágenes de archivo, con Phoenix harto de presentarse en televisión para hablar de películas en las que él actúa, escapan a la topología presentada en los anteriores capítulos: no son imágenes de archivo ficticias o fabricadas, no están manipuladas digital o analógicamente, ni están fuera de contexto: desde su propia creación ya conviven en una verdad ficcional particular, ajena a los sujetos que formaban parte de las tristes aventuras del personaje.

Se podría argumentar que son material de archivo fabricado para el documental, pero ahí se perdería la dimensión de que, en todas ellas, en el documental y ante la opinión pública, Joaquin Phoenix ya no era actor, y el Phoenix que ahí aparece es *el Phoenix de esta película*.

---

<sup>232</sup> La película se estrenó en el Festival de Venecia en septiembre de 2010. Para ese entonces, Phoenix ya llevaba dos años de su renuncia a la actuación. Fue hasta pocos días después de ese estreno que Cassey Affleck aclaró que todo fue planeado, pre-escrito, que la película era un falso documental y que Joaquin Phoenix había hecho el papel más largo de su vida, actuando mientras las cámaras lo filmaban y fuera de ellas también. Más información en: <http://www.nytimes.com/2010/09/17/movies/17affleck.html>

La cinta es un experimento sobre la cancelación de una persona –que podemos llamar Joaquin Phoenix “real”–, al ser suplantada por un personaje-mancha que viene de una diégesis propia, una verdad ficcional propia –Joaquin Phoenix de *I’m still here*, o Phoenix-*still*–. Lo que la película concluye es que ese Joaquin Phoenix “real” nunca existió, pues en el espacio público, en el entramado simbólico de subjetividades (productores, actores, paparazzis, fanáticos), sólo existe el Phoenix-celebridad: sólo somos lo que aparentamos.

Una de las escenas versa sobre la discusión de un artículo en un tabloide, donde al parecer, alguien cercano al equipo de Phoenix dio una declaración anónima diciendo que todo este revuelo sobre su retiro era un fraude para un falso documental. ¿Qué función tiene este artículo en la película? Por un lado, funciona para alertar al espectador sobre la posibilidad del fraude que la película es, y por otro lado, le funciona diegéticamente al Phoenix-*still*, ya que la burla que recibe sobre su cambio sólo hace más espectacular la decisión que toma, recurriendo a la idea de que ninguna publicidad es mala publicidad. Se puede especular sobre si el artículo fue auténtico, es decir, si alguien genuinamente fue con el chisme a la revista, o si no fue con el chisme precisamente para tener ese problema grabado en la película, y en su caso, qué tanto conocimiento tenía la revista y la reportera sobre la naturaleza de este cambio y el interés que tendría el artículo en el futuro para hacer más poderoso el filme. Independientemente de la respuesta, queda claro que la función en el relato es recordar que lo que hace poderoso al espectáculo es que se reconozca como espectacular, no si es verdadero o falso.

En uno de los momentos más irónicos y reveladores de esta triste lógica del espectáculo, Phoenix llega a Nueva York, y es asediado por paparazzis. Cuando en un noticiero se muestra el video, el presentador pregunta en voz alta si nos interesa lo que Phoenix viene a hacer a Nueva York. No podemos evitar preguntarnos el porqué hacer una nota de algo que abiertamente se dice que no le interesa a nadie, pero ese cinismo del tabloide termina siendo clave de su lógica, y no una contradicción. Phoenix, atento a este problema, no tarda en reclamarlo en una entrevista, diciéndole al reportero que no es necesario que diga algo explícitamente: sólo con alusiones o con el modo en que hace sus preguntas es claro lo que está diciendo.

Esta importante anotación de Phoenix, de cómo la retórica del lenguaje hace posible que digamos cosas aparentando decir nada, contrasta con que, al igual que los dos personajes-mancha revisados previamente, tiene graves problemas con el lenguaje: se contradice, no termina sus oraciones, tartamudea, insulta cada tercera palabra, dice cosas sin sentido. Su existencia no puede venir sin la incompleta constitución del lenguaje: las palabras le fallan, no puede ser toda verdad<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Sobre la idea de que las palabras fallan para decir toda la verdad, revisar el inicio de Lacan [1973] (1987).

Con la distancia temporal, ahora juzgamos de modo muy distinto las entrevistas de Phoenix y sus apariciones públicas en esos momentos. Se pone en consideración la difícil distinción entre persona y personaje: sí, Phoenix existe en cuanto sujeto por sí mismo, que usa el baño, tiene emociones propias ajenas a su figura como celebridad, un pasado personal familiar, etc.; sin embargo, existe un Phoenix en la arena pública que sí está reducido a un personaje, y que no por eso es menos efectivo en dirigir nuestra opinión sobre él. La dialéctica o antagonismo que se forme entre estos dos es uno de los problemas que mejor plantea esta película.

Cuando Phoenix se queja con el reportero, preguntándole si toda su vida le parece un chiste para que él llene tabloides de espectáculo, es claro que ha perdido esta dimensión: efectivamente, al reportero le parece un chiste el Phoenix-personaje, y poco le importa el Phoenix-persona. Es ésta la triste lección que aprenderá al final de la película.

Uno de los múltiples montajes es el de las parodias y críticas que se hacen de la apariencia física y ocultamiento del ojo público al que se somete Phoenix. La pantalla se divide múltiples veces, para mostrar cómo la cultura digital constituye múltiples ojos que asedian al sujeto y cada palabra que dice, cada paso que da, cada decisión que toma. Tenemos la inversión del panóptico foucaultiano: no es un sujeto el que vigila a muchos, imponiéndoles un régimen biopolítico, sino que son muchos sujetos los que vigilan a uno, imponiéndole un régimen también<sup>234</sup>.

Este montaje termina con un comentarista en particular, quien dice que mientras otras celebridades tienen escándalos sexuales, fotos embarazosas o dramas familiares, lo de Phoenix resulta aburrido, ya que no hay ningún misterio detrás, no hay espectáculo para ver. Es difícil no dar mejor en el clavo, a pesar de las claras intenciones de chisme de tabloide que se tiene: efectivamente Phoenix demuestra la escisión entre ver y mirar, ya que demuestra que no hay nada detrás de él<sup>235</sup>: la exhibición pública “accidental” –la foto desnudo tomada furtivamente– es divertida; la foto del sujeto que se exhibe abiertamente, no lo es.

Así como quedaba claro, en el anterior caso revisado, el poder que tenían los medios para crear una figura, dándole una acreditación de autenticidad como si fuese “natural” su popularidad (borrando la idea de que es celebridad porque la volvieron celebridad), *I'm still here* nos recuerda que la

---

<sup>234</sup> Esta distinción entre panóptico (uno viendo a muchos) y sinóptico (muchos viendo a uno) será ampliada en el siguiente capítulo, al discutir el tema de la mirada.

<sup>235</sup> Como la famosa anécdota entre Zeuxis y Parrasios, comentada por Lacan y mencionada previamente.



venta de espectáculo siempre perseguirá el interés de mantener el mismo esquema de producción, sin importar el contenido.<sup>236</sup>

Este esquema de producción se sostiene en la diferencia de clase y el fetichismo de un supuesto camino de superación personal a través de la adulación colectiva. Recibir likes y aplausos en redes sociales es un dispositivo masturbatorio de auto-adulación que reproduce la lógica de creación del personaje-celebridad a expensas de la persona, efectivamente anulando a la persona y dejando sólo a la celebridad, que no tiene nada detrás de sí, como comentó el crítico sobre Phoenix. Esto se manifiesta en el lamentable debut de Joaquin en el escenario: interrumpe su canción para pelearse con alguien del público, para decirle que su traje cuesta más de lo que él gana en una semana, y que tiene un millón de dólares en el banco (aunque que nos enteramos en unas escenas previas que apenas tiene para seguir pagando su casa). Finalmente, se lanza sobre él, y es sacado a la fuerza por los elementos de seguridad.

Sumamente deprimido tras su fracaso, busca refugio en el hogar de la niñez, y vamos al inicio de la película. De nuevo vemos ese primer material de archivo, el video familiar de él saltando en la cascada<sup>237</sup>, sólo que ahora, a diferencia del inicio del filme, en cuanto entra al agua ya no veremos el montaje de noticieros –ya no quiere habitar ese mundo–: cortamos a él dentro del agua.

---

<sup>236</sup> Esto no es menos cierto hoy, cerca de diez años después de que tuvieron lugar los hechos filmados aquí, precisamente con situaciones que se alude sucedieron detrás de cámaras: las denuncias de graves acosos sexuales contra mujeres en Hollywood por parte de productores, actores o directores en una clara situación de poder (Cassey Affleck es uno de los denunciados). La discusión sobre si son reales o no estas acusaciones escapa a los intereses y alcances de este comentario e investigación, pues para eso existen las instancias legales. Lo que sí es importante mencionar es el escepticismo que acompaña enterarse que otro personaje es denunciado como victimario o cómplice a través del tabloide: es irónico, y sospechoso, que un engrane vital para la industria y la maquinaria del espectáculo de Hollywood sea el que publique el acoso sexual. Estas historias, sin importar su veracidad, deben de ser vistas como producto de la producción del paparazzi, del chisme de tabloide, porque por más ciertos, graves y lamentables sean los hechos, y por más que se celebre que las víctimas denuncien, lo hacen a través de la misma maquinaria que creó las condiciones para que cosas tan terribles tuvieran lugar. Enarbolar un discurso de resistencia al interior de la maquinaria que crea las condiciones contra las que se pretende combatir es un arma de doble filo, ya que con mucha facilidad esa maquinaria fagocita y explota esa resistencia para perpetuarse; en este caso, mantenerse en la lógica de la banalidad del espectáculo, y tristemente también, del crimen. Mientras la denuncia siga en la lógica del espectáculo, será como éste: efímera y fútil.

<sup>237</sup> De hecho, esas son imágenes de archivo ficticias: son niños actores grabados en Hawaii. Más información en <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1312821/Joaquin-Phoenix-documentary-Im-Still-Here-IS-fake-admits-director-Cassey-Affleck.html>.



Con la última toma del filme, Phoenix caminando en el río y sumergiéndose poco a poco, el actor intenta escapar de la banalidad, de vuelta a la seguridad que sentía cuando era un niño despreocupado y se sumergía en el agua. Así como se ocultó el Joaquin niño tras caer en la cascada, al que no vimos emerger, se oculta ahora el Phoenix-celebridad. Evita su constitución como personaje-mancha, tratando de rescatar lo que queda de su persona, y en esta búsqueda, era fundamental regresar a ese montaje de Joaquin-niño a Joaquin-hoy *sin* el Joaquin-celebridad. Una melancólica pieza de Ludovico Einaudi suena, cuyo nombre es *Due tramonti*, “Dos atardeceres”. Después de ese segundo atardecer esperamos un nuevo amanecer, un nuevo Joaquin, limpiándose de ese Phoenix-*still*, y precisamente como éste último ya no estará, la película ya termina.

### **La ética a conveniencia**

A lo largo de los capítulos previos se mencionaron varios ejemplos de casos criminales, y cómo el lenguaje documental pretende reconstruir, como si fuera un juicio, la lógica de argumentos a favor y en contra, presentando evidencias, testimonios y teorías. En muchos de estos casos, el narrador implícito se oculta tras una voz en off, o ni siquiera eso y sólo se usan unos pocos intertítulos, tratando así de evitar mostrar su agencia sobre la narración de los hechos. Estos documentales suelen terminar en una postura bastante clara, aunque no siempre explícita, sobre los hechos mismos: quién es culpable o inocente.

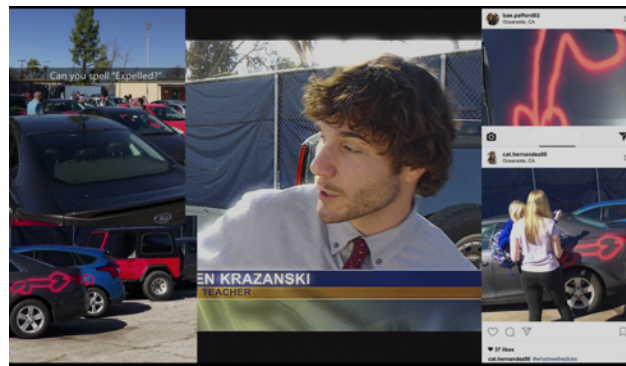
A continuación se revisará un falso documental en formato de serie televisiva que no sólo pretende usar este tipo de documentales como su base, sino que procura siempre voltear hacia el cineasta, regresarle la mirada de la cámara, para ver cómo el trabajo de los realizadores termina influyendo o se ve influenciado por el desarrollo del crimen y sus consecuencias. Usando la lógica del documental de detectives y casos criminales para montar una historia de comedia, no se deja de lado las serias consecuencias que se pueden tener sobre los sujetos del documenta, a pesar de tener las

mejores de las intenciones por parte de los realizadores; y sobre todo, cómo el hallazgo de la “verdad” puede no tener un final feliz.

### *De pelos en las pelotas*

En la primera escena del primer episodio, Peter Maldonado, el director del documental, le pide al sujeto que aparece frente a cámara que diga su nombre y quién es. El joven es Dylan Maxwell, pero no sabe qué decir ante la interrogante de “quién es”: “Soy Dylan, ¿qué clase de pregunta estúpida es esa?”. Peter le pide que mejor diga el porqué está siendo entrevistado, así que Dylan le responde que es por que todos creen que él dibujo los penes.

Un montaje que combina videos de Youtube y Snapchat, lives en Facebook y fotos en Instagram, así como reportajes de noticieros, narra la noticia de todo un grupo de profesores que encontraron sus autos vandalizados con dibujos de penes hechos con pintura roja en aerosol. Breves comentarios de estudiantes señalan a Dylan, el payaso de la escuela, como culpable de los hechos, mientras vemos grabaciones de sus múltiples bromas de mal gusto. Regresamos a Dylan, quien dice que no entiende por qué alguien iría al extremo de permitir que le expulsen por algo que él no hizo.



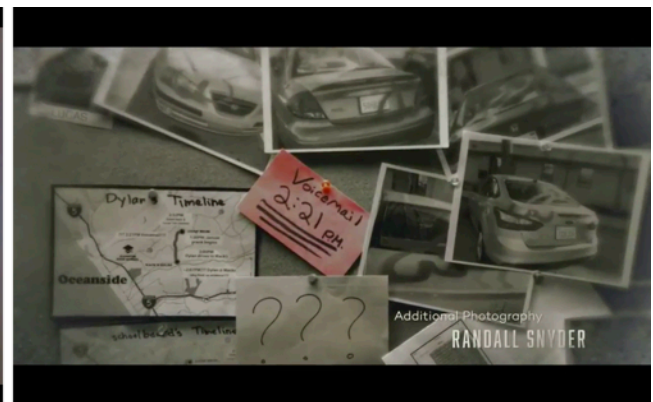
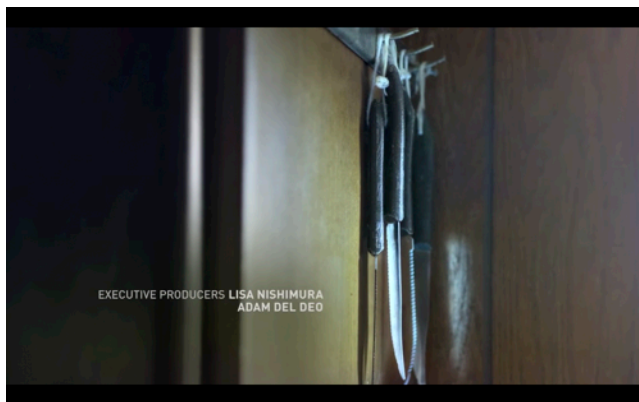
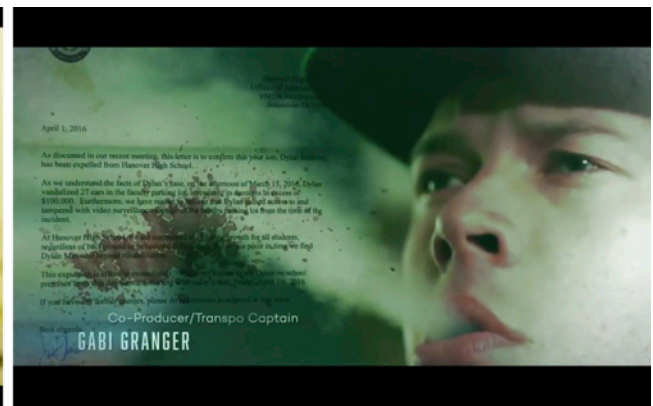
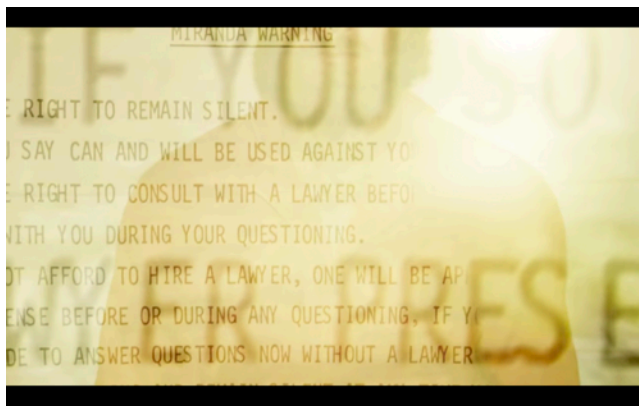
Inicia la secuencia de créditos –o intro– de la serie, con música solemne y sombría, una edición pausada con múltiples disolvencias a objetos y lugares que serán recurrentes a lo largo de la narración. Pero entre la seriedad con la que esta secuencia se presenta, destaca la risa que invitan los propios

créditos: una de las casas productoras es el Departamento de Televisión de la Preparatoria Hanover, uno de los productores ejecutivos es Mr. Baxter, Gabi Granger es productora y también “Transpo Captain”. Aparece el título de la serie: *American Vandal*.

Producida por Netflix, *American Vandal* sostiene una intensa relación intertextual con productos audiovisuales hechos también por la plataforma: las series y documentales sobre personas acusadas injustamente de un crimen. Entre ellos, los documentales *Amanda Knox* (Rod Blackhurst & Brian McGinn, 2016) y *Long Shot* (Jacob LaMendola, 2017), así como las series documentales *Shadow of Truth*, *The Confession Tapes* (2017), *Time. The Kalief Browder Story* (2017), y *Making a Murderer*. Esta última es particularmente importante para la secuencia de créditos de *American Vandal*: ambas tienen música similar, una edición sostenida sobre múltiples disolvencias, imágenes de evidencias del crimen, videos caseros del culpable y tomas genéricas de paisajes. A continuación se comparan imágenes de ambos intros, donde se detectan referencias<sup>238</sup>:



<sup>238</sup> Las limitaciones del texto escrito aquí evitan hacer más notorias las similitudes, pero usuarios de la web se han percatado de ellas, al punto que han hecho su propia versión del intro de *American Vandal* con la música de *Making a Murderer*: <https://www.youtube.com/watch?v=bT4-zpzS-fc>. También han sido admitidas estas influencias por los creadores de la serie: <http://ew.com/tv/2017/09/19/american-vandal-creators-season-2-idea/>.



Tras el intro, la voz en off de Peter nos pide imaginar cómo luce alguien que incurriría en tal grado de vandalismo. Mientras tanto, fotos del anuario van desfilando, con estudiantes sonrientes que son descartados por Peter por lucir como “buenos estudiantes”. Se detiene en la extraña sonrisa de Dylan, una que parece tratar de ocultar la última travesura o crimen –como nos daremos cuenta al final de la serie, la sonrisa sólo nos parece extraña porque Peter ya nos está llevando al camino para elegirlo, con prejuicios, como el villano de la historia–.

En un principio, el caso parece justificar la creencia de que Dylan Maxwell es un estudiante capaz de semejante atrocidad. Con las opiniones de entrevistados y múltiples videos del salón de

clases que apoyan esta postura, no se trata sólo de un joven problemático: como dice la carta donde la escuela notifica su expulsión, está más allá de toda rehabilitación. Por su parte, Dylan dice que estaba con su novia en el momento del acto vandálico, pero no tiene pruebas de ello.

El primer capítulo de la serie expone los 4 puntos sobre los que la escuela creó su caso contra Dylan, “demostrando” su culpabilidad. Tras presentarlos, Peter muestra argumentos que rebaten uno por uno estos puntos. Vale la pena detenerse en ellos, pues la lógica con la que funcionan para demostrar la inocencia o culpabilidad es la que dirige toda la serie:

- 1) *Testimonios en conflicto*. Alex Trimboli, otro estudiante de la preparatoria, dice haber visto a Dylan pintar los autos. Su explicación es acompañada de animaciones digitales que señalan el hipotético camino del vándalo pintando vehículos, uno por uno, en el estacionamiento. Dramatizaciones muestran cómo se ve, desde el interior de un auto, cuando el aerosol pinta el parabrisas. Además del testimonio de Trimboli, los amigos de Dylan son personas de poca confianza, partícipes con él en sus bromas pesadas que difunden en un canal de Youtube, y cuyas coartadas y recuentos personales de lo sucedido ese día no cuadran. Cuando Peter le cuestiona esto a los amigos, ellos admiten que sí mentirían para salvar a Dylan (a lo que el propio acusado les reclama la poca ayuda que esto significa). Mapas digitales de la ciudad discuten si Dylan tendría tiempo de ir de la casa de uno de ellos –donde dice estar al momento de los hechos– hasta la escuela para vandalizar todos los autos. Para comenzar a darle sentido a todo esto, Peter y Sam, director y productor del documental, usan una pizarra para ir anotando sus teorías y descubrimientos, como detectives.
- 2) *Acceso*. Dylan es parte (junto con el director y productor del documental) del programa de televisión de la preparatoria, y tienen llaves para acceder a las salas de control de las cámaras de seguridad, las cuales fueron alteradas para no grabar exactamente en el tiempo en el que se ejecutó el acto en el estacionamiento.
- 3) *Objetivo*. La profesora Shapiro, con quien Dylan ha tenido repetidos e intensos encuentros desafortunados por su mala conducta, no sólo encontró su auto vandalizado con pintura, sino también una llanta ponchada. Ante eso, argumentó que ella era a quien iba dirigido especialmente el crimen.
- 4) *Historial como dibujante de penes*. Con numerosas fotografías y videos de archivo, Peter nos cuenta que la escuela se dirigió enseguida a Dylan por su larga historia como dibujante de penes en pizarrones.

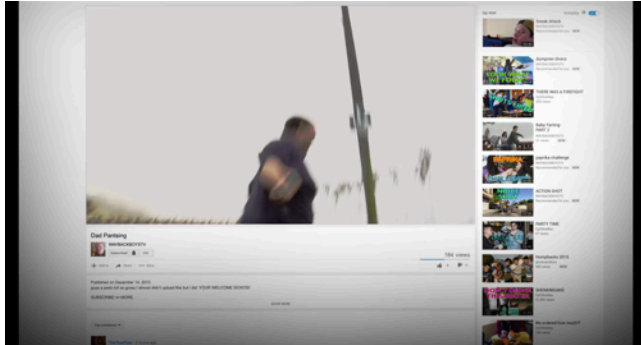
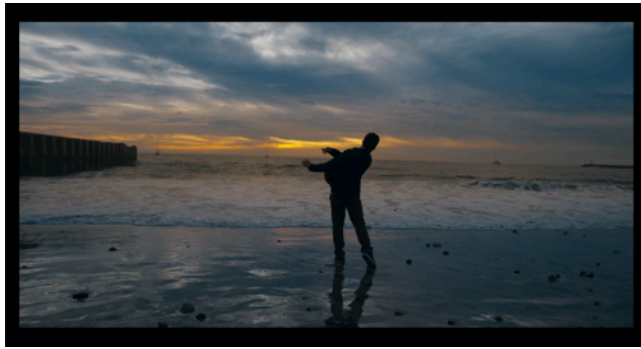
Claramente, toda esta evidencia es circunstancial. Si bien se sabe que Dylan es un estudiante que causa muchos problemas en la escuela, nada de todo esto prueba que él haya sido el que dibujó 27 penes en autos del profesorado. Peter y Sam descubren algo que, si bien causa risa, es bastante claro para proceder en la defensa del acusado: la apariencia de los penes que dibuja Dylan –que tienen vello

público en los testículos y un glande con forma diferente– no es la misma que la de los penes en los autos vandalizados. Esto hace que Peter empiece a cuestionar toda la evidencia que la escuela armó, encontrando que el supuesto vándalo no tiene idea de cómo acceder y configurar la grabación de las cámaras de seguridad, dice no saber cuál es el auto de la profesora Shapiro, sus amigos admiten haber mentido porque no les agrada McKenzie, la novia de Dylan. Para rematar, la falta de credibilidad en el testigo estrella se cae cuando Sara Pearson niega haber tenido ese encuentro sexual que tanto presume Trimboli.



*American Vandal* consta de 8 capítulos cuya duración varía entre los 26 y los 42 minutos. Esta dispersión a través de episodios es aprovechada por la serie no sólo para su sentido paródico de series documentales de crímenes sin resolver o de inocentes sentenciados por un crimen que no cometieron, sino que también la divide en dos partes: la primera de ellas incluye los primeros 4 capítulos, y son el caso contra Dylan y la evidencia que logra reunir Peter para mostrar lo endeble de esos argumentos acusatorios; mientras que la segunda parte son los 4 últimos capítulos que transcurren cuando, dentro de la diégesis de la serie, los primeros episodios han sido publicados en internet y se han convertido en un fenómeno mediático.

Para armar el caso, la serie recurre a muchos de los recursos habituales de los documentales: tomas de protección de Dylan en la calle dan un sentido poético cuando expresa sus sentimientos de traición y abandono, material de archivo en fotos y videos dan un vistazo a la dinámica de adolescentes, páginas web y posts en redes sociales muestran nuevas relaciones interpersonales a partir de esas herramientas, animaciones digitales ponen a sujetos en función del espacio a modo de reconstruir sus acciones paso a paso, entrevistas explícitas a cada uno de los involucrados –ya sea en casas o en estudio– son realizadas para tener una panorámica de todos los puntos de vista. Mientras tanto, una cámara observacional sigue de cerca el propio trabajo de Peter y Sam, con sus altibajos y problemas, en su “búsqueda por la verdad”.



En un primer acercamiento, parece que *American Vandal* es una parodia que reemplaza huellas dactilares de armas por discusiones sobre dibujos de penes con vello, reportes forenses por averiguar qué diferencias hay entre “hey” y “hey” en mensajes de coqueteo, y policías corruptos o abogados comprometidos por profesoras insoportables y cineastas amateurs. Habría que recordar que estas sustituciones y su importancia son enormes cuando los propios jóvenes reconocen que está en juego su futuro profesional y académico, así como su reputación y la opinión que en un futuro tendrán sobre la justicia y la honradez.

### *De acusaciones y pruebas*

Durante la primera mitad de la serie, Peter dirige sus esfuerzos en demostrar lo frágil que son los argumentos de la escuela contra Dylan, enfocándose en desacreditar a Trimboli como una fuente



confiable o hacer experimentos sobre si es físicamente posible ir de un punto a otro de la ciudad, dibujar 27 penes en autos y borrar cámaras de seguridad. Líneas de tiempo y más animaciones digitales son sus aliados para probar lo equivocada que está la escuela, y en ese proceso, comienza a no sólo armar un caso para contradecir a las autoridades, sino también para defender a Dylan.



Esta diferencia es clave, porque Peter no reconoce, en un primer momento, que no está “buscando la verdad”, sino que está actuando activamente para defender a su sujeto: participa en las discusiones familiares con el abogado, se enfrenta a los profesores que acusaron a Dylan, tiene problemas con el director por la filmación del documental y con sus propios amigos.

Tras percatarse que tal vez está siendo manipulado por su propio protagonista, Peter confronta a Dylan por haberle mentido sobre la broma hecha a la profesora Shapiro meses antes. Dylan dice que no le habló de esa broma porque sólo lo hace ver culpable. Peter le recuerda que no le interesa liberarlo, sino “buscar la verdad”.

Van desfilando otros personajes de la escuela: el admirado entrenador Rafferty y el poco ortodoxo profesor de historia Kraz. Es a través de éste último que nos enteramos de los planes de Shapiro para manipular el castigo a los estudiantes por no denunciar al culpable de los dibujos, y tras el cual Trimboli quedó como el salvador por acusar a Dylan.

Peter comete los mismos errores que cometió el cuerpo académico en la expulsión. Acusa a Shapiro sin pruebas más que la palabra de una persona contra ella, y no logra probar que Dylan no hizo los dibujos, sólo que los argumentos en su contra no son lo suficientemente sólidos. En su desesperación por llegar al final del asunto, hacia el final de la primera mitad de la serie, Peter termina cayendo en la lógica de que en vez de demostrar la inocencia de Dylan, quizá sea mejor demostrar la culpabilidad de alguien más, por lo que inicia una cacería contra todos los miembros del equipo de televisión, incluidos Sam y él mismo.

Llega la investigación a un callejón sin salida. Dylan está molesto porque el documental no ha ayudado en nada a probar su inocencia, Peter se ha quedado sin productor tras una riña y con la duda sobre si no funcionó como marioneta del acusado todo este tiempo, percatándose de lo peligrosa que

era la lógica que estaba siguiendo: admite que sugerir la culpa siempre es más fácil que probar la inocencia.

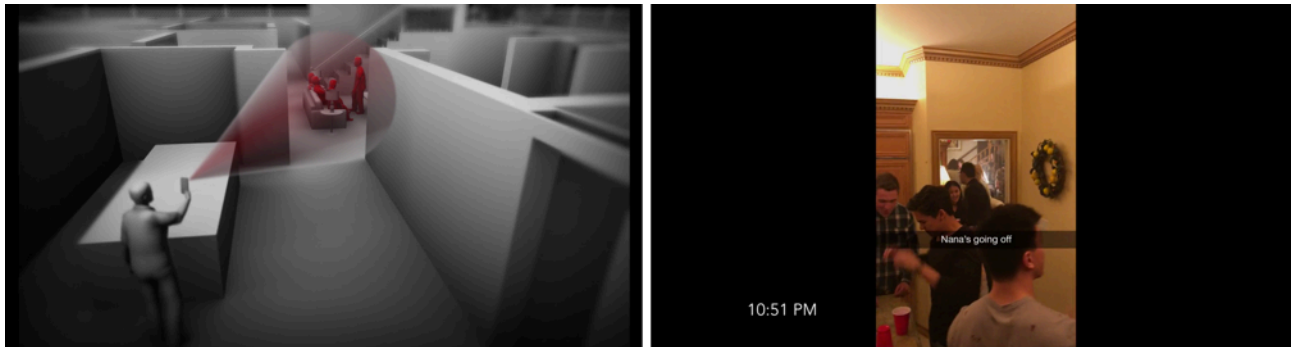
*De las malas consecuencias tras las buenas intenciones*

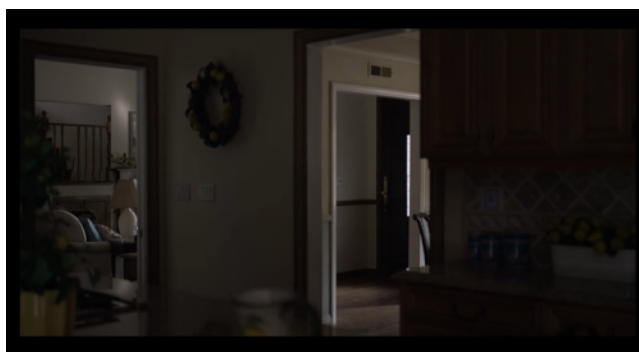
Inicia la segunda parte de la serie. A partir del quinto episodio, se continúa la investigación una vez que los primeros cuatro episodios han tenido gran aceptación en internet dentro de la diégesis de la serie, trayendo gran fama y creando opinión pública hacia el caso (además de teorías de conspiración y comentarios sobre lo atractivos que son algunos personajes).

Esto eleva la forma documental de la serie a un acercamiento con su propia recepción, similar a lo sucedido en CSA, donde vemos el “documental” y nos aproximamos a su modo de recepción diegético: aquí vemos el “documental” primero, y luego vemos su impacto, positivo o negativo, en los propios sujetos retratados.

Las consecuencias que ha tenido el documental en la diégesis son muy variadas: algunos se han visto muy perjudicados (Kraz perdió su trabajo por comentarios que dijo frente a cámara) mientras que otros han ganado reconocimiento (la campaña Free Dylan se ha vuelto una sensación para pedir el reconocimiento de su inocencia).

El caso continúa evolucionando. Tienen especial consideración los videos de una fiesta. Se construye un argumento sobre los hechos ahí ocurridos con animaciones, material de archivo y tomas de protección. El objetivo es reconocer el camino de la lata de pintura durante de la reunión usando diferentes técnicas para ver un mismo espacio.





Peter empieza a indagar sobre cosas que la administración escolar quiere barrer bajo la alfombra, y es aquí donde empieza a enfrentarse a amenazas de expulsión y mecanismos de censura sobre su trabajo. Sin embargo, es ayudado por fuentes anónimas, que con un distorsionador de voz le entregan material que daría pistas sobre algunos sospechosos.

Finalmente, Peter no logra dar con quien haya dibujado los penes, pero sí consigue demostrar que Dylan se encontraba con su novia McKenzie al momento de que los hechos tuvieron lugar. El precio que se paga es que Dylan descubre que su novia le engaña, y terminan su relación. Si bien su abogado logra salvarlo de la demanda en su contra, y se reinserta a la vida en la preparatoria, aún deben los personajes enfrentarse con la caja de Pandora que se abrió.

Peter termina por entender, hacia el final de la serie, que a diferencia de los personajes de sus filmes amateur de ficción, aquí sí pesarán las consecuencias de lo que se diga, muestre o insinúe, ayude o no en la resolución del conflicto principal (¿quién dibujó los penes?). McKenzie le reclama al cineasta que se haya puesto en una posición muy cómoda, juzgando a los demás a través de su cámara mientras les arruina sus planes de vida. En la fiesta de graduación, durante el capítulo 8, Sara Pearson le pregunta de qué servía exponer esos mensajes privados de texto que no probaban la inocencia o culpa de Dylan. En la misma fiesta, cuando los personajes empiezan a ver el documental, Dylan se percató de que es visto por sus compañeros como un payaso que no tiene ningún futuro. El joven entiende que su liberación a través de un trabajo audiovisual tuvo un precio: haber sido reducido a dos dimensiones, tanto literal como metafóricamente. Ahora no es más que una caricatura, una copia incompleta de sí mismo.

No sólo la verdad al final del camino puede ser incómoda, dolorosa o peligrosa, sino que las incomodidades, dolores y peligros a lo largo del camino hacen que los sujetos se cuestionen si todo vale la pena. Dylan termina incurriendo en actos vandálicos –ahora sí, lo graban con una cámara de seguridad–, por lo que finalmente se enfrenta a un juicio sin posibilidad de ser salvado por Peter.

Este vandalismo de Dylan al final no es argumento de “Shapiro tenía razón, Dylan está más allá de la rehabilitación”, sino que debe servir para demostrar la distinción entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación cuando se hace una acusación muy grave –sea pintar penes en

autos o haber violado a alguien–: aunque se pruebe que los hechos ocurrieron tal cual se dice, este *decir* puede estar bajo una lógica de malas intenciones, por lo que uno puede estar mintiendo al decir la verdad<sup>239</sup>. El juicio de la escuela debía ser desechado no porque Dylan haya dibujado o no los penes: aún si genuinamente lo hubiera hecho, eso no justificaba la lógica perversa de acusar a partir de escuchar sólo a una de las partes o basarse en prejuicios.

Por su parte, Peter entiende que detrás de las buenas intenciones pueden llegar malas consecuencias para todos. La lección final para él, con la que cierra la serie, es que los documentales tienen una gran capacidad para hacernos creer en lo que dicen y en su honestidad y compromiso (mismos que pueden ser muy genuinos) tras su búsqueda por la verdad (a la que pueden incluso llegar); sin embargo, el precio que se paga por esto es el encuentro con los límites de la representación documental: el sujeto siempre será reducido a su significación dentro del sistema de la narración documental, y esta reducción no siempre será favorable para ellos o consciente por los propios realizadores.

La última escena del último capítulo es la repetición de la escena que abrió la serie, sólo que con un comentario agregado. Cuando Dylan le pregunta a Peter qué clase de pregunta estúpida es ésta de decir “quién es”, Peter confiesa que tiene razón, que sí es una pregunta estúpida. Sobre esto, hay que reconocer que quizá la pregunta no es en sí misma estúpida, sino que sólo se vuelve estúpida cuando el documentalista cree que hay una respuesta correcta o completa para ella, una que dé garantía suficiente de lo que el sujeto verdaderamente “es”.

---

<sup>239</sup> En el siguiente capítulo se profundizará esta paradoja.

## CAPÍTULO 5

### ESPACIOS, MENTIRAS, MIRADAS Y VERDADES

*I want a third pill*<sup>240</sup>

Slavoj Žižek (en *The Pervert's Guide to Cinema*)

[...] *truth is partial, accessible only when one takes sides, and is no less universal for this reason*<sup>241</sup>

Slavoj Žižek (2009:6)

A lo largo de este trabajo se ha repetido en varias ocasiones que las películas no *son* de ficción o no ficción hasta que no sean *vistas como* ficción o no ficción. Esto significa que los códigos del lenguaje con los que en apariencia podríamos considerar algo de ficción o no ficción encuentran un límite: las condiciones de recepción.

Estas condiciones, sin embargo, no están todas del lado exclusivamente del que ve la película, sino que atraviesan todo el proceso de creación cinematográfica: es el proceso de indexación de las lógicas de la industria de cine –de lo que hablaba Carroll–, así como en la apropiación de la comunidad discursiva –de lo que hablaba Plantinga–.

Se explicó cómo la forma documental es la misma que la del falso documental, y también se expusieron críticas a la idea de que exista un contenido documental –algo que posea una cualidad de *ser* verdad–. Se cuestionó así la idea de que el falso documental sea un híbrido entre forma documental y contenido ficcional, pues tras revisar los casos en el capítulo anterior, hay posibilidades y discusiones que van más allá de la discusión sobre si un contenido es cierto o no.

En este último capítulo se expandirán estos hallazgos en función de nuevas reflexiones ya adelantadas en los análisis de las películas. Se plantearán varios temas que continúan con esta discusión en torno al documental como una verdad simbólica –y por lo tanto, amenazada constantemente por una intrusión de lo Real–.

Primero, ubicando otros discursos de la simulación y las verdades/mundos alternativos en el ecosistema mediático, se procederá a trabajar al falso documental como *otro* espacio –en el sentido foucaultiano–. Entendiendo que este espacio sobrepasa las discusiones “ficción vs. no ficción”, se expondrá una discusión en torno al concepto de existencia y las paradojas de *mentir en forma de verdad* y *decir la verdad en forma de mentira*, hallándose aquí el lado oscuro del proyecto del cine documental. La construcción de este otro espacio está en la lógica de construcción de la mirada en los medios de

---

<sup>240</sup> Traducción: Quiero una tercera pastilla.

<sup>241</sup> Traducción: [...] la verdad es parcial, accesible sólo cuando uno toma bandos, y no es menos universal por esta razón.

comunicación y del sujeto en su relación con otros sujetos y objetos, por lo que una exposición de cuatro tipos de miradas será necesaria. Estas miradas denuncian la construcción ideológica del mundo, que siempre incluye la construcción de su propio vacío, oculto en el inconsciente institucional. El destape de esa construcción ideológica artificial de la verdad es logrado a través de preguntas sobre el metaconocimiento.

Finalmente, estas preguntas sobre el metaconocimiento no caen en una metafísica vacía o muy cómoda; sino que abren la necesidad de aceptar que la apariencia de las cosas posee una verdad propia, tanto un enunciado como una posición de enunciación. Esta verdad, por cuanto tal, se construye constantemente, pero lejos de plantearse una actitud posmoderna escéptica de “todas las posturas son válidas”, se propone un compromiso con una verdad universal enunciada desde una posición particular.

### **Los otros espacios**

*El ecosistema mediático y sus otras historias*

Recuérdese ahora *Versions*, de Oliver Laric. El artista ha hecho diferentes versiones de *Versions*, pero en la de 2010<sup>242</sup>, la voz en off dice, mientras multitud de GIFs cómicos sobre la falta que cometió Zidane en la final de la Copa del Mundo FIFA 2006 corren en pantalla, así como sobre una representación de los resultados del famoso experimento de la doble rendija:

Every historical “what if” compatible with the initial conditions and physical law is realized. All outcomes exist simultaneously, but do not interfere further with each other. Each single prior world having splitted in mutually unobservable but equally real worlds. [...] Every line creates a parallel world, the world in which it’s true.<sup>243</sup>

Estas reflexiones sobre el acoso de fantasmas del pasado y “futuros perdidos” encuentran un interesante espacio de reflexión en un libro de Mark Fisher (2014), donde se reconoce el papel fundamental del capitalismo en explotar este interés por un pasado idealizado, un mundo alternativo imposible, y perpetuar “la lenta cancelación del futuro”. Como señala Fisher, en el mundo digital de hoy, lo que está perdido es la capacidad de pérdida misma: tenemos a nuestra disposición todo este material del pasado que nos sentimos acosados, abrumados y atrapados en él.

A continuación quisiera presentar algunos casos de estos “qué tal si...”, estas manifestaciones en la cultura popular, en el ecosistema mediático, que abren nuevos espacios no sólo de expresión

---

<sup>242</sup> <https://vimeo.com/95946485>

<sup>243</sup> Traducción: Todo “qué tal si” histórico compatible con condiciones iniciales y leyes físicas es dado cuenta. Todos los resultados existen simultáneamente, pero no interfieren entre sí. Cada mundo primigenio se divide en mundos mutuamente inobservables pero igualmente reales. [...]. Cada línea crea un mundo paralelo, el mundo en el que es verdad.

artística, sino que precisamente porque son espacios lejos de un discurso “de realidad”, superan las constricciones de la realidad que conocemos para plantear su propia ficción, su propia organización material (recordando a Rancière) sobre el mundo que consideramos real.

Un set música electrónica resume en su título, literalmente, la nostalgia por la mirada *qua* objeto señalada por Žižek (1991): *Nostalgia for a Time You've never known*, “Nostalgia por un tiempo que nunca has conocido”<sup>244</sup>. Esta es la música *synthwave*, que ha comenzado a poner de moda el estilo musical de los 80, en especial el del soundtrack de películas y videojuegos de esa década. Los propios nombres de los artistas remontan a la estética de este pasado en particular: Futurecop!, Timecop1983, Com Truise, VHS Dreams. A su alrededor le acompañan imágenes inspiradas en los primeros gráficos CGI, luces de neón, peinados ochenteros, así como publicidad, series de televisión e incluso filtros de degradación de la imagen, como si fueran cintas de VHS viejas. ¿Cuál es la fascinación que ejerce este tipo de contenidos en quienes no vivieron esta etapa? Precisamente la fascinación –no por la nostalgia y los recuerdos, sino– por la posición de ser quien recuerda, por *imaginar que se recuerda*.

La secuela de *Trainspotting* (Danny Boyle, 1997), *Trainspotting 2* (Danny Boyle, 2017), ambientada y realizada 20 años después, funciona como inversión de la primera. Una de las escenas donde esto queda explícito es la repetición del famoso discurso “Choose life”: mientras que en la primera parte era una celebración cínica de la vida acomodada e hipócrita ante los problemas del mundo (cerraba con un “¿quién necesita razones cuando tienes heroína?”), la segunda parte tiene una actualización (mención de redes sociales, acoso sexual, discurso políticamente correcto, etc.) donde se demuestra cómo los años pesan para el personaje principal, cuando termina aludiendo a estos fantasmas del pasado y sombrío futuro que no permiten disfrutar el presente, viviendo en un vaivén de tratar con nostalgia el ayer que se fue y el futuro esperanzador en palabras pero decepcionante en los hechos.<sup>245</sup>

Fotografías antiguas, en blanco y negro, son restauradas y coloreadas digitalmente, trayendo una ominosa cualidad de objeto que a pesar de verse más parecido a como percibimos el mundo, termina siendo muy extraño pues no es como acostumbramos percibir *ese mundo del pasado*<sup>246</sup>. La cuidadosa restauración para borrar manchas de humedad, grietas y arrugas en el papel, la investigación histórica para saber de qué color era la pulsera que aparece o cómo cambia la tonalidad

---

<sup>244</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=eILrESvP-jE>

<sup>245</sup> La parte final del discurso: “Elige promesas no cumplidas y desea haber hecho todo de modo distinto. Elige no aprender de tus propios errores. Elige ver a la historia repetirse. Elige la lenta reconciliación con lo que puedes obtener, en vez de lo que siempre deseaste. Confórmate con menos y pon una cara valiente. Elige la decepción y elige perder a quienes amas, mientras se apartan una pieza de ti muere con ellos hasta que ves que un día en el futuro, pedazo a pedazo, ya no estarán ahí y no habrá nada para que lo lllames vivo o muerto”.

<sup>246</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vubuBrcAwtY>

de una camisa dependiendo del clima del exterior donde se tomó la imagen no hace sino crear un enunciado que borra sus condiciones de enunciación. Como lo dice Jordan Lloyd, uno de los artistas dedicados a esta práctica: “[las fotos coloreadas] no se supone que sean sustitutos de documentos originales. Van al margen del original. Pero no es un sustituto, es un suplemento”.

La popularidad del programa *Rick and Morty* es innegable hoy. He mencionado el caso de *Ricks Potion #9*, pero también merece la atención *Total Rickall*, un episodio inspirado en la película con nombre similar. En este episodio, la casa de los personajes principales es invadida por parásitos que toman formas surrealistas –un vaquero miniatura, la Sra. Refrigerador, el velociraptor fotógrafo– e implantan recuerdos falsos en los protagonistas para que estos crean que se han conocido toda la vida. La imposibilidad de distinguir entre quienes son los miembros genuinos de la familia y quiénes los infiltrados que han perturbado la memoria logra sortearse cuando se dan cuenta de que sólo con los miembros genuinos se tienen malos recuerdos. Uno de los modos de entender esto es que usualmente esos mundos nuevos que imaginamos tienen un potencial utópico que nos atrae tanto, un lugar donde todo es mejor –mejor que aquí y ahora–.

Las peligrosas posibilidades de acercar estos otros mundos con siniestras intenciones tienen una de sus más claras expresiones en softwares como *Face2Face*, *Lyrebird* y *Voco*, que ponen a disposición de usuarios promedio herramientas con una interfaz mucho más amable para editar video y audio con enorme destreza y resultados muy dignos como tenebrosos. Con equipo casero uno puede ahora tomar el video de quien sea y manipular la boca y el audio para que diga lo que uno quiera.<sup>247</sup>

Finalmente, pensando en la posibilidad de una otra historia peor que ésta, está la serie de Amazon Prime, *The Man in The High Castle* (2015), basada en la novela homónima de Philip K. Dick, donde se narra la historia alternativa, la otra historia, en la que Alemania y Japón ganaron la II Guerra Mundial. Ahora, a principios de los 60, las tensiones se elevan en una Guerra Fría por dominar el mundo entero. Mientras tanto, entre la Resistencia, circulan una serie de películas que tanto el Führer como el misterioso hombre en el castillo están buscando obtener: son cintas *newsreel*, metrajes de noticias, que cuentan una otra historia, una en la que Alemania y Japón perdieron la II Guerra Mundial. Efectivamente, son lo que nosotros conocemos como documentales del conflicto armado, pero en la diégesis de la serie, son falsos documentales. El potencial peligroso de las películas está presente en la trama de espionaje en la que se ven envueltos los personajes: son películas falsas, pero no por ello no tienen un enorme peligro como verdades que tratan de controlar los nazis y los japoneses. Como dice un intercambio de diálogos de los personajes durante uno de los capítulos: - *Estas películas, no son posibles; -Pero lo son, las estás viendo.*

---

<sup>247</sup> Más información de esto aquí <https://www.nytimes.com/2018/02/04/opinion/hacking-politics-future.html>, y aquí [http://www.eldiario.es/cultura/tecnologia/ves-escuchas-podria-mentira\\_0\\_669133786.html](http://www.eldiario.es/cultura/tecnologia/ves-escuchas-podria-mentira_0_669133786.html)



¿Qué clase de espacio abren estas otras historias? Uno que explota la brecha entre su contenido manifiesto y la latente intromisión de lo Real que muestra lo falible de su código<sup>248</sup>. Es el escape de la dicotomía ficción/no ficción. No son ‘verdaderas’, pero justo en su ‘falsedad’ está el peligroso potencial para el mundo que conocemos, su potencial político en tanto subversivo. Aquí es donde podemos regresar a la ‘aritmética cinematográfica’ que abría un supuesto tercer espacio donde habita el falso documental.

### *Del tercer espacio al otro espacio*

¿Qué tipo de espacio abre el falso documental? Descarté previamente la idea de que éste fuera un tercer espacio, producto de la intersección entre ficción y documental, según lo sostiene la ‘aritmética cinematográfica’ de los estudiosos del falso documental. Las razones que di eran la imposibilidad de saber, sólo por sí mismo, si un contenido es ficcional o no, además de que la forma documental se encuentra dentro de la ficción también.

¿Cuál es el fallo de la hipótesis del tercer espacio? Que el único modo de sostenerse es cuando el espectador ve el falso documental como un documental, es decir, queda “engañado” con el filme. Esto, como hemos visto en los análisis del anterior capítulo, está lejos de ser la mayoría de los casos. Es difícil pensar en un espectador que ve *No Men Beyond this Point* y genuinamente se pregunta por qué no entrevistaron a sus sobrinos que acaban de nacer, como testimonio de que siguen naciendo hombres en la Tierra.

Debe haber algún potencial en el falso documental, en el que el espectador busca otra verdad que no sea la correspondiente con la realidad extradiegética, o donde la confrontación de ficción vs. no ficción en la película misma traiga una reflexión sobre esa frontera en el mundo que habita. Debe haber un potencial político del falso documental como un verdadero tercer espacio.

El problema de seguir creyendo que existe este tercer espacio es que implícitamente se sigue asumiendo la preexistencia, y preeminencia, de las categorías “ficción” y “no ficción” –en tanto “mentira” y “verdad”– como las únicas posibles para comprender el potencial político de la ficción y la no ficción. Es aquí donde podemos traer a colación a Michel Foucault, y su concepto de heterotopía ([1967] 1998)<sup>249</sup>.

Foucault empieza su texto señalando que el peligro de Galileo no era decir que la Tierra no es el centro del Universo y que gira alrededor del Sol, sino sugerir que ni siquiera el Sol pueda ser el

---

<sup>248</sup> Para una profundización en esta idea de la brecha entre el contenido manifiesto y los huecos en él, se recomienda la lectura del Capítulo 4 de Žižek (2008b).

<sup>249</sup> Si bien la referencia que pongo es de la obra traducida en inglés, donde el artículo se llama *Different Spaces*, es importante señalar que el título del texto fue *Des space autres*, cuya traducción adecuada sería *De los otros espacios*. He mantenido esta traducción durante esta discusión.

centro del universo, que una cosa no está en función de su posición en un espacio sino que este espacio en sí mismo siempre está en movimiento.

En ese sentido, ahora no se trata de entender la extensión de un espacio, sino su emplazamiento, comprender cómo puede su naturaleza y posición moverse dependiendo de las relaciones que sostenga con otros espacios. En este sentido, existen emplazamientos que “suspend, neutralize or reverse the set of relations that are designated, reflected, or represented by them”<sup>250</sup> (Foucault, 1998:178). Son espacios unidos a todos los otros, pero en un sentido de contradicción o afronta, y se dividen en dos: utopías y heterotopías. Las utopías son un buen (*eu*) lugar, y también un ningún (*ou*) lugar: lugares que no tienen una presencia efectiva y real en el mundo más que en la imaginación.

Por su parte, las heterotopías (*otros espacios*) son espacios reales, diseñados en la institución misma de la vida social (1998:178). Son una especie de utopías realizadas, son lugares que escapan a la lógica de cualquier otro lugar, pero a diferencia de las utopías, sí tienen una localización precisa. La heterotopía es ese espacio virtual con efectos muy reales.

Las heterotopías tienen diferentes características. Algunas de ellas son espacios de desviación (1998:180), a donde van a parar individuos cuyo comportamiento se salga de la norma. Una desviación del importantísimo proyecto de raciocinio científico que desacredita la verdad abrazando lo falso bien podría decirse que crea un espacio heterotópico. ¿No acaso hace esto el falso documental?

Una sociedad puede recurrir a las heterotopías con frecuencia, y éstas pueden evolucionar con el paso del tiempo (1998:180). ¿No podrían pensarse los falsos documentales como una especie de nuevo modo de falsificación literaria, ese puesto de moda por Borges?

Las heterotopías pueden poner en un mismo lugar varios emplazamientos, conjuntos de relaciones entre espacios, incompatibles entre sí. Entre los ejemplos de Foucault (1998:181) se menciona el cine como un espacio tridimensional proyectado en una pantalla bidimensional<sup>251</sup>. ¿No podría considerarse que el falso documental también pone en cuestión diferentes emplazamientos de lo verdadero y falso, como cuando una celebridad ficcional choca con sujetos de la no ficción, provocando en el espectador una confusión y una reflexión sobre sus propios juicios en torno a lo verdadero y falso? ¿No también ponen los falsos documentales a repensar la naturaleza del discurso documental y del discurso de la ficción, *emplazando* las categorías al abrirse este *otro espacio*?

---

<sup>250</sup> Traducción: suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que están designadas, reflejadas o representadas por ellos.

<sup>251</sup> Aquí, claro, vale la pena corregir a Foucault: más bien, se proyecta una imagen bidimensional, con un origen tridimensional, en el espacio bidimensional.

Las heterotopías van de la mano de su propia dimensión temporal, creando así heterocronías (1998:182). Algunas acumulan el tiempo indefinidamente (bibliotecas), otras tienen una dimensión temporal muy corta y definida (carnavales). ¿No los falsos documentales también juegan con esta posibilidad, en tanto espacios de tiempo muy definido y corto? ¿Y no algunos expanden su diégesis, y por lo tanto su dimensión temporal, con las posibilidades transmedia, precisamente como el caso de la línea de *tiempo* de C.S.A.?

Las heterotopías sostienen un sistema de apertura y cierre aislante (1998:183). Uno cree que puede entrar y salir con libertad, pero lo cierto es que en muchas de ellas uno entra contra su voluntad (prisiones, manicomios), o al ser incluido, se excluye de todos los demás espacios. ¿Y no al identificar un falso documental como un discurso *falso* se está poniendo como un espacio inferior al discurso documental, que se supone es verdadero? ¿Y no podría pensarse que el falso documental se excluye, voluntariamente, del flujo de discurso de la sobriedad?

Por último, las heterotopías mantienen una relación doble con la ilusión (1998:184): por un lado, crean un espacio tan ilusorio que denuncia en sí lo ilusorios de todos los otros espacios, la mentira que los sostienen (¿no acaso esto hacen los falsos documentales, al minar la forma y recepción documental imitándola, y justo por imitarla, mostrar su naturaleza mecánica y artificial?), y por otro lado, crean un espacio que subsana los errores y desastres del espacio que conocemos (¿no vemos esto en los falsos documentales que pretenden mostrar un mundo mejor, utópico, y que por lo tanto denuncian lo poco utópico del mundo en el que vivimos?).

La propuesta es que el falso documental debe ser entendido como un *otro espacio*. No es un tercer espacio que habita entre la ficción y la no ficción. Parafraseando a Foucault, es un otro espacio que suspende, neutraliza o invierte las relaciones de ficción y no ficción que lo designan, reflejan o representan. No es que el falso documental no quiera ser totalmente ficción ni totalmente no ficción: simplemente escapa a la lógica dicotómica de la confrontación entre ficción y no ficción<sup>252</sup>. Es ése otro espacio donde conviven varios emplazamientos, y que sirven para contestar el modo en que esa dicotomía rige nuestra aprehensión del mundo. No sólo los falsos documentales pueden enfrentarnos con el otro: ellos mismos ya son un otro con el que hay que lidiar. Los falsos documentales, en tanto otros espacios, pueden servir como espacio de acción política para el mundo, con el mundo y contra el mundo en el que habitan.

Es muy fácil decir que debemos escapar de la dicotomía ficción vs. no ficción, pero más difícil es explicar cómo. Un modo de entender los límites de este binarismo es minar dentro de sus propios

---

<sup>252</sup> Para Markus Gabriel ([2013] 2017:194), el replanteamiento de lo cotidiano a partir de una nueva luz es, precisamente, lo que hace toda obra artística.

campos lo verdadero de la verdad y lo falso de las mentiras. En este caso, a partir de la revelación del lado oscuro del documental: el conflicto entre sus enunciados y su enunciación.

### **El lado oscuro del documental**

*Existir y ex-sistir, representar y re-presentar*

Recordemos nuevamente la anécdota de los pintores griegos: mientras que Zeuxis provoca el engaño al sustituir una cosa por un doble –unas uvas por una pintura muy realista con uvas–, Parrasio provoca el engaño al percatarse nuestra incapacidad para ver en las apariencias una realidad –al hacer pasar una pintura de una cortina por una cortina que oculta una pintura–.

Lejos de creer que podemos desenmascarar la apariencia y ver las cosas “como realmente son” es crucial entender que “this ‘illusion’ structures our (social) reality itself: its disintegration leads to a ‘loss of reality’”<sup>253</sup> (Žižek, 1991:71). Continúa más adelante: “The final deception is that social appearance is deceitful, for in the social-symbolic reality things ultimately *are* precisely what they *pretend* to be”<sup>254</sup> (1991:74). En este sentido, no es tan sencillo como parece descartar la realidad del documental como una realidad alternativa, o subjetiva, sino que en tanto el documental es visto como un discurso de la sobriedad, esa realidad es la realidad que rige nuestras relaciones con el mundo. El punto es, por supuesto, cambiar esta realidad, y para ello, podemos empezar por cuestionar la existencia.

Žižek (1991:136) distingue dos sentidos de la *existencia* en Lacan. Por un lado, está *la existencia en tanto que algo que existe se puede simbolizar*, porque puede entrar al registro simbólico con el que se entiende el mundo. En esta primera aproximación, la existencia está del lado de lo Simbólico. Los documentales habitan en esta dimensión: consideramos a los documentales parte de los discursos de la sobriedad, de los discursos de lo que es verdad: sólo puede ser verdad algo que puede entrar en las coordenadas de comprensión del mundo.<sup>255</sup>

Por otro lado, está la existencia es algo que evita ser simbolizado, es *algo que ex-siste, ya que está fuera del sujeto y su simbolización*. En esta segunda aproximación, la ex-sistencia está del lado de lo Real. Las cosas que ex-sisten están al margen de un orden que pueda integrarlas, constituyen una negación del orden Simbólico que le da garantía a nuestro mundo. Entonces, hay cosas que existen –

---

<sup>253</sup> Traducción: esta “ilusión” estructura nuestra realidad (social) misma: su desintegración llevaría a la “pérdida de realidad”.

<sup>254</sup> Traducción: El último engaño es que la apariencia social engaña, pues en la realidad socio-simbólica las cosas finalmente *son* precisamente lo que *pretenden ser*.

<sup>255</sup> Este es el sentido de *existir* que señala Markus Gabriel (2017:69) en su ontología negativa (todo lo que existe está en algún campo de sentido, existir es tener sentido en algún lado). El problema es que no logra articular con claridad el otro sentido, el de *ex-sistir*, por cuanto no sólo está en otro “campo de sentido” –usando sus conceptos– sino que coexiste en el mismo campo: todo existir plantea un residuo que ex-siste.

por poderse simbolizar– y cosas que ex-sisten –que están fuera de la simbolización–, y sólo podemos elegir uno de estos campos: las cosas no pueden entrar y a la vez quedar fuera del sentido simbólico<sup>256</sup>. Es en esta segunda dimensión donde habitan los falsos documentales: niegan ese orden Simbólico que considera a los documentales como un discurso de verdad; la dificultad para declararlos total ficción o total documental es prueba de nuestra incapacidad para ubicarlos dentro de lo simbolizable, pues tienen en su núcleo una constante intromisión de lo Real, de lo inabarcable del orden Simbólico.<sup>257</sup>

Podemos pasar esto a la discusión de la representación que se discutió con el texto de Cowie (2011). El documental sufre ataques de ser sólo *representación*: no podemos tener La Cosa, así que nos debemos conformar con esta cosa, es algo que está en lugar de otro algo, un simulador. Pero el falso documental también es, con un nuevo uso del prefijo, *re-presentación*: no en el sentido de disminuir o invertir (reprobar, retraer), sino de repetir, de incrementar (reelegir, redoblar); de presentar un mundo y proponer una revisión sobre la construcción de ese mismo mundo.

### *Decir la verdad mintiendo*

Esta distinción entre existir y ex-sistir se encuentra también en la distinción entre el sujeto obsesivo y el histérico. El obsesivo se mantiene anclado en los hechos, tratando de borrar su propia subjetividad, como dice Žižek (2008b:49), *miente en forma de una verdad*: mientras que lo que diga puede ser factualmente cierto en tanto sujeto del enunciado, puede entretenerse su deseo en tanto sujeto de la enunciación<sup>258</sup>. Al pretender eliminarse a sí mismo, el sujeto se traiciona y demuestra la posición subjetiva desde la que lee las cosas “objetivamente”.

---

<sup>256</sup> Para una revisión en Lacan más precisa de esta elección forzada entre el sentido (del Otro) y el ser (privado de sujeto, es decir, de sentido), se recomienda revisar la clase 16 del *Seminario XI*.

<sup>257</sup> Esta distinción también puede corresponder con la distinción entre juicios negativos e infinitivos de Kant, como la señala Žižek ([1994] 2006b:141): mientras que en los primeros se hace una negación simple, en los segundos se afirma un no-predicado. En ese caso, no es lo mismo decir, en la dimensión de la existencia, “los falsos documentales no son verdad”, a decir, en la dimensión de la ex-sistencia, “los falsos documentales son no-verdad”.

<sup>258</sup> En esta dimensión es donde se muestra lo pernicioso de los celos y las acusaciones sin fundamento: aún cuando sea factualmente cierto lo que se dice (efectivamente mi pareja me engañaba, efectivamente hubo una relación de abuso), la lógica con la que se llega a ese enunciado puede ser tremendamente falsa, creando peligrosas condiciones de enunciación.

Por su parte, el sujeto histórico es el que *dice la verdad en forma de una mentira* (Žižek, 2008b: 49): la verdad de mi deseo se articula en el discurso cuyo enunciado no es factualmente cierto<sup>259</sup>. Ahí donde falla el orden Simbólico, se deja ver lo Real de mí.

¿No acaso esta distinción puede ser la misma entre el documental y el falso documental? Por un lado, el documental pretende una posición objetiva, tapando las huellas de subjetividad y artificialidad, se mete en juegos de manipulación y retórica discursiva, ocultando sus propias intenciones: sí, dice la verdad, pero la dice ocultando sus intenciones. Por otro lado, el falso documental se compromete con la posición subjetiva de su no-verdad, y logra así decir la verdad, lo Real de la construcción simbólica del mundo, a través de la mentira. En palabras de Alexandra Juhazs (2006:16):

Moored to the conventions of documentary and all that this apparatus produces, fake documentaries can also use fiction to unanchor from reality's constraints and freely imagine anything a person might fight for or desire in a real world that never was but may yet be.<sup>260</sup>

Esta abstracción en apariencia compleja puede verse concretamente en una breve secuencia de *No Men Beyond this Point*: mientras la historiadora explica cómo fue la transición en esa etapa en la que las mujeres daban a luz espontáneamente –una mentira–, señala que los gobiernos de todo el mundo fueron sumamente escépticos porque estaban gobernados por hombres solamente: se muestran imágenes de archivo que no están descontextualizadas, ni manipuladas, ni fabricadas, pues son por sí mismas suficientes para mostrar la expulsión muy cierta de la mujer de la administración pública del mundo, en los 50 y en buena parte al día de hoy –una verdad–.

A pesar de ser mentira, un enunciado no tiene por qué estar necesariamente no diciendo la verdad: allí se encuentra el potencial político de las mentiras. Žižek (2001b:77) reconoce que el cine documental puede tener el peligroso potencial de hacernos reconocer lo ficticio de la realidad misma,

---

<sup>259</sup> Podemos encontrar esto en la serie *13 Reasons Why* (Netflix, 2017). La joven Hanna se ha suicidado, pero ha dejado cintas de audio para todas aquellas personas que le hicieron daño y la llevaron a esta decisión. En una de ellas cuenta haber visto a uno de sus compañeros tirar una carta que ella le había regalado. Al ser confrontado por otro de los estudiantes, se revela que él nunca tiró la carta, incluso la muestra, mostrando que lo que dice la cinta no es factualmente cierto (y planteando la duda sobre todos los demás contenidos). Sin embargo, se pierde de vista la complejidad del asunto si se desecha como una mentira de la joven y con esto se reniegan todas las situaciones: dentro de las coordinadas de abuso y trauma que le generó la vida estudiantil, este enunciado “no cierto” revela lo cierto de las dolorosas condiciones en las que se percibió la realidad de este modo factualmente falso. A partir de esa mentira pueden reconstruirse las condiciones ocultas de verdad.

<sup>260</sup> Traducción: Amarrados a las convenciones del documental y todo lo que este aparato produce, los falsos documentales pueden usar a la ficción para desligarse de las constricciones de la realidad e imaginar libremente cualquier cosa que una persona pueda luchar por o desear en un mundo real que nunca fue pero podría ser.

o en otras palabras, la insoportable contingencia y debilidad de la estructura que le da sentido a la realidad, la intromisión de lo Real que amenaza la constitución de la realidad en tanto tal:

[...] if our social reality itself is sustained by a symbolic fiction or fantasy, then the ultimate achievement of film art is not to recreate reality within the narrative fiction, to seduce us into (mis)taking a fiction for reality, but, on the contrary, to make us discern the fictional aspect of reality itself, to experience reality itself as a fiction. We are watching on screen a simple documentary shot in which, all of a sudden, the entire fantasmatic depth reverberates. We are shown what 'really happened', and suddenly, we perceive this reality in all its fragility, as one of the contingent outcomes, forever haunted by its shadowy doubles. This is what documentaries at their best can render.<sup>261</sup>

### *Del documental al documentar*

Las paradojas de *mentir en forma de verdad y decir la verdad en forma de mentira* encuentran su explicación en la distinción entre la posición del enunciado y la posición de la enunciación en Lacan (1998:139)<sup>262</sup>: la proposición *Yo estoy mintiendo* no tiene ninguna contradicción interna una vez que distinguimos entre el *Yo* –que aparece escrito en ella– y el (Yo) –que está implícito en el *estoy mintiendo*–.

Podríamos decir algo similar con la proposición *un documental se documenta*. Lejos de ser un pleonasma, podemos distinguir allí las dos cosas que se documentan en un documental: por un lado, el contenido mismo del documental –de lo que trate, el argumento, lo que se documenta–, y por otro lado, el proceso de documentar ese contenido –la producción misma es el documento de su propio proceso de documentación–. Es claro, por todo lo que hemos argumentado, que usualmente los documentales pretenden tapar ese segundo *documentar*, mientras que los falsos documentales con frecuencia parecen espectacularizarlo. Está así, por un lado, el *documental* (el enunciado) y el *documentar* (la enunciación).

En el documental *Amanda Knox* (Rod Blackhurst & Brian McGinn, 2016) se relata el escandaloso asesinato de una joven estudiante en un pueblo italiano y las consecuencias para los involucrados. Durante la investigación, la principal sospechosa fue Amanda Knox, una joven norteamericana compañera de departamento de la víctima. A lo largo del filme se hacen entrevistas a

---

<sup>261</sup> Traducción: [...] si nuestra realidad social en sí misma está sostenida por una ficción simbólica o fantasía, entonces el último logro del arte cinematográfico no es recrear la realidad dentro de la ficción narrativa, seducirnos a confundir una ficción por realidad, sino, al contrario, hacernos discernir el aspecto ficcional de la realidad misma, experimentar la realidad misma como una ficción. Vemos en pantalla una simple toma documental en la que, de pronto, la entera profundidad fantasmática reverbera. Nos es mostrado lo que 'realmente sucedió', y de pronto, percibimos esta realidad en toda su fragilidad, como uno de los resultados contingentes, por siempre acosados por sus dobles oscuros. Esto es lo que los documentales pueden representar en su mejor momento.

<sup>262</sup> Para una revisión breve de esta paradoja con ejemplos de películas, se recomienda leer a González Requena (2003).

Amanda, su novio, el jefe policíaco del caso, periodistas amarillistas que cubrieron la nota, entre otros. Lo inteligente del documental es que nunca se decanta por averiguar si Amanda efectivamente mató a su compañera de cuarto. Las especulaciones y discusiones sobre si ella la asesinó son infructíferas y pierden de vista lo importante de la película. Quizá nunca podremos saber si ella realmente es la culpable, pues no fuimos testigos del hecho, pero la lección del filme es que no es necesario saber quién fue la homicida, sino darse cuenta de cómo la idea de inocencia o culpabilidad que rodea el caso es lo que decide la inocencia o culpabilidad final: durante el juicio, el escándalo de periódicos amarillistas publicando notas sobre las actividades sexuales de Amanda fueron usadas en la argumentación de la policía, y en ese sentido, queda claro que la ley recurre a estrategias retóricas fuera de las pruebas “objetivas” para decidir la culpabilidad o inocencia. Los espectadores que ven el circo mediático que se desenvuelve en la televisión y los tabloides, y que comentan esto en sus hogares, no se dan cuenta de que forman parte de la misma cadena de hechos que hace que uno se crea detective con ver dos notas informativas: los enunciados encuentran su validez en su propia condición de enunciación.

Los documentales sobre rodajes de una película también señalan esta dimensión. Pueden dejarse ver en ellos anécdotas, relaciones y atmósferas que se impregnan en la película, como al ver en el documental del rodaje de la cinta de Stanley Kubrick *The Shining* (1980), *Making The Shining* (Vivian Kubrick, 1980) el muy duro trato que Kubrick tenía sobre Shelley Duval, y entender que ahí quizá está la causa de su actuación tan exagerada y temerosa. La surrealista y casi imposible tarea de arrastrar un barco a través de la selva no es sólo el tema de *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982), sino que también es la tarea épica que se embarca el propio Herzog y su protagonista, Klaus Kinski, al mover físicamente ese barco por la selva para usarse en escenas de la ficción, en *My Dearest Foe* (Werner Herzog, 1999), un extraño caso donde tanto la película como el documental de su realización hablan casi de lo mismo. En *Rocco* (Thierry Demaizière & Alban Teurlai, 2016), las poéticas escenas finales, de la escena del retiro de la estrella del porno Rocco Siffredi, tienen un ominoso giro cuando entendemos que estamos viendo la segunda cámara que grababa la escena: la primera es la cámara de la propia escena –la que vemos al ver la escena porno en internet–, mientras que la segunda es la cámara del documental –el que estamos viendo– que registra el registro de esa escena. Finalmente, la película documental que más inteligentemente plantea una confusión de sus niveles de enunciado y enunciación es *Symbiopsychotaxiplasm: Take One* (William Greaves, 1991), donde se crea una especie de rascacielos metaficcional de una película que graba una película que graba una película a través de los registros de tres equipos de grabación, uno grabando al anterior, con todos los problemas de egos, compromisos artísticos y dificultades en el rodaje que cualquier filmación puede tener.



Agnieszka Piotrowska (2014), de quien comenté anteriormente, comete un error ingenuo justo por ignorar esta distinción entre el enunciado y la enunciación. Compara los documentales *Shoah* y *48* (Susana de Sousa Dias, 2010). Ambos trabajos recopilan testimonios de sobrevivientes de duros regímenes fascistas (los nazis de la Segunda Guerra Mundial en el primero, la dictadura de 48 años en Portugal en el segundo). Como señala Piotrowska (2014:138-139), hay dos posiciones éticas encontradas en tanto la relación del documentalista con su sujeto: mientras que en *Shoah*, Lanzmann presiona uno de sus sujetos, el peluquero, para que siga hablando sobre su participación con los alemanes, a pesar de sus llantos y peticiones de cortar la entrevista; de Sousa en *48* corta todas sus preguntas, le pide a sus sujetos que respondan retóricamente (que en la respuesta incluyan la propia pregunta, evitando que parezca un diálogo y se asemeje a un monólogo), y reconoce haber decidido no poner ciertos materiales de archivo por considerarlos muy crueles. Piotrowska asume que la segunda posición mantiene un mayor respeto por la moral y ética de la relación documentalista/sujeto.

El problema de esa conclusión es que no logra ver que, en su borramiento de las condiciones de enunciación, los enunciados de *48* (las respuestas de los sujetos, el montaje de audio con imágenes, la selección de imágenes de archivo) pierden toda autenticidad; mientras que en *Shoah* podría no parecernos correcta o compasiva la actitud de Lanzmann, pero no se oculta detrás de la edición, no trata de borrar las huellas de su *documentar*. Ese borramiento de las condiciones de enunciación de un enunciado ha sido estudiado por la Teoría de cine (la que detestan los Post-teóricos) bajo el concepto de sutura, cuya operación ideológica fundamental (como fue definida por Žižek en 2001b:33), es inscribir el proceso de enunciación como uno de los elementos del enunciado, ocultando así su naturaleza como *el proceso que da significado al enunciado mismo*<sup>263</sup>. Finalmente, ¿no acaso este compromiso, tanto con el *documentar* como con el *documental*, muestra un interés en presentarse ante el espectador con una mayor transparencia?

El previamente mencionado *Under the Sun* lleva este compromiso con su enunciación a otros extremos. A sabiendas de que los agentes del gobierno norcoreano no permitirían grabar entrevistas ni imágenes que no fueran controladas por ellos mismos, se comprometieron con esa posición de enunciación y efectivamente grababan sólo lo que los agentes del gobierno estaban controlando: en la película constantemente se interrumpen las conversaciones de los sujetos del documental porque los agentes del gobierno los interrumpen para decir que esa frase no debe ser dicha, que deben de reír y hablar con más júbilo, que no han alabado suficientes veces al querido líder. ¿No acaso es esto un

---

<sup>263</sup> Al respecto, el canónico texto de Stephen Heath sobre la sutura ya llegaba a una conclusión muy similar (1977:63): “the image will always be false inasmuch as it brings with it an effacement of the act of its proposition; truth is to be grasped not simply in the enounced but equally in the enunciation, in the distances, gaps, contradictions of the two”. Traducción: la imagen siempre ser falsa en tanto que trae consigo el desvanecimiento del acto de su proposición; la verdad debe ser aprehendida no simplemente en el enunciado sino también en la enunciación, en las distancias, brechas y contradicciones entre ambas.

compromiso total con las condiciones de enunciación, de documentación, más allá de lo que el enunciado o el documental pueda decir?<sup>264</sup>

Cuando Stephen Heath (1976:256) distingue entre industria, máquina y texto, lo hace considerando que toda producción industrial de un texto condiciona al texto mismo, y que de ese modo, el texto es un producto específico de las condiciones específicas de su producción. El término central, máquina, se refiere a que el cine es una máquina de *práctica significativa específica*. Este significado interpela directamente al sujeto: estudiar el cine es desenredar cómo se produce un sujeto a partir de la experiencia cinematográfica.

La tarea del analista de cine no es averiguar si lo que dice un documental es verdad o mentira. Claro que puede ser importante, pero no es el fin último. Para saber si lo que dice un documental de física cuántica es totalmente verdad o mentira, uno tendría que comparar ese discurso de sobriedad con todos los otros discursos de sobriedad, es decir, uno tendría que volverse físico cuántico para poder ver un documental de física cuántica... como esta tarea es absurda, entonces no debe de acabarse la tarea en averiguar qué es verdad y qué no lo es, sino intentar una tarea más difícil e igualmente importante: ¿qué hacemos con aquello que consideramos que es verdad? ¿Cómo se estructura lo que consideramos verdad a partir de otras cosas que se presentan como verdad? ¿Cómo y por qué los documentales son considerados documentales? ¿Vino primero el documental como expresión de la verdad, o la noción de verdad documental se creó a partir de la entrada del documental? Estas preguntas no son sencillas ni fueron agotadas por este trabajo, pero son las que guiarían futuras investigaciones del documental y el falso documental que salgan de la rígida y poco profunda dicotomía que se agota cuando se dice que una película es ficción o no ficción.

Para reflexionar sobre esta interpelación al sujeto, viene importante la distinción de cuatro miradas con las que nace el control y posición del sujeto en relación con los otros, con los objetos y con su propia percepción del mundo.

### **Cuatro miradas**

Es curioso que la sociedad contemporánea esté muy preocupada por ser tan susceptible a la vigilancia desmedida, y al mismo tiempo, sea partícipe voluntaria de esta vigilancia a través de su aplicación. David Lyon (2006:36) sostiene que la sobrevigilancia es aceptada porque el ecosistema mediático ha banalizado las imágenes y la sociedad de la mirada, donde se rompe la frontera entre lo público y lo privado: de por sí veo cámaras en la calle, en los negocios, en los espacios gubernamentales, en las

---

<sup>264</sup> Además, vale la pena hacer notar que esto no es novedad del documental contemporáneo, y sólo habrá que recordar a Vertov y sus apariciones acomodando su propia cámara en sus documentales para entender que desde el principio de género había una reflexión por la enunciación de sus contenidos.

escuelas... ¿de qué servirá tener una más en mi casa, o en que no me importe que haya otra más para vigilarme en la calle?

Lyon propone (2006:37) que a partir de los ataques del 9/11: 1) la mirada de muchos, centrada en juzgar a pocos –los terroristas, las víctimas, pero también las celebridades acusadas de acoso sexual, la obsesión por juzgar en redes sociales–, desencadena interpretaciones específicas del mundo, y 2) una vez que se acepta esta interpretación/narrativa es fácil legitimar otros modos de vigilancia, ahora de los pocos sobre los muchos, con lo que esa vigilancia se fortalece y se vuelve parte inherente del sistema.

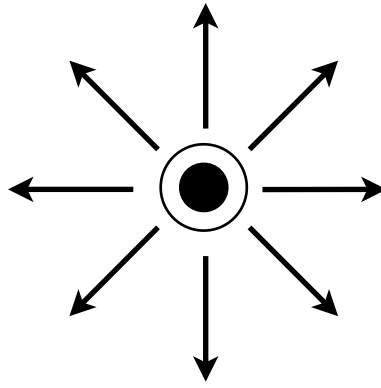
Con esta reflexión podemos construir un sistema de miradas que se articulan en el ecosistema mediático contemporáneo. Se trata de la discusión entre la mirada panóptica vs. sinóptica, y la mirada del otro en Sartre vs. la mirada del objeto en Lacan. Mientras que la primera dicotomía explora la veta del control y vigilancia, la segunda explora la veta de mi construcción como sujeto. Lejos de parecer tener distintos orígenes y conclusiones, uno puede entender que me constituyo como sujeto en tanto siempre puedo vigilar y ser vigilado. Lo que está en juego es la construcción discursiva que otorga al sujeto su lugar y capacidad de agencia en el mundo.

### *La mirada panóptica*

En su clásico *Vigilar y castigar* ([1975] 2003) Foucault establece las directrices para reconocer el objeto de control que devino de la Modernidad. El inicio del libro es sumamente claro: del castigo sobre el cuerpo en la tortura carnavalesca que tenía lugar en la plaza pública al castigo sobre el alma, el control disciplinario del cuerpo en un espacio destinado para ese fin. Para que lo segundo sea más efectivo se requería:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos — todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario (2003:201).

La división panóptica supone un aislamiento del sujeto –al ponerlos en celdas individuales, con tal de evitar el descontrol y agencia de las masas–, y su total visibilización por parte del poder central –todo el tiempo puede ser visto por él–. Una mirada central que observa a todos lados.



Pero más interesante aún es que, como los prisioneros no saben cuándo sí están siendo vigilados por la torre de control y cuándo no, porque trata de ocultarse la figura de la autoridad, estos se controlan de acuerdo al comportamiento “adecuado” constantemente:

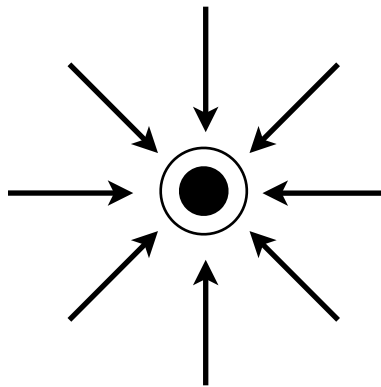
De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores. (Foucault, 2003:204).

Esos espacios no sólo eran las prisiones: psiquiátricos, hospitales, escuelas, cuarteles militares también estaban incluidos, todos aquellos que funcionaran con base en una clara dicotomía y que necesitaran de ésta para validarse –preso/libre, loco/sano, alumno/maestro, etc.–. Este estado de constante vigilancia de un poder sobre nosotros fue adoptado por la teoría crítica con mucha insistencia. Escapa a los intereses de este texto una revisión del impacto del panóptico foucaultiano en las ciencias sociales y humanidades. Lo que sí resulta de gran interés es la revisión de su contraparte: el sinóptico.

### *La mirada sinóptica*

Lo que Foucault omitió en su obra fue el rol de los llamados medios masivos de comunicación para dirigir nuestra experiencia como sujetos de la modernidad. Posiblemente tratando de alejarse de los estructuralistas franceses y su interés por analizar la publicidad y el cine (Barthes, Metz, Deleuze), ahora es cada vez más obvia esta parcela que merece ser estudiada a la vista de las teorías del control y el poder que Foucault pudo trazar.

El concepto de sinóptico fue propuesto por Thomas Mathiesen en el poco conocido artículo *The viewer society. Michel Foucault's 'Panopticon' revisited* (1997). Mathiesen primero nos recuerda que el panóptico pretendía que el sujeto cayera en la lógica de auto-vigilancia, al no saber en qué momentos sí estaba siendo vigilado y en cuáles no. Pero mientras que esta lógica del pocos viendo a muchos efectivamente tiene lugar, también es cierto que la sociedad del espectáculo explota la lógica contraria: muchos viendo a pocos, un sinóptico (1997:218)<sup>265</sup>, donde un objeto se vuelve el centro de múltiples miradas.



Mathiesen sostiene que el panopticismo y el sinopticismo se desarrollaron simultáneamente (1997:219). Distingue cinco etapas del desarrollo del segundo, que corren a lo largo de los últimos 250 años con el desarrollo de la prisión moderna (según la argumentación de Foucault): las etapas fueron protagonizadas por los periódicos, el cine, la radio, la televisión y los sistemas satelitales. Mientras que se puede rastrear el origen del panóptico en la arquitectura de prisiones, escuelas y hospitales, se puede ver claramente el origen antiguo del sinóptico en los desfiles militares o centros de espectáculos. Lejos de ser un desarrollo paralelo, han habido muchos cruces, en actividades e instituciones sociales que combinan ambos sistemas de vigilancia: el confesionario católico es un proceso panóptico, pero el arreglo del dispositivo de mirar y escuchar al cura es un proceso sinóptico.

Mathiesen cuestiona esa supuesta libertad del internet, así como su naturaleza “pública” o de estar “al alcance de todos” (1997:224). En el contexto temporal del artículo, nos recuerda la gran brecha digital que había (en un país bastante desarrollado como Noruega). Podría especularse que esa brecha es muchísimo menor hoy, pero sigue siendo válido cuestionar de qué sirve que la brecha sea menor si el contenido está más controlado y sigue sin producir un cambio de educación en el usuario:

---

<sup>265</sup> Mathiesen dice que el prefijo es de *sin*, junto, ya que no es un sólo guardia en la torre si no un grupo de sujetos; aunque otro término podría ser oligóptico, de *oligo*, pocos, como con la palabra que frecuentemente usa ese prefijo: oligarquía. Con tal de mantenerme fiel al trabajo de Mathiesen, seguiré usando el concepto sinóptico.

si hay una sólida prueba de que a abundancia de información no le sigue abundancia de reflexión, ésa es el internet.

Inteligentemente, Mathiesen (1997:226) señala que la ostentación pública del poder ya no es un proceso tan espectacularizante, sino que se restringe a espacios y lugares específicos. Así como el castigo público que Foucault describe al principio de su obra dejó de tener lugar para llevar el castigo del cuerpo al alma, y de la calle a la prisión, así se trata de borrar cada vez más las huellas del poder en las esferas de la sociedad. Pero hay que recordar que incluso figuras como presentadores de noticias no son inocentes ni deben subestimarse: sin duda marcan una clara agenda, y funcionan como punto de pivote para que el sujeto entre en contacto con el discurso del poder.

Señala también (1997:227) la paradoja que nos encanta ignorar, que es que los medios crean a sus figuras para auto-validarse: creemos en que los periodistas tienen un compromiso ético porque se presentan como periodistas, pero se presentan como periodistas porque dicen tener ese compromiso ético. Como mencioné previamente, las condiciones de enunciación necesitan sus propios enunciados para validarse, y estos enunciados tienen validez gracias a las propias condiciones de enunciación. Uno es un líder de opinión porque se constituyó como tal: primero se empezó a ver como líder de opinión, y a partir de ese momento, genuinamente se convirtió en uno.<sup>266</sup>

Finalmente, lejos de ser auténticamente democráticos, los medios de comunicación siguen siendo controlados por las mismas élites (1997:227). Es aquí donde queda claro que la diversidad no debe ser un fin, sino un medio: perfectamente podemos imaginar –y ver en casos actuales– contenidos mediáticos que promueven y abrazan la diversidad (étnica, sexual, racial, etc.), y aún así seguir el ritmo del capital, manteniendo las mismas condiciones de explotación económica.

Un ejemplo donde se ve esto último es la serie *Easy* (Netflix, 2016). Durante su primera temporada, la serie mostró una inclinación por historias eróticas y románticas, ambientadas en una urbe cosmopolita, entre personajes de diferentes edades, orígenes e identidades sexuales. Sin embargo, este gradiente faltó en el primer capítulo de la segunda temporada, donde un grupo de habitantes de un vecindario de clase alta empiezan una ronda de vigilancia tras notar los robos de su correspondencia y paquetes. La tensión, supuestamente cómica, escala al punto de llamar a la policía porque dos jóvenes “sospechosos” estaban estacionados en la calle. Al final, logran atrapar al ladrón, pero lejos de que el capítulo planteara una lección a los vecinos sobre su propio racismo y prejuicios, todo queda en un malentendido que nunca supone una reflexión personal sobre las condiciones de su propia clase y privilegios (tanto se mantiene intacto el *status quo*, que ni siquiera se ve el rostro del ladrón, mucho menos se conocen sus motivaciones: sencillamente no importa él, sino su rol como

---

<sup>266</sup> O como escuché en un congreso, en una ponencia sobre la figura de celebridad de Kim Kardashian: Kim Kardashian es famosa porque es Kim Kardashian. En una paradoja que raya en el absurdo, ella es famosa por el hecho de ser famosa.

perturbador de la paz de vecinos que respetan las diferencias étnicas y tienen gran sentido de comunidad en sus mansiones, ropa de diseñador y autos de lujo, que al final regresan a su normalidad).

A 20 años del artículo de Mathiesen, definitivamente se puede proponer una actualización. Primero, habría que considerar una sexta etapa, que es el internet 2.0 y 3.0. En el internet 1.0, el usuario sólo podía tomar información de la red, en el 2.0 la interfaz es mucho más sencilla de manejar, y permite al usuario subir información también (desde MySpace hasta Facebook), por su parte, en el internet 3.0, el internet sale del espacio sedentario y constreñido de la computadora de escritorio, gracias a la popularidad de las laptops en un primer momento y los *smartphones* o relojes inteligentes más sofisticados ahora.

Hoy que está de moda dejarse llevar por la visceralidad (de la historia de acoso en la calle, de la foto del niño abusado, del perrito muerto, de la explicación con caricaturas en 3 viñetas de un complejo conflicto de terrorismo), es sumamente importante la reflexión de cómo nuestra actitud como rectores de la moral termina cayendo sobre las acciones de la mayoría de los sujetos.

La serie *Black Mirror* (2011) resumió esto en una muy siniestra y poderosa idea. En el capítulo *White Christmas*, un hombre es usado por la policía para extraer la confesión del inconsciente de otro sujeto (a través de una especie de manifestación externa de su inconsciente, una especie de exoinconsciente). Le aligerarán la pena, pero bloqueándolo de todos. En la diégesis del capítulo, bloquear a alguien significa que, gracias a los implantes oculares que todos tienen desde pequeños, cuando no tengamos voluntad de interactuar con una persona, simplemente convertimos su figura en una mancha de estática gris, y su voz en una distorsión incomprensible. El castigo del personaje es ser bloqueado para todo el mundo: su figura se volverá esa mancha de estática y voz distorsionada para todas las personas con las que se tope en la calle. Pero más allá: su figura no será gris como en un bloqueo tradicional, sino roja, para señalar con mayor peso su crimen pasado. ¿No acaso sentimos una tremenda ansiedad y angustia, en este mundo de lo políticamente correcto, sobre si no dijimos *esa* palabra con *ese* tono que *quizá* podría entenderse mal en *una* ocasión, y que a partir de ahora será el significante que nos represente en toda interacción futura pues hemos sellado nuestro destino al ser incapaces de borrar la huella digital?

Pero la película que explota la idea del sinóptico al paroxismo es *The Truman Show* (Peter Weir, 1998). Truman, el seriamente despistado protagonista de un *reality show*, sin saberlo, es usado como conejillo de indias por un semi-dios/director del programa que controla como titiritero todo el espectáculo de este mundo artificial. En una escena muy famosa, la “novia” de Truman (una actriz que no lo soporta) está mostrando una caja de chocolate en polvo, mientras le dice todas las bondadosas propiedades del producto. Ahí el protagonista suelta la famosa frase “¿A quién le estás hablando?”.

¿Cómo se podría traducir esto en los términos de la discusión panóptico vs. sinóptico? Si seguimos distinguiendo una nueva ola con el internet 2.0 y 3.0, tal parece que el proceso es sinóptico, con la exposición individual a los muchos (videos de gatitos, memes, la foto de mi comida, crónicas de acosadores en la calle, tweets racistas, etc.). Pero el proceso inverso está presente, un panóptico en el que pocos nos vigilan a los millones de usuarios de redes sociales: compañías que venden y compran nuestra información, las páginas que visitamos, los productos que nos interesan, la música que escuchamos; criminales cibernéticos que buscan caigamos presas de sus páginas falsas y parches para sacar información de tarjetas de crédito; gobiernos que siguen nuestros pasos (con poca dificultad, ya que nosotros indicamos gustosamente con quién, dónde y qué estamos comiendo). Mientras que nosotros sostenemos una relación sinóptica entre sí, lo hacemos dentro del marco que posibilita una relación panóptica con el mismo poder; finalmente, Big Data que dirige nuestro destino.

Entonces, ¿a quién le hablaba la novia de Truman? Ciertamente le hablaba a Truman, pero lo hacía en tanto ventrílocuo de los anunciantes del programa para que ellos hablaran con los espectadores. Aquí encontramos nuevamente una mentira (ocultar sus condiciones de enunciación, su papel como agente que legitima a los anunciantes y el programa) en el disfraz de una verdad (quizá las propiedades que menciona del chocolate son factualmente ciertas). Pero igual de interesante es que podemos encontrar una segunda mirada: primero, está la mirada de los espectadores hacia (“El show de”) Truman, pero también éste objeto devuelve la mirada, también nos mira y nos estudia. ¿No en muchas ocasiones nos hemos comportado como la novia de Truman, hablándole a un Otro, contándole las razones por la que nos encanta seguir sedados en el capitalismo y consumo más brutal? Y finalmente, ¿no es esta interpelación de un Otro hacia mí el modo en que caigo en cuenta de cómo puedo constituirme como objeto del Otro?

### *La mirada del otro*

En su obra cumbre, *Being and Nothingness* ([1943] 1984), Sartre distingue por un lado los *seres-en-sí*, que son los objetos sin subjetividad propia, que son su propia existencia. Por otro lado, los *seres-para-sí* somos los humanos, quienes nos apartamos de los objetos y reconocemos nuestra subjetividad y la de los demás. Esto sirve para distinguir cómo es que podemos jugar un rol específico en las relaciones intersubjetivas del mundo. El famoso ejemplo que pone del mesero (1984:102), en el que ese es un mesero en función de la relación específica y contingente que sostengo con él bajo condiciones y lugares particulares, se resume en que:

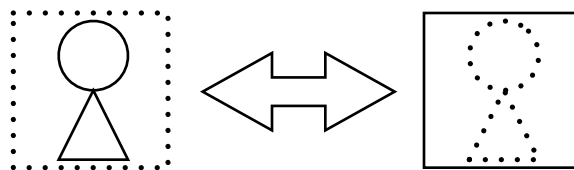
And it is precisely this person *who I have to be* (if I am the waiter in question) and who I am not. It is not that I do not wish to be this person or that I want this person to be different. But rather there is no common measure



between his being and mine. It is a "representation" for others and for myself, which means that I can be he only in *representation*.<sup>267</sup>

Es decir, mientras que yo puedo “ser” un mesero (o cualquier sujeto en un documental, por ejemplo), esto no significa que *realmente soy* un mesero: siempre *juego a ser* mesero, ser mesero es sólo una *representación* de mí. Por otro lado, sin embargo, esto no significa que dentro de mí habita una esencia “genuina” de mi ser, más allá de toda representación: yo soy siempre y solamente mi representación. Somos lo que hacemos de nosotros y para nosotros, no tenemos nada en nosotros que nos defina. Ahora, ¿cómo se construye esta representación de mí? A través de la mediación con otro.

Aquí es donde nace nuestra subjetividad: no porque de pronto adquiramos consciencia por nosotros mismos, sino que lo hacemos a través de nuestra relación con los otros. En palabras de Sartre: “By the mere appearance of the Other, I am put in the position of passing judgment on myself as on an object, for it is as an object that I appear to the Other”<sup>268</sup> (1984:302). Es la mirada del Otro, que me vuelve su objeto (de mirada), lo que me otorga mi propia subjetividad al convertirme en representación de algo, en su objeto para algo.



Yo veo a los otros como objetos, pero esto significa que yo también puedo ser visto como objeto para los demás. Yo soy un sujeto en tanto me sé objeto potencial del Otro. Es en la mirada del Otro donde puedo discernir el nacimiento de mi yo:

[...] if the Other-as-object is defined in connection with the world, as the object which *sees* what I see, then my fundamental connection with the Other-as-subject must be able to be referred back to my permanent possibility of *being seen* by the Other (1984:344).<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Traducción: Y es precisamente esta persona *quien debo ser* (si soy el mesero en cuestión) y quien no soy. No es que no quiera ser esta persona o que quiera que esta persona sea diferente. Sino que no hay medida común entre su ser y el mío. Es una “representación” para otros y para mí mismo, lo que significa que yo puedo ser él sólo en *representación*.

<sup>268</sup> Traducción: Por la mera apariencia del Otro, yo estoy en la posición de pasar juicio de mí como un objeto, ya que es en tanto objeto que yo me aparezco ante el Otro.

<sup>269</sup> Traducción: [...] si el Otro-como-objeto es definido en conexión con el mundo, como el objeto que ve lo que yo veo, entonces mi conexión fundamental con el Otro-como-sujeto debe poder referirse a mi permanente posibilidad de ser visto por el Otro.

Ahora, ¿qué sucede cuando esta mirada no está en un sujeto, sino en el objeto mismo?

### *La mirada del objeto*

En el *Seminario XI*, Lacan constantemente se refiere a la pintura *Los embajadores* (1533), de Hans Holbein. Los hombres que aparecen en ella, sus ropas y objetos están llenos de detalle, pero por mucho roba la atención una especie de mancha extraña en primer plano. Resulta ser un cráneo, pero está dibujado de tal modo que sólo sea visible cuando vemos la pintura desde cierto ángulo: la pintura nos indica la posición que debemos tener para verla, y en ese sentido, nos incluye en sí misma.

Hay una pre-existencia de una mirada que nos mira desde todos los puntos: yo puedo ver hacia un lugar, pero soy mirado desde todos lados (Lacan, 1998:72), hay en el mundo algo que ya me está viendo (el orden Simbólico), y en ese sentido, antes de ver, ya estoy *dado-para-ser-visto* (1998:74)<sup>270</sup>. Es aquí donde puedo encontrar mi mirada como objeto, verme viéndome:

The spectacle of the world, in this sense, appears to us as all-seeing. This is the phantasy to be found in the Platonic perspective of an absolute being to whom is transferred the quality of being all-seeing. At the very level of the phenomenal experience of contemplation, this all-seeing aspect is to be found in the satisfaction of a woman who knows that she is being looked at, on condition that one does not show her that one knows that she knows. (Lacan, 1998:75).<sup>271</sup>

El potencial del falso documental quizá se encuentre allí: es una película que se sabe falsa y que sabe que sabemos que es falsa, pero que actúa como si no supiera que lo sabemos, y así continúa en la misma relación lúdica sobre sus reglas de enunciación. Tal vez así se puede resolver la paradoja planteada por los adherentes a la hipótesis del tercer espacio, cuando no pudieron explicar cómo el falso documental debe verse “actuando como se ve una película documental pero sabiendo que es ficción”: es una relación lúdica de compromiso con una mirada particular que nos interpela e incluye en la constitución del propio objeto.

¿Cómo podemos entender este *verme a mí mismo viéndome a mí mismo* que menciona Lacan (1998:80) y que es el modo en que entendemos esta inclusión nuestra en la mirada? Una película de 1965, *Film*, protagonizada por Buster Keaton y escrita por Samuel Beckett presenta una muy interesante solución. Un personaje con cataratas corre hacia su departamento. La cámara va

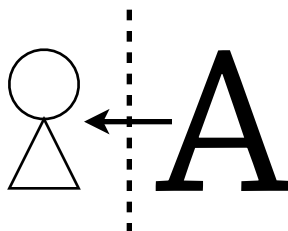
---

<sup>270</sup> Por supuesto, esto es muy similar a la idea, expuesta previamente, de que todo hecho constituye por sí mismo la comunicación de ese hecho: algo es un hecho porque se puede comunicar.

<sup>271</sup> Traducción: El espectáculo del mundo, en este sentido, aparece ante nosotros como que todo-lo-ve. Ésta es la fantasía a encontrarse en la perspectiva platónica de un ser absoluto a quien se le transfiere la cualidad de ser que todo-lo-ve. En el nivel de la experiencia fenoménica de contemplación, este aspecto de verlo todo debe encontrarse en la satisfacción de una mujer que sabe que está siendo mirada, con la condición de que uno no le muestre que uno sabe que ella sabe.

alternándose de una cámara “objetiva” que ve al personaje y el punto de vista del personaje mismo. Al llegar a su austero cuarto, tapa la ventana, saca a los animales, pone una tela sobre la pecera, retira la pintura de la pared, rompe las fotografías: intenta con desesperación controlar la mirada de la Otridad que le acosa. Finalmente, la cámara “objetiva” se pone en frente de él (suturándose a sí la transformación de la toma objetiva a subjetiva): en un contraplano, vemos que esa cámara objetiva le pertenecía a él mismo, a su doble, por lo que no puede sino taparse los ojos.

La lección de la película (que de algún modo es la lección del cine, por algo su título) es que en la percepción no sólo están las cosas que percibo, sino que también me puedo ver a mí mismo percibiendo –yo devolviéndome la mirada, así como *todo documental se documenta*–. La distinción con la que Lacan (1998:84) se diferencia de Sartre es que yo no puedo encontrar la mirada del Otro en ningún lado, sino que esa mirada es construida por mí, imaginada en el campo del Otro (que en lo más radical, es el Otro/*Autre* del lenguaje): el Otro no es una otra persona, sino la entidad del orden Simbólico que me mira a través del objeto.



¿Cómo podemos entender mi inscripción en el objeto? Lacan (1998:99) señala que para camuflarse uno no sólo armoniza con el fondo, sino que se vuelve el fondo mismo: el mejor modo de camuflarse no es insertarse en el fondo, sino dar la impresión de que uno siempre ha sido parte del fondo. El lenguaje documental se ha camuflado con la manera en la que representamos la realidad, no porque sea parte de ella, no porque se haya insertado y acomodado en ella, sino porque nos ha hecho creer que su forma (la forma documental) es “la forma” de la realidad.

Pero como se mencionó previamente (con Zupančič, 2008), toda imitación de algo puede volverse cómica o subversiva al demostrar la mecanización con la que funciona ese algo, la falta de espontaneidad de la cosa que se imita. Ahí es donde reside la cualidad satírica del falso documental: su interés por copiar las formas documentales demuestran que 1) el documental pretende mostrar su contenido como algo que está para ser visto, ocultando el hecho de que lo está mostrando *como si* ya estuviera dado para ser visto –ocultando, entonces, las lógicas de su representación, las condiciones de enunciación–; y 2) que el modo de hallar esos mecanismos es mostrar la mecanización del proceso

en el nivel más absurdo posible a través de una imitación –una cinta que siga esa lógica de representación para argumentar algo que sea factualmente falso–.

Mi inclusión en el objeto a mirar es la explotación de la apariencia como realidad en sí misma: yo puedo engañar gracias a que hago creer que oculto, en la apariencia, la realidad de las cosas –oculto que la realidad de las cosas está en las apariencias mismas–. En palabras de Lacan (1998:107):

Only the subject —the human subject, the subject of the desire that is the essence of man— is not, unlike the animal, entirely caught up in this imaginary capture. He maps himself in it. How? In so far as he isolates the function of the screen and plays with it. Man, in effect, knows how to play with the mask as that beyond which there is the gaze. The screen is here the locus of mediation.<sup>272</sup>

Y finalmente, es aquí donde podemos establecer la posición del cine documental y el falso documental. ¿No acaso el documental recurre a procesos reflexivos, metaficcionales, de auto-crítica en la que se construye un discurso para recordarnos que “sí hay algo” detrás de la representación y la apariencia? ¿Y no el falso documental se compromete con la apariencia, juega con ella, y en ese juego, nos incluye en su propio discurso? ¿No el falso documental nos hace *mirar torcido* al mundo, al explotar esa apariencia de mentira, y así hallar el núcleo Real que sostiene todo edificio simbólico, la mancha torcida que nos invita a verla desde cierta posición para re-significar todo el cuadro, del modo que sólo aprehendemos a plenitud la pintura de los embajadores si la *miramos torcido*, para revelar el cráneo-mancha que nos mira?

Todd McGowan es uno de los más interesantes investigadores de teoría de cine y psicoanálisis lacaniano post-Post-Teoría. Propone no rebatir los postulados Post-teóricos/cognitivistas con una medida en usar a Lacan, sino al contrario, con ser lo más lacaniano posible (2003:28). McGowan sugiere (2003:29) que la mirada existe en el aparato cinematográfico en tanto que la perspectiva del espectador tuerce lo visible del cine, manifestando su presencia en un discurso que supuestamente existe fuera de sí.

Si la mirada se encuentra fuera del sujeto –es la mirada que el objeto le devuelve al sujeto para involucrarle–, entonces la mirada mina la posición del sujeto como dueño de la visión. Aún cuando el sujeto vea una imagen en apariencia completa, “something remains obscure; the subject cannot see

---

<sup>272</sup> Traducción: Sólo el sujeto –el sujeto humano, el sujeto del deseo que es la esencia del hombre– no está, a diferencia del animal, totalmente atrapado en esta captura imaginaria. Él se coloca en ella. ¿Cómo? En tanto que aísla la función de la pantalla y juega con ella. El hombre, en efecto, sabe cómo jugar con la máscara como ese más allá del cual está la mirada. La pantalla es aquí el lugar de la mediación.

the Other at the point at which it sees the subject. The gaze of the object gazes back at the subject, but this gaze is not present in the field of the visible”<sup>273</sup> (McGowan, 2003:33).

McGowan señala que la aproximación de los años 70 a la construcción de la mirada desde Lacan pretendía otorgarle al sujeto poder sobre la imagen (del espectador sobre la imagen de la mujer, por ejemplo). Sin embargo, la mirada en realidad es el control del Otro sobre el sujeto, construyendo la fantasía con la que el sujeto lee el mundo. Sobre este espacio de fantasía:

On the one hand, fantasy domesticates the gaze by locating it within a scenario or structure of meaning; on the other hand, fantasy threatens to expose the limitations of the ideological edifice that employs it. This is why the turn to fantasy —the turn that obscures the gaze in the filmic experience— does not always work in the service of ideology (McGowan, 2003:40).<sup>274</sup>

Aquí es donde se ubica el cambio que señala McGowan en la apropiación de Lacan para los estudios de cine en tiempos posteriores a la Post-Teoría: mientras que para la teoría lacaniana de cine clásica, la mirada está del lado del espectador pero le engaña dándole un falso sentido de control, y por lo tanto, lo deja atrapado en las redes de la ideología; para la teoría lacaniana de cine contemporánea que promueve McGowan, la mirada está del lado del objeto cinematográfico que involucra al espectador en su forma, y por lo tanto, se muestra como incapaz de subsanar todas las deficiencias del edificio ideológico: el objeto cinematográfico no sólo es el modo de tapar la ideología, sino que en tanto justificación del edificio ideológico puede funcionar como la dinamita que lo destruye.

Una película, en la construcción del espacio de sentido, es como tal el mejor modo de demostrar su incapacidad para dar cabida y justificación a todo el sentido. Sólo el compromiso con una mirada que interpela al sujeto puede construirse una sólida crítica a la ideología a través del aparato cinematográfico: el *falso documental* es la mejor prueba de *lo falso de los documentales*.

A partir de esta reflexión sobre cómo un todo edificio ideológico incluye su propia dinamita para demolerlo, cómo todo orden Simbólico se construye alrededor de un núcleo de lo Real, es como podemos preguntarnos de nuevo por la utilidad de la crítica a la ideología.

---

<sup>273</sup> Traducción: algo permanece oscuro; el sujeto no puede ver al Otro en el punto en que éste ve al sujeto. La mirada del objeto mira de vuelta al sujeto, pero esta mirada no está presente en el campo de lo visible

<sup>274</sup> Traducción: Por un lado, la fantasía domestica la mirada al localizarla dentro de un escenario o estructura de sentido; por otro lado, la fantasía amenaza con exponer las limitaciones del edificio ideológico que la requiere. Es por ello que el retorno a la fantasía —el giro que oscurece la mirada en la experiencia filmica— no siempre trabaja al servicio de la ideología.

## **La dinamita está adentro**

No hay mejor lugar para encontrar la ideología en funcionamiento que en aquellas situaciones donde el sujeto dice poder ver las cosas “tal como son, objetivamente”. Hoy parece haber una fobia por el compromiso puro con una postura específica: los casos de partidos políticos que en un principio eran de diferentes lados del espectro yendo en alianza electoral pues han encontrado “cómo trabajar más allá de las diferencias” es uno de los más perniciosos engaños ideológicos hoy, reflejo de una sociedad del cinismo. Es aquí donde la crítica a la ideología puede entrar de nuevo, pero no para “desenmascarar” la realidad social y que la gente pueda ver las cosas “tal cual son”, sino para percatarse de que la realidad misma siempre está asentada sobre una fantasía que dirige nuestro accionar: cuando creemos encontrarnos con las cosas “sin ideología” hemos caído como presas totales de la ideología misma. De modo que en lugar de creer que tenemos o no una ideología, habría que admitir que es la ideología quien nos tiene a nosotros.

### *El metalenguaje*

La crítica a la ideología no parte de presentar evidencias que demuestren la falseabilidad de los postulados de la ideología, sino de minar sus mismos fundamentos de argumentación. Es por ello, como señala Žižek (2008a:49), que el mejor modo de hacer una revisión ideológica no es confrontarnos con lo “contrario” al dictado ideológico, y así ver que éramos engañados por la máscara, sino confrontarnos con nuestros propios deseos que sostienen la realidad misma. Ante un documental manipulador, la cuestión no es percatarse de que los documentales pueden engañar, sino preguntarse “¿por qué creí que los documentales no podían engañar?”. El problema que sostiene el edificio ideológico no está en el otro, sino dentro de mí.

En los procesos ideológicos, todo enunciado es una validez de su propio proceso de enunciación. Žižek (2008a:180) explica esto con el chiste del soldado que quiere dejar el servicio militar fingiendo demencia. Entra a todas las habitaciones y oficinas, inspeccionando todos los papeles y diciendo “¡Esto no es!”. Cuando tras una consulta con el psiquiatra, donde persiste este comportamiento, el médico termina prescribiendo el papel de liberación del servicio por incapacidad mental, el soldado toma el papel y exclama con júbilo “¡Esto es!”.

Lo que sucede en este chiste es que las propias condiciones de enunciación sólo dejaban la salida a un enunciado posible para superar su propio *impasse*. En una especie de trampa, el soldado puso las condiciones cuya única solución era la que él pretendía conseguir. Este es uno de los modos

en que se puede entender la idea de que no hay metalenguaje: sólo dentro de la lógica del lenguaje se puede entender el producto del lenguaje mismo.<sup>275</sup>

¿No acaso el documental sería una manifestación de esto? Es como una especie de dilema del huevo o la gallina: ¿qué vino primero: el documental como verdad o la verdad como documental? Para validarse como discurso verdadero, el documental se tiene a sí mismo, y es en sí mismo como el documental se considera verdadero. Aquí podría objetarse que no es el documental en sí mismo, sino con los discursos a su alrededor que se constituye como verdadero (después de todo, ésa es una de las tesis más repetidas en esta investigación). Esto es cierto, pero siempre habría que recordar que, del mismo modo, esos discursos que garantizan veracidad al documental necesitan al documental para garantizarse veracidad, y a otros discursos cuyas condiciones de recepción requieren de otros con los que se garanticen veracidad mutuamente, en una especie de juego de ping-pong múltiple. Nuevamente, las condiciones de enunciación crean sus propios enunciados para validarse.

Paul Watzlawick (et. al., 2014:255) señala que “nothing *inside* a frame can state, or even *ask*, anything *about* that frame. The solution, then, is not in the finding of an answer to the riddle of existence, but the realization there is no riddle”<sup>276</sup>. En otras palabras, la salida para entender algo es salirse de la lógica con la que existe ese algo: la pregunta, o el modo en que nos hacemos una pregunta, puede ser parte del problema y no de su solución.<sup>277</sup>

En el campo de los estudios de cine, esta idea de la inexistencia de metalenguaje fue estudiada por Edward Branigan (2006) cuando tomó la filosofía de Wittgenstein para entender la naturaleza de la cámara. La propuesta de Branigan es que cuando decidimos caracterizar a la cámara cinematográfica como poseedora de ciertas cualidades, implícitamente estamos enunciando un juego de lenguaje (*language-game*) gracias al cual tienen sentido esas características y no otras.

Esto trae importantes consecuencias. La postura ingenua es creer que la cámara de cine, o las películas, tienen cualidades que hemos agrupado a partir de sus diferencias y que estas cualidades pueden ser explicadas o estudiadas desde una postura teórica. Pero tomando en cuenta que la

---

<sup>275</sup> En palabras de Lacan ([1966] 2006f:736-737): “[...] there is no such thing as a metalanguage (an assertion made so as to situate all of logical positivism), no language being able to say the truth about truth, since truth is grounded in the fact that truth speaks, and that is has no other means by which to become grounded”. Traducción: [...] no hay tal cosa como metalenguaje (una afirmación hecha para situar todo positivismo lógico), ningún lenguaje es capaz de decir la verdad sobre la verdad, ya que la verdad está asentada en el hecho de que la verdad habla, y de que no tiene otros medios para asentarse.

<sup>276</sup> Traducción: nada *dentro* de un marco puede afirmar, o incluso *preguntar*, nada *sobre* ese marco. La solución, entonces, no es encontrar la respuesta al acertijo de la existencia, sino darse cuenta de que no hay acertijo.

<sup>277</sup> Podemos empatar esta reflexión con el segundo axioma de la comunicación presentado en la misma obra (Watzlawick, et. al., 2014:54): toda comunicación supone un aspecto de contenido y uno de la relación entre quienes se comunican, de modo que el segundo clasifica al primero y constituye una metacomunicación; en palabras de esta investigación: todo proceso de comunicación supone la comunicación explícita de un enunciado e implícita de unas condiciones de enunciación, de modo que las segundas clasifican al primero.

diferencia viene primero, más bien tenemos la postura teórica y a partir de ella salen las cualidades y diferencias: no existían previamente cualidades y diferencias que la teoría permitió ver, sino que creamos una teoría para con ella “ver” las cualidades y diferencias. Recordando el propio ejemplo de Branigan: elegir entre la luz de la luna y el foco del estudio es enunciar implícitamente cómo metemos a la propia película en una red discursiva de sentido.

Las palabras de Branigan (2006:218) siguen construyendo sobre la premisa de esta investigación: “There is no absolute object with an essential set of properties but only objects and properties seen under diverse descriptions within contexts that are acceptable to various people in various degrees at different times”<sup>278</sup>.

Elegir *ese* concepto/metodología/categoría de análisis es elegir una postura teórica con la cual se leerá la película. Comprender una película desde una teoría es comprenderla desde un juego de lenguaje o gramática parcial, una posición parcial para comprender la universalidad.

Aquí regresamos al tema del inicio, a la naturaleza de la verdad, pues la idea sobre cómo usamos herramientas para entender y moldear el cine es un modo en el que usamos herramientas para entender y moldear la verdad misma. Como continúa Branigan (2006:220) poco más adelante:

As one moves away from isolating and manipulating the name of an event or thing toward weighing facts about an event or thing that emerge from under a description, the standard for judging truth shifts from an inquiry into the name’s *correspondence* to the world toward an inquiry into the *rightness*, or adequacy, of rendering a given description to the world, of creating a version.<sup>279</sup>

En otras palabras, una vez que entendemos que el modo de describir ya informa una posición desde la que se describe, nos damos cuenta de que la naturaleza de la verdad pasa de un *modelo de correspondencia de un objeto al ideal* (de este objeto que se comparará con el ideal que se supone existe en algún lado) para convertirse en un *modelo de adecuación del ideal al objeto* (cómo me sirve este objeto para construir un ideal de verdad). Si hay una lección después de divagar y considerar la naturaleza del cine, es que la cámara no sólo dice algo sobre el mundo, sino que ese decir ya está anclado en una posición con la que se ve el mundo. Por supuesto, esta distinción entre el enunciado y su enunciación puede funcionar como la parte reprimida de la (enunciación de la) verdad, por lo que se vuelve

---

<sup>278</sup> Traducción: No hay objeto absoluto con un conjunto esencial de propiedades sino solamente objetos y propiedades vistas bajo diversas descripciones dentro de contextos que son aceptables para varias personas en varios grados en momentos distintos.

<sup>279</sup> Traducción: Conforme uno se mueve lejos de aislar y manipular el nombre de un evento o cosa hacia sopesar los hechos sobre un evento o cosa que emerge desde una descripción, el estándar para juzgar la verdad cambia de una búsqueda en la *correspondencia* del nombre con el mundo hacia una búsqueda sobre la *idoneidad*, o adecuación, de retratar una descripción dada del mundo, de crear una versión.



importante reconocer que todo enunciado y enunciación de verdad ya cargan con un núcleo de Real que lo amenaza: como mencioné al hablar del texto de McGowan, todo edificio ideológico, toda verdad, carga la dinamita de su propia destrucción.

### *El Inconsciente institucional*

Reconocer *la verdad de la apariencia misma* es también la operación que deja ver los cimientos del edificio ideológico en función de su contenido manifiesto y oculto. Žižek (2008b:98) define la ideología como “a symbolic field which contains such a filler holding the place of some structural impossibility, while simultaneously disavowing this impossibility”<sup>280</sup>.

La ideología vendría a salvar la intromisión de lo Real que está latente en todo edificio ideológico. La distinción entre verdad y mentira es, precisamente, una operación ideológica que pretende tapar la mentira latente en toda verdad y la verdad latente en toda mentira. Como vimos en la discusión del texto de Lebow (2006), el falso documental es la verdadera forma documental porque no niega, sino que explota, ese núcleo Real presente en todo proyecto documental. No es que haya una mancha de lo Real, sobre la que se trata de acomodar el orden Simbólico para taparla: más bien, todo orden Simbólico se construye alrededor de esa mancha de lo Real. No es que lo Real es aquello que no entró al orden Simbólico, sino que el orden Simbólico partió su construcción a partir de la presencia traumática de lo Real. La ideología es el intento de evitar esta intrusión de lo Real, de mantenerla domesticada, pero siempre es un intento que podrá demostrar sus propios límites.

Mencioné previamente, siguiendo a Foucault, que las heterotopías forman parte de la vida institucional de la sociedad: junto con la formación de una sociedad y sus espacios y emplazamientos definidos, se necesitan esos otros espacios heterotópicos. Para entender la localización del falso documental dentro de la institución del discurso científico, positivista, racionalista y del compromiso con la verdad objetiva, uno puede recurrir al concepto de *Inconsciente institucional* de Žižek (2015:74): “institutional Unconscious designates the obscene disavowed underside that, precisely because it is disavowed, sustains the public institution”<sup>281</sup>. Para Žižek, ejemplos de esto son los cánticos sexuales de los militares en sus entrenamientos en cuarteles, los códigos de complicidad y silencio ante actos de corrupción de policías o de abuso infantil de sacerdotes.

¿Cuál podría ser el Inconsciente institucional del cine documental sino el falso documental, que se divierte obscenamente en la forma documental para así minar su propia construcción

---

<sup>280</sup> Traducción: un campo simbólico que contiene un relleno salvando el lugar de una imposibilidad estructural, mientras que simultáneamente niega esta imposibilidad.

<sup>281</sup> Traducción: el Inconsciente institucional designa el lado oculto, obsceno y renegado que, precisamente por ser renegado, sostiene la institución pública.

ideológica? Es el falso documental, su parte obscena y renegada, la que lo atormenta y que trata de reprimir, pero que precisamente en tanto reprimida, sostiene su carácter de “verdadero”.

Toda la discusión sobre el metalenguaje y el lado renegado de todo edificio ideológico trae a colación la discusión sobre el camino de construcción del conocimiento. Para ir cerrando esta investigación, podemos preguntarnos cuál es el camino por el que transitamos de adquirir conocimiento a adquirir conocimiento sobre el conocimiento mismo.

### **Del qué es verdad al para qué de la verdad**

#### *Tres preguntas*

Mencioné que Watzlawick (et. al., 2014) señala la imposibilidad de preguntarse sobre un marco dentro de los límites de ese marco. Esto se dirige a la paradoja, estudiada también en ese libro, de una clase que contenga todas las clases: no podría incluir a todas las clases pues faltaría incluirse a sí misma; pero si no se contiene, entonces no contiene todas las clases. Para salir de este problema, entra la cuestión de conocimiento sobre el conocimiento mismo. Esto se desarrolla en tres preguntas:

- *¿Qué sabemos?* Sabemos, por ejemplo, que estando en la Tierra, si soltamos un objeto en el aire, éste caerá al suelo; o también sabemos que tal persona es nuestra madre, a pesar de no tener el recuerdo de efectivamente haber salido del vientre de esa misma mujer.
- *¿Cómo sabemos lo que sabemos?* Sabemos cosas gracias a la experiencia sensible y a las reglas con las que entendemos el mundo. Hemos estado en la Tierra y se nos han caído muchas cosas de las manos a lo largo de nuestra vida, por lo que nuestra experiencia sensible nos invitó a formular la idea de que existe una fuerza que atrae las cosas al piso, y la llamamos gravedad; de modo similar, hemos formado en nosotros la idea de que la mujer que identificamos como nuestra madre es nuestra madre debido a las reglas, narrativas y experiencias que la han establecido (certificados de nacimiento, fotografías, relatos de familiares, etc.); podremos nunca hacernos una prueba de ADN, y aún así, “saber con total certeza”, que alguien es nuestra madre.
- *¿Cómo sabemos que sabemos lo que sabemos?* La experiencia sensible y las reglas con las que entendemos el mundo conforman una verdad, una comunidad discursiva en la que eso que sabemos tiene sentido. Conocemos cosas, es decir, sabemos que sabemos algo, porque confirmamos lo que sabemos constantemente con la experiencia sensible y las reglas. Esta pregunta es quizá la más importante, y engloba las anteriores. Nos cuestionamos qué es lo que sabemos (pregunta 1), cómo es que generamos ese saber (pregunta 2), sino cómo es que le damos sentido, como es que “sabemos” que ése es el modo correcto de generar saber.

Al elegir modos distintos de proceder en nuestro camino por el conocimiento, y poner en duda el camino que hemos elegido, estamos ante a actitud científica por excelencia, en la que no es importante solamente poner en duda lo que se sabe –pues todo conocimiento científico es falible–, sino también es poner en duda cómo se sabe –pues siempre debemos autocuestionar el modo en el que conocemos– y poner en duda cómo sabemos que esos métodos para saber cosas son válidos –preguntarnos por el modo en que creamos que existen modos de generar conocimiento–.

Mencioné con anterioridad que para que el análisis y la teoría del cine documental y el falso documental sean interesantes, no pueden atorarse sólo en averiguar más sobre animales, hechos históricos o historias personales de vida, asunto que sería de interés para un biólogo, historiador o psicólogo. Al estudiar el documental nos topamos con las cuestiones más básicas de los procesos de cognición. Estudiar un documental es cuestionar cómo es que sabemos que sabemos lo que sabemos, no por un sentido de desechar la idea de verdades universales porque sí, sino por buscar verdades universales que serán puestas a prueba constantemente. Este poner a prueba constantemente es el camino de construcción de verdades más sólidas y justas: lejos de verse a la teoría de cine como el retiro perezoso en la metafísica y divagación, la teoría de cine puede convertirse en la cosa más práctica que existe.

La dificultad de definir ficción, no ficción, documental o falso documental, no fue agotada en este trabajo. Esto no es porque este trabajo sea corto de alcances o resultados, sino porque toda definición parte de premisas que le dan sentido a esa definición, un juego de lenguaje, como diría Wittgenstein ([1953] 1986:24):

Naming is so far not a move in the language-game — any more than putting a piece in its place on the board is a move in chess. We may say: nothing has so far been done, when a thing has been named. It has not even got a name except in the language-game.<sup>282</sup>

La tarea no se debe de agotar en las definiciones, sino que sobre las definiciones se debe partir a investigar la lógica que puso esos nombres en primer lugar, y qué lugar tiene el sujeto en todo esto. Lo interesante no es dedicarse a desvaríos metafísicos sobre qué es la verdad, si hay verdades universales, si algo es o no verdad. Más bien, la pregunta siempre es: ¿qué consecuencias tiene para el sujeto que esto sea considerado verdad? ¿Cómo se relaciona el sujeto con lo que es considerado verdad? ¿Cómo define la verdad al sujeto mismo? Podemos no saber con exactitud qué es o no un documental, pero lo importante es reflexionar las razones por las que consideramos que una película

---

<sup>282</sup> Traducción: Nombrar no es un movimiento en el juego de lenguaje – no más que poner una pieza en su lugar en el tablero es un movimiento en el ajedrez. Podemos decir: nada se ha hecho, cuando una cosa ha sido nombrada. Ni siquiera tiene un nombre en el juego de lenguaje.

es un documental o no. Resulta más interesante saber qué tenemos en nosotros cuando vemos una película como documental que averiguar si existen o no los documentales.

El sujeto interpelado por el cine no es una esponja que absorbe todo lo que la película quiere dar. Los procesos de sutura dan cuenta de la grieta en la construcción del discurso (cinematográfico) que demuestra lo inestable todo edificio ideológico. Esta postura es sumamente importante, porque pone al espectador como sujeto pensante-responsable: no sólo las industrias culturales y grandes capitales siguen siendo vistos como villanos de capa y bigote sospechoso, sino que esta caricaturización de las estructuras de poder infantilizan el papel y agencia de los sujetos para ser críticos receptores de los contenidos mediáticos.

Pedir la “democratización” de los medios es una tarea incompleta si no es acompañada de la conformación de una audiencia crítica, conocedora de sus derechos y que no sólo cuestiona lo que conoce, sino también los modos en los que cree que conoce las cosas. La ingenua suposición de que si los contenidos de los medios se vuelven más inclusivos, “democráticos”, se llega a un estadio de verdadera justicia es inteligentemente refutada por una película que trata, interesadamente, del futuro del cine.

#### *La verdad universal (desde la posición parcial)*

A partir de la distinción entre enunciado y enunciación, la posibilidad de decir la verdad y mentir a la vez, de la imposibilidad de preguntarse sobre nuestra argumentación con las propias herramientas de argumentación, de que todo lenguaje es un juego, ¿significa que debemos retirarnos a la postura popular contemporánea, políticamente correcta, de declarar válidas todas las luchas, perseguir los intereses a corto plazo, adscribirse a las luchas multiculturales?

La postura multicultural posmoderna escéptica encuentra, con gran facilidad, un límite, y este límite lo podemos hallar al comprometernos con una verdad universal enunciada desde una posición parcial. Mencioné previamente que la diversidad nunca debe ser vista como un fin (sentarnos a descansar una vez que cumplimos una cuota de identidades múltiples en los contenidos mediáticos): la más amplia diversidad puede convivir con las más brutales condiciones de opresión.

Esta es la lección de la película *The Congress* (Ari Folman, 2013). La actriz Robin Wright (interpretada por la propia Robin Wright) se somete a un procedimiento muy bien pagado en el que escanean todo su cuerpo para crear un avatar virtual de alta tecnología con el que harán películas “protagonizadas” por ella en el futuro, mientras ella podrá envejecer y disfrutar su fortuna sin problemas. La compañía productora que crea este aparato termina patentando pastillas de realidad virtual: el usuario las toma y puede vivir la fantasía que desee con la actriz o actor que prefiera.

Años después, estas pastillas se han distribuido globalmente. La película se convierte en animación para ejecutar este nuevo universo: todo el planeta se convierte en una especie de fiesta de disfraces onírica. Por todos lados caminan identidades sexuales, étnicas, raciales, de preferencias de películas, música o arte, activistas de todas las luchas, practicantes de todas las religiones, copias de todos los personajes de todo tipo de ficciones. Cada quien vive en su propia fantasía creada a modo de sus deseos. Toda la ciudad es un lugar lleno de paz y felicidad alucinógena. Cuando Robin Wright decide tomarse una pastilla para salirse de este plano de conciencia (en términos narrativos, terminar con la animación), este edén revela su lado oscuro que lo sostenía: toda la ciudad en realidad es una especie de basurero/favela/sitio de bombardeo, donde la más absoluta miseria es invisible pues todos viven su propia fantasía multicultural. Por supuesto, una torre en medio, bastante alejada de la escoria, tiene a las élites viviendo lujos inimaginables.

La crítica política de *The Congress* supone algo difícil de escuchar para los oídos que creen en que todas las sociedades y grupos pueden alcanzar “su máximo potencial”. Esto tiene un muy claro límite: la lucha económica. Disfrazando la lucha económica, sustituyéndola por las múltiples luchas, es como se mantuvieron las élites en el mismo lugar.

Esto hace que nos preguntemos nuevamente qué tanto poder de cambiar las condiciones actuales de injusticia tienen las luchas multiculturales, por los derechos sexuales, de las mujeres, ambientales, de las etnias, razas, inmigrantes y cualquier otro grupo de “minoría”. Hay que ser muy claros: todas esas luchas son totalmente válidas, importantes y no se han acabado hoy, pero todas ellas terminarán en la contingencia en caso de no resolverse la lucha económica.

¿Cómo podemos solucionar este problema? Se requiere, justamente, la construcción de una verdad universal que funcione en las condiciones específicas de lucha, como dice Žižek en *The Reality of the Virtual* (Ben Wright, 2004): “We should fully assume the paradox of universal truth being accesible only through a partial engaged position”<sup>283</sup>.

Esta propuesta está ocupando un lugar estratégico en la discusión filosófica contemporánea, a partir del surgimiento de un “nuevo materialismo” (u Ontología Orientada a Objetos), que propone alejarse de la eterna mediación de la subjetividad para conocer el mundo. Alenka Zupančič (2017:120) ha demostrado cómo esta posición de “desaparecer” la subjetividad que “contamina” la realidad objetiva y nuestro camino al conocimiento termina por oscurecer el antagonismo que existe en la realidad: es a través de un compromiso con la subjetividad que se puede elucidar la contradicción y

---

<sup>283</sup> Traducción: Debemos asumir completamente la paradoja de la verdad universal siendo accesible sólo a través de una posición enganchada en una verdad parcial.

problemas de la realidad misma. Ante la (falsa) disyuntiva de “palabras vs. realidad objetiva”<sup>284</sup> concluye (2017:139):

There can be words and descriptions of reality prior to it, and there always are. But then there comes a word that gives us access to reality in a whole different way. It is not a correct description of reality; it introduces a new reality.<sup>285</sup>

¿Qué tiene todo esto que ver para la discusión de esta investigación? La lucha del documental es la lucha por la verdad. Si el documental funciona como un modelo de mundo (y en él recae la discusión sobre si éste es el modelo “fiel” al mundo), y la ficción funciona como un mundo proyectado (y la discusión es la lógica con la que se consigue esa proyección), la heterotopía del falso documental supone la posibilidad de comprometerse con una posición universal que rebase la dicotomía verdad y falsedad: en tanto potencial, el falso documental supone un otro espacio donde nos acosan los fantasmas de las revoluciones fallidas del pasado, los futuros perdidos, y la gran responsabilidad del presente.

Los usos y manipulaciones de resultados científicos a favor de empresas de alimentos, farmacéuticas o gobiernos, los intelectuales corporativistas que trabajan para políticos corruptos o *think tanks* libertarios, los modelos económicos que pueden salvar bolsas de valores pero no detener la inflación del pan son algunos ejemplos para recordar que no hay que depositar total fe ni siquiera en esos discursos de sobriedad. Que lo importante no es sólo cuestionar los enunciados, sino las lógicas de enunciación. Cambiar las lógicas de enunciación es realmente comenzar a cambiar el mundo, proyectar un nuevo modelo de mundo.

El falso documental tiene un rol muy importante para proyectar un modelo del mundo, y en ese sentido, producir y poner en consideración un otro mundo. Este otro mundo no es *sólo ficción* –en el sentido peyorativo, de la ficción como algo que simplemente no existe–, sino que en tanto ficción, mantiene una relación simbiótica con la realidad: toda realidad está construida y constreñida por ficciones.

---

<sup>284</sup> Yo mismo me enfrenté a esta situación en un congreso académico. En una sesión donde se discutían los problemas del “nuevo materialismo” y el “post-humanismo” no faltaba la celebración ante la pregunta de si hay una verdad ms allá del lenguaje y el problema de que nuestro lenguaje no sea suficiente para hallar ese mundo. Al señalar que yo no apuesto a que exista o no exista ese mundo previo o más allá del lenguaje, pero que me resulta curioso que el único modo en que pueda hacerse uno esa pregunta sea a través del lenguaje mismo, se obtuvo una reacción un poco desdeñosa. Sí, el lenguaje trae una falta, pero sigue siendo incontestable la idea de que uno sólo entiende esa falta gracias a que tiene lenguaje.

<sup>285</sup> Traducción: Pueden haber palabras y descripciones de la realidad previas a ella, y siempre las hay. Pero luego viene una palabra que nos da acceso a la realidad de un modo totalmente distinto. No es una descripción correcta de la realidad; introduce una nueva realidad.

Nuestra Historia no tendría sentido si no fuesen por las narraciones y las ficciones, pero además, nuestro futuro sólo tiene sentido gracias a las ficciones que hacemos al imaginarlo. El potencial oculto de las ficciones no es que nos engañen haciéndonos creer que son verdad, sino que se disfrazan haciéndonos creer que sólo son ficciones al margen de la realidad, cuando ciertamente son parte de la constitución de la realidad misma.

El falso documental es sumamente honesto en tanto que nos obliga a aprender a leer la enunciación más allá del enunciado. Mencioné previamente que toda imitación de alguien, con un fin más allá del simple engaño, supone un dejar entre ver la mecanización con la que funciona esa persona. El falso documental, en su imitación del documental, deja entre ver lo mecánico y artificial del cine documental mismo y de su supuesta constitución como discurso de la sobriedad.

Desde su posición específica de saberse falsos, los falsos documentales pueden proponer una lectura universal de una situación. No tienen interés en checar datos y ofrecer recuentos minuciosos, pruebas sólidas y posturas encontradas, y por ello mismo, pueden acceder a una verdad más abstracta y universal, la que se oculta detrás del disfraz de la ficción. Desenredar esos *modos de hacer verdades* fue una de las intenciones de los análisis de casos expuestos en el anterior capítulo.

Al cuestionar los modos en los que conocemos a través de los documentales, los falsos documentales hacen un cuestionamiento al mundo y las sutiles prácticas sobre las que se sostienen las mismas relaciones de poder. Nuevamente, el asunto no sólo es que las verdades puedan estar equivocadas, sino que para saber que una verdad está equivocada no es suficiente con refutarla: también habrá que hacer un ejercicio de introspección y averiguar cómo y por qué esa verdad era verdad en primer lugar.

Un encuentro (traumático) con la conformación de nuestro conocimiento y subjetividad es requerido, y sólo a través de ese encuentro veremos que no existen los hechos alternativos, sino construcciones alternativas de los hechos, y que estas construcciones –recordando a Grierson, y cerrando este círculo–, como tratamientos creativos de la factualidad, pueden ocultar siniestras intenciones. Podremos cambiar nuestras condiciones de enunciación para así enunciar un mundo nuevo y distinto, uno mejor, uno que hoy es una mentira, y hacer ese mundo posible al convertir esa mentira en una verdad.

## GLOSARIO

**Afilmico:** Que tiene o tuvo lugar independientemente de si las cámaras hubieran estado grabando (una reunión familiar que tiene lugar aún si no hubiera una cámara registrándola).

**Anclaje:** Propiedad de la unión de un texto con una imagen, en la que el primero ofrece un centro de interés específico de la segunda para el receptor (Barthes).

**Argumento:** (nivel de la narración) Los eventos que aparecen en el filme, en el orden causal y lógico con el que tuvieron lugar dentro de la historia.

**Comunidad discursiva:** Comunidad de personas que participan en un intercambio discursivo específico. En una película, van desde los productores de la cinta, realizadores, distribuidores, exhibidores, críticos y académicos hasta espectadores casuales o fidelizados. Esta comunidad valora las películas con juicios como buena, mala, importante, experimental, ficción o documental. (Plantinga).

**Conjunto referencial:** Totalidad de prácticas culturales y conocimientos con los que se evalúan los procesos comunicativos y sus resultados (Amador).

**Cultura posdocumental:** La extensión de prácticas y formas documentales en contenidos más allá del cine documental, con la consecuencia de uso lúdico de la forma documental que esto trae (Conner).

**Diégesis:** (nivel de la narración) Universo total planteado por la ficción, con su propia lógica de funcionamiento, y del cual el filme presenta sólo una parte.

**Discurso de sobriedad:** Prácticas y contenidos discursivos que, al ser vistos como ciertos, dirigen el accionar del individuo (Nichols).

**Ecosistema mediático:** Conjunto de contenidos que forman la programación de los medios masivos de comunicación, las articulaciones y retroalimentaciones de esos contenidos entre sí, sus lógicas específicas de producción y de recepción, y los modos en los que las audiencias y poderes modifican estas relaciones.

**Enunciación:** Las condiciones y lógicas en las que algo se dice.

**Enunciación filmica:** Presentación de un argumento en una película a través de un proceso específico de arreglo del lenguaje cinematográfico, de modo que cause una emoción particular en el espectador. Ver **Narración**. (Casetti y Odin).

**Enunciado:** Lo que se *dice*, el contenido explícito de un decir.

**Expansión diegética:** Procesos transmediáticos en los que distintas narraciones en distintos medios (con su propia lógica de producción y recepción) continúan mostrando la misma diégesis. Muy común



en el caso de sagas que expanden el universo en distintas películas, series de televisión, cómics y videojuegos.

**Factual:** Que sucede o sucedió (Jost).

**Factualidad:** Carácter de lo factual.

**Falso:** Aquella construcción de proposiciones no considerada veraz al compararla con un sistema de verdad.

**Ficción fílmica:** Sistema internamente coherente de proposiciones que usa la narración como medio de expresión.

**Ficcional:** Carácter de la ficción (Jost).

**Ficticidad:** Carácter de lo ficticio.

**Ficticio:** Ver **Falso**.

**Forma (cinematográfica):** Procesos de articulación de los elementos del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, puesta en escena, edición y narración) para enunciar un argumento. Con frecuencia y relativa facilidad, el espectador puede distinguir de la forma de la ficción y la forma de la no ficción.

**Forma documental:** Procesos de articulación de los elementos del lenguaje cinematográfico para enunciar un argumento de no ficción.

**Heterotopía:** Espacios que sostienen relaciones de suspensión, neutralización o inversión de las relaciones que plantean los otros espacios, sin ser ajenos a ellos (Foucault).

**Hipótesis del tercer espacio:** Hipótesis en la que un falso documental es la intersección o sumatoria de un contenido ficcional y una forma documental, creando un tercer espacio a lado de la ficción y la no ficción (Lipkin, Paget, Roscoe).

**Historia:** (nivel de la narración) Serie de hechos en la película, tanto los contenidos en el argumento como los inferidos por los espectadores, y que tienen una incidencia directa con lo que sucede en el filme.

**Horizonte de expectativas:** Serie de pautas/reglas/patrones, identificados por los espectadores e implícitamente aceptados con los que se identifica un género cinematográfico, y que entran en juego en el proceso de recepción desde antes de que inicie el visionado de la película misma (Zavala).

**Imaginario:** (orden lacaniano) Registro de la imagen, las apariencias, la identificación del sujeto con su propia imagen y diferenciación de los otros, y el engaño.

**Indexación:** Estrategias de clasificación de un texto fílmico en la que participan todas las esferas de producción, distribución y exhibición de la cinta, y que le indican al espectador cómo debe evaluarla en tanto un género u otro, ficción o no ficción (Carroll). Los espectadores también pueden servir como mecanismos de indexación de una película.

**Interpretación virtual:** Interpretación implícita al presentar una información cualquiera; en el caso del cine, desde la lógica de posición de cámara y edición (Nichols). Puede entenderse la interpretación virtual como un símil de las condiciones de enunciación.

**Material de archivo:** Material audiovisual hecho previa o paralelamente a la producción de otro que lo incluye citándolo.

**Material de archivo descontextualizado:** Material de archivo (un spot publicitario, una grabación gubernamental) que al estar insertado en una narración específica, o una edición particular, adquiere un sentido distinto al original (el spot ahora es una burla, la grabación gubernamental muestra su deshonestidad).

**Material de archivo ficticio:** Material de archivo en el contexto de una narración que no fue hecho previa ni paralelamente a la producción de la obra que lo incluye, sino que se hizo para los fines de esa obra. Se hace pasar por material de archivo, pero todo en él fue pre-escrito para los intereses de la obra.

**Material de archivo manipulado:** Material de archivo que ha sido modificado con técnicas digitales o análogas, ya sea para borrar un elemento o agregar otro, dándole un sentido distinto al que tendría sin esa modificación.

**Mentira:** Sistema internamente coherente de proposiciones que se considera guarda incoherencia con una verdad considerada veraz.

**Montaje oral:** Montaje que se presenta como una relación metonímica con la realidad (no hay movimientos de cámara o edición) (Žižek).

**Montaje anal:** Montaje que crea un significado metafórico a partir de elementos de distinto origen o naturaleza (Žižek).

**Montaje fálico:** Montaje que revela la construcción siniestra de la realidad a partir de un elemento específico externo al propio proceso de armado. Este elemento específico funciona como un ancla de sentido para el resto del montaje (Žižek).

**Modelo de mundo:** Propuesta diegética del cine de no ficción, que plantea aseveraciones que refieran directamente al mundo que habita el espectador, que le propone al espectador que considere el mundo de la película como el mundo que hay fuera de la película (Plantinga).

**Mundo proyectado:** Propuesta diegética del cine de ficción, que no plantea aseveraciones que refieran directamente al mundo que habita el espectador, sino que proponen la consideración de otro mundo (Plantinga).

**Narración:** (nivel de la narración) El modo en que el lenguaje cinematográfico le presenta un argumento al espectador, y en el que puede cambiarse el orden en el que los hechos tuvieron lugar en el argumento.

**Real:** (orden lacaniano) Aquello que está más allá del alcance de lo Simbólico y que, a la vez, es el eje sobre lo que se estructura lo Simbólico. La aprehensión o comprensión de lo Real supone no haberlo aprehendido o comprenderlo, por su naturaleza ajena al proceso de simbolización.

**Realidad:** La sumatoria de todos los estímulos perceptibles por un organismo, más los no perceptibles. Sólo se puede acceder a la realidad a través de una **verdad**.

**Recepción (cinematográfica):** Procesos de articulación de contenidos extratextuales a la película. Pueden ser dados por la producción de la cinta, relacionados a ella directamente, o relacionados a los realizadores o al modo en que cada espectador particular entienda el cine. Los procesos de recepción pueden dirigir la atención hacia una dimensión específica de la película o valorarla de acuerdo a un sistema considerado por una **comunidad discursiva**.

**Recepción documental:** Procesos de articulación de contenidos extratextuales al documental, y con los que éste se valora al interior de una comunidad discursiva (como falso documental, documental engañoso, de propaganda, de divulgación científica, etc.).

**Recepción diferenciada:** Proceso propio de la dimensión temporal del discurso audiovisual, en el que la valoración que hace el espectador sobre la naturaleza genérica, ideológica o estilística de la obra cambia a lo largo del visionado de la misma.

**Relevo:** Propiedad de la unión de un texto con una imagen, en la que a partir de la incapacidad de la segunda para dar cuenta de información específica, el primero le complementa (Barthes)

**Orden simbólico:** Ver **Simbólico**.

**Postfílmico:** Momento en el que un espectador descifra los códigos de la enunciación fílmica y responde o no a la situación planteada por ésta (Branigan).

**Prefílmico:** Que tuvo lugar antes del arreglo de una obra audiovisual específica. El material de archivo es el más común ejemplo de un material prefílmico (previo a la obra en la cual ese material se inserta).

**Profílmico:** Que tuvo o tiene lugar para las cámaras que lo registran (una entrevista hecha para la película). La ficción es entendida, en la gran mayoría de los casos, como algo profílmico.

**Orden signifiante:** Articulación de los estímulos corporales, la percepción mental y los códigos culturales para valorar los estímulos del mundo exterior (Danesi y Perron).

**Simbólico:** (orden lacaniano) Leyes y códigos, implícitos o explícitos, que regulan la interacción humana. Es la dimensión propia del lenguaje.

**Transparencia narrativa:** Procesos con los que la película hace saber al espectador que lo que tiene lugar acontece para la película misma (el arreglo de una reunión entre personajes o alguna broma o simulación que la película crea para causar confusión entre quienes aparecen).

**Veracidad:** Gradiente de correspondencia que se considera tiene una verdad con la realidad a la que suscribe, a partir de lo que puede ser o ha sido verificado.

**Verdad:** Sistema internamente coherente de proposiciones, que goza de un determinado grado de verosimilitud, veracidad y verificabilidad.

**Verdad ficcional:** Construcción de un sistema internamente coherente de proposiciones en una ficción, y que en tanto tal, tiene el mismo proceso por el que se construyen las verdades que son consideradas no ficción.

**Verdadero:** Aquello sí considerado como veraz dentro de un sistema de verdad.

**Veridicción:** Conjunto de reglas y códigos para considerar un enunciado como verdadero o falso.

**Verificabilidad:** Gradiente de la capacidad de conocer la veracidad de una proposición.

**Verosimilitud:** Gradiente de correspondencia que se considera tiene una verdad con la realidad a la que se suscribe, dada la probabilidad del suceso, la confiabilidad de la fuente, la experiencia personal o una combinación de esos factores.

## REFERENCIAS

- Amador Bech, Julio. (2015). *Comunicación y cultura. Conceptos básicos para una teoría antropológica de la comunicación*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Anderson, Steven. (2006). *The Past in Ruins: Postmodern Politics and the Fake History Film*. En Juhasz, Alexandra & Lerner, Jesse (eds.). *F is for phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minnesota: University of Minnesota Press. Pg. 76-87.
- Ashley, Vex. (2016). *Porn - artifice - performance - and the problem of authenticity*. En *Porn Studies*, Vol. 3, No. 2, Routledge. Pg. 187-190.
- Aufderheide, Patricia. (2007). *Introduction to documentary*. Nueva York: Oxford University Press.
- Banksy. (2005). *Wall and Piece*. Londres: Century.
- Barnouw, Erik. (1974). *Documentary. A History of Non-Fiction Film*. Nueva York: Oxford University Press.
- Baron, Jaimie. (2012). *The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception*. En *Projections*, Vol. 6, No. 2, Invierno 2012, Berghahn Journals. Pg. 102-120.
- Barraza, Eduardo. (2016). *El cine como recurso didáctico en ciencias sociales. Reflexiones, propuestas, ejemplos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Barthes, Roland. [1966] (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. [1982] (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Basaure, Mauro. [2007] (2011). *Foucault y el psicoanálisis. Gramática de un malentendido*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Baudrillard, Jean. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
- Bayer, Gerd. (2006). *Artifice and Artificiality in Mockumentaries*. En Rhodes, Gary D. & Springer, John Parris (eds.). *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: Mcfarland & Co. Inc. Pub. Pg. 164-178.
- Bordwell, David & Carroll, Noël. (eds.). (1996). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press
- Bordwell, David & Thompson, Kristin. (2008). *Film Art. An Introduction*. Nueva York: McGraw Hill.
- Borges, Jorge Luis. [1960] (1999). *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.
- Branigan, Edward. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Nueva York: Routledge.
- Branigan, Edward. (2006). *Projecting a Camera*. Nueva York: Routledge.
- Buckland, Warren (ed.). (1995). *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Canavilhas, Joao. (2011). *El nuevo ecosistema mediático*. En *index.comunicación. Revista científica de Comunicación Aplicada*, Vol. 1, No. 1, Enero-Diciembre 2011, Universidad del Rey Juan Carlos, Editorial Universitas S.A. Pg. 13-24.
- Carroll, Noël. (1990). *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge.
- Carroll, Noël. [1983] (1996a). *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*. En *Theorizing the Movie Image*. Nueva York: Cambridge University Press. Pg. 224-252.
- Carroll, Noël. (1996b). *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*. En Carroll, Noël & Bordwell, David (eds.). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press. Pg. 283-306.
- Casetti, Francesco. (1995). *Face to Face*. En Buckland, Warren (ed.). *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pg. 118-139.
- Casetti, Francesco. [1996] (1998). *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator*. Bloomington: Indiana University Press.
- Casetti, Francesco. (2011). *Beyond Subjectivity: The Film Experience*. En Chateau, Dominique (ed.). *Subjectivity. Filmic Representation and the Spectator's Experience*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pg. 53-65.
- Celis, Claudio. (2009). *El cine documental: verosimilitud y temporalidad*. En *Revista UDP Pensamiento y Cultura*, No. 8, 2009, Universidad Diego Portales.
- Clarke, Steve. (2002). *Conspiracy Theories and Conspiracy Theorizing*. En *Philosophy of the Social Sciences*, Vol. 32, 2002, Pg. 131-150.
- Clover, Carol. [1992] (2015). *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Comolli, Jean-Louis. (1999). *Documentary Journey to the Land of the Head Shrinkers*. En *October*, Vol. 90, Otoño 1999. Massachusetts: The MIT Press. Pg. 36-49.
- Corner, John. (2002). *Performing the Real. Documentary Diversions*. En *Television & New Media*, Vol. 3, No. 3, Agosto 2002, Pg. 255-269.
- Cover, Robert. (1983). *The Supreme Court, 1982 Term -- Foreword: Nomos and Narrative*. En *Faculty Scholarship Series, Paper 2705*, Vol. 97, No. 4, 1983. New Haven: Yale Law School Faculty Scholarship. Pg. 4-68.
- Cowie, Elizabeth. (2011). *Recording Reality, Desiring the Real*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Cowie, Elizabeth. (2015). *The ventriloquism of documentary first-person speech and the self-portrait film*. En Piotrowska, Agnieszka (ed.). En *Embodied Encounters. New approaches to psychoanalysis and cinema*. Nueva York: Routledge. Pg. 36-50.

- Currie, Gregory. (1996). *Film, Reality, and Illusion*. En Carroll, Noël & Bordwell, David (eds.). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press. Pg. 325-346.
- Currie, Gregory. (2011). *The Representation of Experience in Cinema*. En Chateau, Dominique (ed.). *Subjectivity. Filmic Representation and the Spectator's Experience*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pg. 41-51.
- Danesi, Marcel & Perron, Paul. (1999). *Analysing Cultures. An Introduction and Handbook*. Indiana: Indiana University Press.
- Dennett, Daniel. (1995). *Darwin's Dangerous Idea. Evolution and the Meanings of Life*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Díaz Gandasegui, Vicente. (2012). *Espectadores de Falsos Documentales. Los falsos documentales en la Sociedad de la Información*. En *Athenea Digital*, 12 (3). Pg. 153-162.
- Diodato, Roberto. (2011). *Estética de lo virtual*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dolar, Mladen. (2006). *A Voice and Nothing More*. Massachusetts: MIT Press.
- Ducrot, Oswald & Todorov, Tzvetan. [1973] (1989). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Eitzen, Dirk. (1995). *When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception*. En *Cinema Journal*, Vol. 35, No. 1, Otoño 1995, University of Texas Press. Pg. 81-102.
- Fisher, Mark. (2014). *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books.
- Foucault, Michel. [1967] (1998). *Different Spaces*. En Faubion, James D. (ed.). *Aesthetics, Method and Epistemology. Essential Works of Foucault. 1954-1984*. Vol. 2. Nueva York: New Press. Pg. 175-185.
- Foucault, Michel. [1975] (2003). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel. [1976] (2000). *Truth and Power*. En Faubion, James D. (ed.). *Power. Essential Works of Foucault. 1954-1984*. Vol. 3. Nueva York: New Press. Pg. 111-133.
- Foucault, Michel. [1978-1979] (2004). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gabriel, Markus. [2013] (2017). *Why the World Does Not Exist*. Cambridge: Polity Press.
- García Martínez, Alberto Nahum. (2006). *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual*. En *Revista de Estudios de Comunicación Zer*, No. 22, 2007, Universidad del País Vasco. Pg. 301-322.
- González Requena, Jesús. (2003). *Teoría de la verdad*. En *Trama & Fondo. Revista de Cultura*. No. 14. Primer Semestre 2003. Pg. 75-94.

- Grierson, John. *The Documentary Producer*. En *Cinema Quarterly*, Vol. 2, No. 1, Otoño 1933.
- Heath, Stephen. (1976). *On Screen, In Frame: Film and Ideology*. En *Quarterly Review of Film Studies*, 1:3. Pg. 251-265.
- Heath, Stephen. (1977). *Notes on Suture*. En *Screen*, Volumen 18, No. 4, Diciembre 1977. Pg. 48-76.
- Hills, Matt. (2011). *Cutting into Concepts of "Reflectionist" Cinema? The Saw franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror*. En A. Briefel & S.J. Miller (Eds.), *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*. Austin: The University of Texas Press. Pg. 107-123.
- Hopgood, Fincina. (2006). *Before Big Brother, There Was Blair Witch: The Selling of "Reality"*. En Rhodes, Gary D. & Springer, John Parris (eds.). *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: Mcfarland & Co. Inc. Pub. Pg. 237-252.
- Imbert, Gérard. (2002). *Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eufórico y lo disfórico)*. En *Trama & Fondo. Revista de Cultura*. No. 12. Primer Semestre 2002. Pg. 19-30.
- Imbert, Gérard. (2005). *Nuevas formas televisivas. El transformismo televisivo o la crisis de lo real (de lo informe a lo deforme)*. En *Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*. No. 62, Segunda Época. Enero-Marzo 2005, Fundación Telefónica. Disponible en <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=2&rev=62.htm>
- Imbert, Gérard. (2010). *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Iser, Wolfgang. (2011). *El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético*. En Rall, Dietrich (Ed.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras. Pg. 121-143.
- Jackson, Bruce. (1988). *What People Like Us Are Saying When We Say We're Saying the Truth*. En *The Journal of American Folklore*, Vol. 101, No. 401, Jul-Sept. 1988, American Folklore Society. Pg. 276-292.
- Jost, François. (1997). *El simulacro del mundo*. En *Versión*, No. 7, Octubre 1997, Universidad Autónoma Metropolitana. Pg. 73-88.
- Juhasz, Alexandra. (2006). *Introduction. Phony Definitions*. En Juhasz, Alexandra & Lerner, Jesse (eds.). *F is for phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minnesota: University of Minnesota Press. Pg. 1-18.
- Konigsberg, Ira. [1997] (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lacan, Jacques. [1946] (2006a). *Presentation on Psychological Causality*. En *Écrits*. Nueva York: W.W. Norton and Company. Pg. 123-158.



- Lacan, Jacques. [1953]. (2006b). *The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis*. En *Écrits*. Nueva York: W.W. Norton and Company. Pg. 197-268.
- Lacan, Jacques. [1957]. (2006c). *The Instance of the Letter in the Unconscious*. En *Écrits*. Nueva York: W.W. Norton and Company. Pg.412-441.
- Lacan, Jacques. [1960] (2006d). *The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious*. En *Écrits*. Nueva York: W.W. Norton and Company. Pg. 671-702.
- Lacan, Jacques. [1963] (2006e). *Kant with Sade*. En *Écrits*. Nueva York: W.W. Norton and Company. Pg. 645-668.
- Lacan, Jacques. [1966] (2006f). *Science and Truth*. En *Écrits*. Nueva York: W.W. Norton and Company. Pg. 726-745.
- Lacan, Jacques. [1964] (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Book XI*. Nueva York: W.W. Norton and Company.
- Lacan, Jacques. [1973] (1987). *Television. Dossier on the Institutional Debate*. En *October*, vol. 40, Primavera 1987. Massachusetts: The MIT Press.
- Lebow, Alisa. (2006). *Faking What? Making a Mockery of Documentary*. En Juhasz, Alexandra & Lerner, Jesse (eds.). *F is for phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minnesota: University of Minnesota Press. Pg. 223-237.
- Lerner, Jesse. (2006). *Introduction. Troubling Taxonomies*. En Juhasz, Alexandra & Lerner, Jesse (eds.). *F is for phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minnesota: University of Minnesota Press. Pg. 18-35.
- Lewis, David. (1978). *Truth in Fiction*. En *American Philosophical Quarterly*, Vol. 15, No. 1, Enero 1978, University of Illinois Press. Pg. 37-46.
- Lipkin, Steven N., Paget, Derek & Roscoe, Jane. (2006). *Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons*. En Rhodes, Gary D. & Springer, John Parris (eds.). *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: Mcfarland & Co. Inc. Pub. Pg. 11-26.
- Loipendirger, Martin & Elzer, Bernd. (2004). *Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth*. En *The Moving Image*, Volumen 4, Número 1, Primavera 2004, The University of Minnesota Press. Pg. 89-118.
- López Ligeró, Mar. (2015). *El Falso Documental. Evolución, Estructura y Argumentos del Fake*. Barcelona: Editorial UOC.
- Lyon, David. (2006). *9/11, Synopticon, and Scopophilia: Watching and Being Watched*. En Haggerty, Kevin D. & Ericson, Richard V. (eds.). *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Toronto: University of Toronto Press. Pg. 35-54.

- Mathiesen, Thomas. (1997). *The viewer society. Michel Foucault's 'Panopticon' revisited*. En *Theoretical Criminology*. Vol. 1, No. 2. Pg. 215-234.
- McGowan, Todd. (2003). *Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes*. En *Cinema Journal*, Vol. 42, No. 3, Spring 2003, University of Texas Press. Pg. 27-47.
- McLane, Betsy A. (2012). *A New History of Documentary Film*. Nueva York: Continuum.
- Neale, Steve. (2000). *Questions of Genre*. En Stam, Robert & Miller, Toby. *Film and Theory. An Anthology*. Malden: Blackwell Publishers. Pg. 157-178.
- Nagel, Thomas. (1974). *What Is It Like to Be a Bat?* En *The Philosophical Review*, Vol. 83, No. 4, Oct. 1974, Cornell University. Pg. 435-450.
- Nichols, Bill. [1991 ](1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, Bill. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. (s/f). *What to Do About Documentary Distortion? Toward a Code of Ethics*. En *Documentary*, International Documentary Association. Recuperado el 30 de diciembre de 2016 en <http://www.documentary.org/magazine/what-do-about-documentary-distortion-toward-code-ethics-0>
- Niney, François. [2002] (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Niney, François. [2009] (2015). *El documental y sus falsas apariencias. Cincuenta preguntas*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Odin, Roger. (1995). *A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film*. En Buckland, Warren (ed.). *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pg. 227-235.
- Obradors, Matilde. (2005). *Abrazar la existencia. Territorios de "realidad" y territorios de "ficción" en la creación cinematográfica*. En *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual*, No. 4, 2005, Universitat Pompeu Fabra.
- Orozco, Guillermo. (2011). *La condición comunicacional contemporánea. Desafíos latinoamericanos de la investigación de las interacciones en la sociedad red*. En Jacks, Nilda (ed.). *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro*. Quito: Editorial Quipus, Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. Pg. 377-408.
- Piedras, Pablo. (2011). *El documental subjetivo: una tendencia productiva en el cine documental contemporáneo*. En Zavala, Lauro (ed.). *Reflexiones Teóricas sobre Cine Contemporáneo*. Toluca: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México. Pg. 251-264.
- Piotrowska, Agnieszka. (2014). *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. Nueva York. Routledge.
- Planells, Antonio J. (2015). *Videojuegos y Mundos de Ficción. De Super Mario a Portal*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Plantinga, Carl R. (1996). *Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches*. En Carroll, Noël & Bordwell, David (eds.). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press. Pg. 307-324.
- Plantinga, Carl R. [1997] (2010). *Rethoric and representation in nonfiction film*. Grand Rapids: Chapbook Press.
- Popper, Karl R. [1934] (1980). *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Prince, Stephen. (1996). *True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory*. En *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 3, Primavera 1996. Pg. 27-37.
- Pérez Villalobos, Carlos. (2009). *Narración, experiencia, escritura*. En *Revista UDP Pensamiento y Cultura*, No. 8, 2009, Universidad Diego Portales. Pg. 76-87.
- Rancière, Jacques. [2000] (2006). *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Londres: Continuum.
- Renov, Michael. (1993). *Towards a Poetics of Documentary*. En Renov, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pg. 12-36.
- Renov, Michael. (2015). *Documentary and psychoanalysis. Putting the love back in epistephilia*. En Piotrowska, Agnieszka (ed.). *Embodied Encounters. New approaches to psychoanalysis and cinema*. Nueva York. Routledge. Pg. 147-155.
- Rhodes, Gary D. & Springer, John Parris. (2006). *Introduction*. En Rhodes, Gary D. & Springer, John Parris (eds.). *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: Mcfarland & Co. Inc. Pub. Pg. 1-9.
- Ricœur, Paul. [1976] (2014). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, Universidad Iberoamericana.
- Ricœur, Paul. (1979). *The Function of Fiction in Shaping Reality*. En *Man and World: An International Philosophical Review*. Vol. 12, No. 2, 1979, State College, PA. Pg. 123:141.
- Rojas Bez, Rafael. (2015). *El documental, entre definiciones e indefiniciones*. En *Aisthesis*, No. 58, 2015, Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. Pg. 279-312.
- Roscoe, Jane & Hight Craig. (2001). *Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- Roscoe, Jane. (2006). *Mocumentary*. En Aitken, Ian (ed.). *Encyclopedia of the Documentary Film*. Nueva York: Routledge. Pg. 908-910.
- Rosenau, Pauline Marie. (1992). *Post-modernism and the Social Sciencies: Insights, Inroads, and Intrusions*. Princeton: Princeton University Press.
- Rukeyser, Muriel. (1968). *The Speed of Darkness. Poems*. Nueva York: Random House.

- Sánchez Navarro, Jordi & Hispano, Andrés (eds.). (2001). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat.
- Sartre, Jean-Paul. [1943] (1984). *Being and Nothingness*. Washington: Washington Square Press.
- Schaff, Adam. [1964] (1967). *Lenguaje y conocimiento*. México: Editorial Grijalbo.
- Schmidt, Eddie. (14 de febrero de 2011). *Where the Truth Lies -- Or Not*. En *Documentary*, International Documentary Association. Recuperado el 30 de diciembre de 2016 en <http://www.documentary.org/feature/where-truth-lies-or-not>
- Shah, Idries. [1966] (2014). *The Exploits of the Incomparable Mulla Nasrudin*. Londres: ISF Publishing.
- Simmons, Jan. (1995). 'Enunciation': *From Code to Interpretation*. En Buckland, Warren (ed.). *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pg. 192-206.
- Slack, Jennifer Daryl. [1996] (2005). *The theory and method of articulation in cultural studies*. En Morley, David & Chen, Kuan-Hsing (eds.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres: Routledge. Pg. 113-129.
- Sobchack, Vivian. (1999). *Towards a Phenomenology of Nonfictional Film Experience*. En Gaines, Jane M. & Renov, Michael (eds.). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pg. 241-254.
- Sobchack, Vivian. (2004). *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: University of California Press.
- Souriau, Étienne. (1953). *Les grands caractères de l'Univers filmique*. En Souriau, Étienne (ed.), *L'Univers filmique*. París: Flammarion.
- Souriau, Étienne. [1965] (2016). *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Thanouli, Eleftheria. (2014). *Diegesis*. En Branigan, Edward & Buckland, Warren (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Nueva York: Routledge. Pg. 133-137.
- Ward, Paul. (2005). *Documentary. The Margins of Reality*. Londres: Wallflower Press.
- Ward, Paul. (2006). *The Future of Documentary? "Conditional Tense" Documentary and the Historical Record*. En Rhodes, Gary D. & Springer, John Parris (eds.). *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: Mcfarland & Co. Inc. Pub. Pg. 270-283.
- Watzlawick, Paul, Bavelas, Janet B. & Jackson, Don D. [1967] (2014). *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*. Nueva York: W.W. Norton and Company.
- Weinrichter, Antonio. [2004] (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Wittgenstein, Ludwig. [1953] (1986). *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
- Worth, Sol. (1981). *Studying Visual Communication*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

- Yehya, Naief. (2013). *Pornocultura. El espectro de la violencia sexualizada en los medios*. México: Tusquets.
- Young, Madison. (2014). *Authenticity and its role within feminist pornography*. En *Porn Studies*, Vol. 1, Nos. 1-2, Routledge. Pg. 186-188.
- Zavala, Lauro. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Zavala, Lauro. (2014). *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*. Toluca: Fondo Editorial del Estado de México.
- Žižek, Slavoj. [1989] (2008a). *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso.
- Žižek, Slavoj. (1991). *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press.
- Žižek, Slavoj. [1997] (2008b). *The Plague of Fantasies*. Londres: Verso.
- Žižek, Slavoj. (2001a). *On Belief*. Nueva York: Routledge.
- Žižek, Slavoj. (2001b). *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*. Londres: BFI Publishing.
- Žižek, Slavoj. [1994]. (2006a). *A Hair of the Dog that Bit You*. En Butler, Rex & Stephens, Scott (eds.). *Interrogating the Real*. Londres: Bloomsbury. Pg. 126-154.
- Žižek, Slavoj. (2006b). *The Parallax View*. Massachusetts: MIT Press.
- Žižek, Slavoj. (2008c). *Violence*. Nueva York: Picador.
- Žižek, Slavoj. (2009). *First as Tragedy, then as Farce*. Londres: Verso.
- Žižek, Slavoj. (2015). *Trouble in Paradise. From the End of History to the End of Capitalism*. Nueva York: Melville House.
- Žižek, Slavoj. (2016). *Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbors. Against the double blackmail*. Nueva York: Melville House.
- Zupančič, Alenka. (2008). *The Odd One In. On Comedy*. Massachusetts: MIT Press.
- Zupančič, Alenka. [2008] (2014). *Why Psychoanalysis? Three Interventions*. Århus Universitet: NSU Press.
- Zupančič, Alenka. (2017). *What Is Sex?* Massachusetts: MIT Press.

## FILMOGRAFÍA

*L'arrivée d'un train á La Ciotat* (Auguste & Louis Lumière, 1895)  
*Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922)  
*The Fall of the Romanov Dynasty* (Esfir Shub, 1929)  
*It Happened One Night* (Frank Capra, 1934)  
*Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935)  
*Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)  
*Casablanca* (Victor Fleming, 1942)  
*Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947)  
*Ladri di Bicicletta* (Vittorio de Sica, 1948)  
*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960)  
*Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960)  
*The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963)  
*Mondo Cane* (Gualtiero Jacopetti, 1963)  
*Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964)  
*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb* (Stanley Kubrick, 1964)  
*Film* (Alan Schneider, 1965)  
*It Happened Here* (Kevin Brownlow & Andrew Molo, 1966)  
*Don't Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967)  
*La hora de los hornos* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968)  
*Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968)  
*Kes* (Ken Loach, 1969)  
*Gimme Shelter* (Charlotte Zwerin, Albert & David Maysles, 1970)  
*Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970)  
*No Lies* (Mitchell Block, 1973)  
*A Woman Under the Influence* (John Cassavetes, 1974)  
*F for Fake* (Orson Welles, 1974)  
*All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976)  
*Canoa* (Felipe Cazals, 1976)  
*The Song Remains the Same* (Peter Clifton y Joe Massot, 1976)  
*Annie Hall* (Woody Allen, 1977)  
*Cosmos: A Personal Voyage* (PBS, 1980)  
*Making The Shining* (Vivian Kubrick, 1980)

*The Shining* (Stanley Kubrick, 1980)  
*Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982)  
*Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982)  
*Scarface* (Brian DePalma, 1983)  
*Zelig* (Woody Allen, 1983)  
*This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984)  
*Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)  
*Babakiueria* (Don Featherstone, 1986)  
*The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988)  
*When Harry met Sally* (Rob Reiner, 1989)  
*In Search of the Edge* (Scott Barrie, 1990)  
*Symbiopsychotaxiplasm: Take One* (William Greaves, 1991)  
*Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993)  
*Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994)  
*Hoop Dreams* (Steve James, 1994)  
*Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995)  
*Kids* (Larry Clark, 1995)  
*Nixon* (Oliver Stone, 1995)  
*Papierové Hlavy* (Dušan Hanák, 1995)  
*Man with a Plan* (Jon O'Brien, 1996)  
*Private Parts* (Betty Thomas, 1997)  
*Trainspotting* (Danny Boyle, 1997)  
*Festen* (Thomas Vinterberg, 1998)  
*Human Remains* (Jay Rosenblatt, 1998)  
*Kurt & Courtney* (Nick Broomfield, 1998)  
*The Truman Show* (Peter Weir, 1998)  
*The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999)  
*Curse of the Blair Witch* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999)  
*My Dearest Foe* (Werner Herzog, 1999)  
*Julien-Donkey Boy* (Harmony Korine, 1999)  
*Matrix* (Andy & Larry Wachowski, 1999)  
*Rosetta* (Jean-Pierre & Luc Dardenne, 1999)  
*The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999)  
*Waking Life* (Richard Linklater, 2001)

*Ali G Indahouse* (Mark Mylod, 2002)  
*Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002)  
*Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002)  
*Dark Side of the Moon* (William Karel, 2002)  
*Lilja 4-ever* (Lukas Moodysson, 2002)  
*Promises* (B.Z. Goldberg, Justine Shapiro & Carlos Bolado, 2002)  
*Smallpox 2002* (Daniel Percival, 2002)  
*Storytelling* (Todd Solondz, 2002)  
*A Mighty Wind* (Christopher Guest, 2003)  
*The Day Britain Stopped* (Gabriel Range, 2003)  
*C.S.A. Confederate States of America* (Kevin Willmott, 2004)  
*Lollilove* (Jenna Fischer, 2004)  
*Kill Bill Vol. 2* (Quentin Tarantino, 2004)  
*The Reality of the Virtual* (Ben Wright, 2004)  
*Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004)  
*Domingo* (Nacho Vigalondo, 2005)  
*Inside Deep Throat* (Sascha Bailey & Randy Barbato, 2005)  
*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Larry Charles, 2006)  
*Death of a President* (Gabriel Range, 2006)  
*An Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim, 2006)  
*The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006)  
*S&man* (J.T. Petty, 2006)  
*AFR* (Morten Hartz Kapler, 2007)  
*Endgame: Blueprint for Global Enslavement* (Alex Jones, 2007)  
*Fraude: México 2006* (Luis Mandoki, 2007)  
*Hafner's Paradises* (Günter Schwaiger, 2007)  
*Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007)  
*The Poughkeepsie Tapes* (John Erick Dowdle, 2007)  
*Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007)  
*Los bastardos* (Amat Escalante, 2008)  
*Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008)  
*Presunto Culpable* (Roberto Hernández, 2008)  
*Super High Me* (Michael Blieden, 2008)



*Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008)  
*Life After People* (History Channel, 2009)  
*Up* (Pete Docter, 2009)  
*World War II in HD Colour* (World Media Rights, 2009)  
*48* (Susana de Sousa Dias, 2010)  
*Ancient Aliens* (History Channel, 2010)  
*The Arbor* (Clio Barnard, 2010)  
*Exit Through the Gift Shop* (Banksy, 2010)  
*I'm still here* (Dir. Cassey Affleck, 2010)  
*Latinoamérica sin humanos* (History Channel, 2010)  
*Life 2.0* (Jason Spingarn-Koff, 2010)  
*Life Love Lust* (Erika Lust, 2010)  
*Rats* (Morgan Spurlock, 2010)  
*The Tunnel* (Carlo Ledesma, 2010)  
*Versions* (Oliver Laric, 2010)  
*0.56%* (Lorenzo Hagerman, 2011)  
*Black Mirror* (Zeppotron, 2011)  
*Mermaids: The Body Found* (Sid Bennett, 2011)  
*Colosio, el asesinato* (Carlos Bolado, 2012)  
*The Dictator* (Larry Charles, 2012)  
*How to Sell a Banksy* (Christopher Thompson & Alper Cagatay, 2012)  
*Ocuppy Unmasked* (Steve Bannon, 2012)  
*El Patrón del Mal* (Caracol Televisión, 2012)  
*The Pervert's Guide to Ideology* (Sophie Fiennes, 2012)  
*Project X* (Nima Nourizadeh, 2012)  
*V/H/S* (Varios directores, 2012)  
*Extraordinary: The Stan Romanek Story* (Jon Suple, 2013)  
*The Congress* (Ari Folman, 2013)  
*The Conjuring* (James Wan, 2013)  
*The Dyatlov Pass Incident* (Renny Harlin, 2013)  
*Particle Fever* (Mark Levinson, 2013)  
*Rick and Morty* (Dan Harmon, Justin Roiland's Solo Vanity Card Production, 2013)  
*We Know You are Watching* (Erika Lust, 2013)  
*Cosmos: A Spacetime Odyssey* (Cosmos Studios, 2014)

*Creep* (Patrick Brice, 2014)  
*Ilusión Nacional* (Olallo Rubio, 2014)  
*The Interview*, Seth Rogen & Evan Goldberg, 2014)  
*My Beautiful Broken Brain* (Sophie Robinson, 2014)  
*Perdidos* (Diego Cohen, 2014)  
*What We Do in the Shadows* (Taika Waititi & Jemaine Clement, 2014)  
*A Girl Like Her* (Amy S. Weber, 2015)  
*Always Watching: A Marble Hornets Story* (James Moran, 2015)  
*Atroz* (Lex Ortega, 2015)  
*Badlands* (National Geographic, 2015)  
*Chuck Norris vs. Communism* (Ilinca Călugăreanu, 2015)  
*Kurt Cobain: Montage of Heck* (Brett Morgen, 2015)  
*Making a Murderer* (Netflix, 2015)  
*The Man in The High Castle* (Amazon Prime, 2015)  
*The Nightmare* (Rodney Ascher, 2015)  
*No Men Beyond this Point* (Mark Sawers, 2015)  
*Requiem for the American Dream* (Nelly Nyks, 2015)  
*Under the Sun* (Vitaly Mansky, 2015)  
*13th* (Ava DuVernay, 2016)  
*1974* (Victor Dreyre, 2016)  
*Amanda Knox* (Rod Blackhurst & Brian McGinn, 2016)  
*The Art of the Deal* (Jeremy Konner, 2016)  
*Easy* (Netflix, 2016)  
*Hikikovlogs* (Neos Nora, 2016)  
*I, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016)  
*Houston, We Have a Problem* (Žiga Virč, 2016)  
*Popstar: Never Stop, Never Stopping* (Akiva Schaffer y Jorma Taccone, 2016)  
*Rocco* (Thierry Demaizière & Alban Teurlai, 2016)  
*Shadow of Truth* (Netflix, 2016)  
*Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016)  
*Tickled* (David Farrier, 2016)  
*Tower* (Keith Maitland, 2016)  
*13 Reasons Why* (Netflix, 2017)  
*American Vandal* (Netflix, 2017)

*Casting JonBenet* (Kitty Green, 2017)  
*The Confession Tapes* (Netflix, 2017)  
*Creep 2* (Patrick Brice, 2017)  
*Hot Girls Wanted: Turned On* (Netflix, 2017)  
*Long Shot* (Jacob LaMendola, 2017)  
*Time. The Kalief Browder Story* (Netflix, 2017)  
*Trainspotting 2* (Danny Boyle, 2017)

