

Francisco Javier GÓMEZ TARÍN<sup>1</sup>

## **¿La ficción documenta?: discursos híbridos en la frontera de lo real.**

### **1.**

Los Juegos Olímpicos de Pekín nos han permitido constatar que la imagen de un acontecimiento celebrado en directo puede llegar a ser el resultado de un proceso de espectacularización que tiene por objetivo esencial una representación en formato audiovisual dirigida sobre todo al público frente a sus televisores (en todo el mundo) e incluso a través de Internet o de los teléfonos móviles (lo que se ve a través de ellos ya poco tiene que ver con una mirada del espectador con capacidad crítica) Esto nos permite plantear dos cuestiones de base: que deberíamos distinguir muy seriamente entre los actos de “mirar” y de “ver”, y que, a fin de cuentas, toda esa espectacularización es conducida por, desde y hacia la tecnología.

Que la ceremonia inaugural fuera dirigida por el reconocido cineasta Zhang Yimou y que los desajustes climatológicos se suplieran con imágenes prefilmadas, no puede inquietar a nadie en los tiempos que corren. ¿Manipulación? Quizás hace algunos años habría quien se hubiera rasgado las vestiduras; hoy día ya hemos perdido la capacidad de sorprendernos al ver algunas de las apariciones de miembros de los equipos participantes (vestuario, iconografía, referencias implícitas, publicidad encubierta y también exhibida)

El vestuario de una parte significativa de los componentes del equipo olímpico de Estados Unidos (sobre todo femeninos: el caso del atletismo o de la natación, por poner algún ejemplo) ofrecía a nuestros ojos un diseño estilizado que sobre rojo superponía la palabra “USA” con fuertes “curvas dinámicas”, muy similares a las de la marca Coca-Cola. Azar o no, el proceso de relación dialéctica entre la marca y el país resultaba muy visual y, además, adquiría propiedades subliminales. Por supuesto, si es una cuestión casual, nadie es responsable y solamente habría que felicitar a la marca por la connivencia *deus ex machina*. Pero, si no es casual, sino causal, ¿con qué nos encontramos?, ¿no

---

<sup>1</sup> El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda de los Proyectos de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCl, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici, y “Discursos emergentes: repercusión teórico-práctica de las nuevas tecnologías en la construcción del discurso audiovisual y sus nuevos soportes”, financiado por la Generalitat Valenciana (DOCV nº 5.689, de 28-01-2008) para el periodo 2008, con expediente GVPRE/2008/159, bajo la dirección del Dr. Francisco Javier Gómez Tarín.

es esta imagen una vía propicia para afirmar que se está produciendo un fenómeno de manipulación? Esto nos lleva a formular una afirmación esencial: *la primera condición para la manipulación es la ocultación de tal intención*, es decir, la ocultación del ente enunciador y de los mecanismos de la enunciación.

Entrando, pues, en materia, lo que se pretende en las páginas que siguen es reflexionar sobre los procesos más recientes de hibridación en el territorio del audiovisual, donde los límites entre documental y ficción han sido rebasados merced a mecanismos de acumulación de “mostración tecnológica”. Se plantean aquí dudas sobre las representaciones autodenominadas “realistas” en el mundo en que nos ha tocado vivir.

## 2.

En otros textos<sup>2</sup> he defendido la necesidad que tenemos desde el campo de la teoría de desprendernos de lastres que dificultan cada vez más nuestras reflexiones, demasiado acomodadas a las etiquetas vigentes por mucho que estas sean cada vez menos satisfactorias<sup>3</sup>. Para quebrar la dicotomía entre ficción y documental, propuse en su momento partir de las reflexiones de Jacques Goimard en torno al cruce de los conceptos de dialogía de Mijail Bajtin con los de denotación y connotación (puesto que toda imagen es polisémica, deberemos entender que, cuando se habla de denotación, hay que interpretar “voluntad denotativa en el origen del discurso”).

Partiendo de esta base, nos encontraríamos con una serie de posibilidades graduales para el audiovisual (nunca compartimentadas ni exclusivas), a saber:

- Materiales con voluntad denotativa en origen y con relación dialógica hacia el espectador, que podríamos denominar *informativos*, de los que son buena muestra muchos programas de televisión y una gran parte de los denominados films documentales.
- Materiales con voluntad denotativa en origen y con relación monológica hacia el espectador, que podríamos denominar *performativos* (perlocutivos, desde la perspectiva de los “actos de habla”)<sup>4</sup>, de los que son ejemplo las campañas institucionales, gran parte de las publicidades y las campañas de propaganda de los partidos políticos.
- Materiales con voluntad connotativa en origen y con relación dialógica hacia el espectador, que podríamos denominar *narrativos*, de los que son exponentes tanto el cine denominado de ficción –y, por extensión, el audiovisual en general– como otra gran parte del documental, aquella que no entra en el territorio de los materiales informativos.
- Materiales con voluntad connotativa en origen y con relación monológica hacia el espectador, que podríamos denominar *poéticos*, de los que son muestra las producciones de video-arte o los films-ensayo,

---

<sup>2</sup> Ver bibliografía final.

<sup>3</sup> El afán clasificatorio a que nos tiene acostumbrada nuestra cultura y el empirismo imperante, ha provocado una acumulación irrefrenable de etiquetas y subetiquetas que nos ha ido conduciendo paulatinamente a un callejón sin salida, a un maremágnum de insospechadas consecuencias en el que teoría y práctica se pierden, invalidando, en muchos casos, la funcionalidad y eficacia de los conceptos.

<sup>4</sup> He introducido este paréntesis para indicar que la palabra “performativo” no se está usando en el sentido en que habitualmente viene siendo utilizada por los teóricos del documental, en tanto que respuesta del sujeto ante la cámara. El sentido que le adjudico es similar al del acto de habla perlocutivo, es decir, que produce consecuencias-acciones en el oyente-espectador.

pero también algunas publicidades que buscan la seducción más que la persuasión (objetivo final, en cualquier caso, que permanece latente).

Por lo que respecta a los términos de dialogía y monología, tal como son usados aquí, se trataría de la constatación de una relación hipotética que establecería el emisor del discurso con el supuesto receptor, es decir, la percepción de si este último aparece inscrito directamente en el propio producto mediático o no. Esta inscripción se habría de desvelar por el condicionamiento del discurso a esa posible respuesta, en tanto que supuesto lector-modelo, con independencia de los flujos contextuales que repercuten siempre en ambas partes (emisor y receptor) de forma dialéctica o, en su caso, del establecimiento de mecanismos de *feed-back*.

Así pues, desde la perspectiva dialógica, producciones de carácter informativo y narrativo son concebidas en su origen para públicos conscientes de su relación de fruición con el producto, inscritos en él como un "tú" al que se dirigen o como "espectadores" a través de un medio de difusión o de espectacularización. Origen y destino son conscientes de su mutua relación y la producción del discurso en origen no puede ser ciega a tal hecho.

En el otro extremo, el de la monología, los materiales performativos y poéticos, o bien tienen en cuenta a su público (determinado y concreto mediante el *target*) a los efectos de producir una determinada respuesta (el voto, el consumo, la sumisión o la obediencia), o son resultado de una producción más cercana al origen que a su destino (la creación es la meta y no su exhibición, quedando la comunicación un tanto sojuzgada), que es lo que acontece sobre todo con los materiales poéticos, muchas veces orientados hacia la etiqueta del "arte" (con toda la ambigüedad que esto supone).

Habrían otras posibilidades, vinculadas a los nuevos medios de difusión, que encajarían plenamente en la dialogía y, según los casos, en la denotación o en la connotación: las producciones de carácter interactivo. Es este un territorio en el que no nos adentramos aquí toda vez que está vinculado a imágenes infográficas que no han sido generadas a partir de un profilmico (los videojuegos serían un ejemplo patente).

Obsérvese que no estamos en modo alguno asumiendo el concepto de interactividad formulado para ciertos tipos de documentales por Nichols, cuando manifiesta que:

Las expectativas del espectador son muy diferentes para las películas interactivas y para las de observación. Las películas expositivas y de observación, a diferencia de las interactivas o reflexivas, tienden a ocultar el trabajo de producción, los efectos del aparato cinematográfico en sí y el proceso tangible de enunciación, la verbalización de algo distinto de lo que se dice. Cuando la película interactiva adopta la forma de historias orales encadenadas para reconstruir un suceso o acontecimiento histórico, la reconstrucción es a todas luces el resultado de la ensambladura de estos testimonios independientes [...]

El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto. El texto aborda, además de aquello sobre lo que versa, la ética o la política del encuentro. Se trata del encuentro entre una persona que blande una cámara cinematográfica y otra que no lo hace.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Bill NICHOLS, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 92. [*Representing reality*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1991]

Esta cita nos sitúa en la pista que Bill Nichols traza para distinguir los diferentes tipos de documentales, pero creemos que nuestra propuesta, al margen de la justeza con que el autor señala las relaciones entre la producción audiovisual y el espectador, apunta hacia una quiebra de la disonancia ficción vs documental que, cuando menos, debiera dejar expedito el camino hacia una relación ficción vs no-ficción o, en el caso óptimo, la desvirtuación de ambos términos o la conservación exclusiva del de ficción, si pudiéramos consensuar la premisa de que todos los materiales audiovisuales son ficcionales ya que toda cadena sintagmática contiene índices de narratividad.

Se rompería así la presencia de esos dos términos tan conflictivos y, en ocasiones, aleatorios: ficción y documental. Pero también se quebraría otra frontera, más relevante: la de la supuesta reproducción fidedigna de la realidad que, para muchos, sigue siendo una pauta ética privativa del documental. Cuando los tiempos producen tormentas que hacen muy difícil defender esa "veracidad", habida cuenta de la sucesión de hibridaciones, aparecen conceptos que, en cierto modo, tienen algo de eufemismo:

Al explicar el concepto que tengo del documental como una película de "representación de veracidad expresa", afirmé que, cuando un realizador o una realizadora anuncia que su obra es un documental, está asegurando de manera implícita que tanto las imágenes como los sonidos son ejemplos precisos de lo que ocurrió delante de la cámara y que lo que se afirma o insinúa son verdades del mundo real. Por tanto, una obligación ética del documentalista es representar lo que, a su entender, es verdad, del mejor modo posible.<sup>6</sup>

"Representación de veracidad expresa" implica, según el autor referenciado, que se obtuvo una sucesión de imágenes de un profílmico "no manipulado" y que la posición ética del documentalista se afirma en la verdad del mundo real.

Reflejar el mundo real tal cual es, es imposible; tampoco es posible la "no manipulación", toda vez que el simple hecho de colocar una cámara ante un profílmico implica la asunción de un punto de vista por parte del cineasta y, por otro lado, la reacción ante la cámara de los sujetos y objetos que habitan ese profílmico. A nadie le escapará que una de las películas tenidas por paradigma del cine documental, *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922), es lo que en términos actuales denominaríamos un "docudrama"; ficción, a fin de cuentas.

Ciertamente, la posición ética del realizador debe ser reivindicada, pero esto no tiene por qué ser una exclusividad del llamado cine documental (el mismo Plantinga, en su texto, indica que es el propio realizador el que califica la obra de documental y no un etiquetado superpuesto cuya base es la maleable – y muy maleada– historia del cine).

Toda película es una sucesión de imágenes que son fiel reflejo de un profílmico. Ficción o no, la cámara filma el profílmico, y esta es su única verdad, su única "realidad". Por supuesto, las nuevas tecnologías intervienen sobre la imagen e incluso están en condiciones de generar mundos virtuales allá donde no hay nada que filmar. Suscribo esta reflexión, pero nos lleva por un camino muy diferente al que aquí estamos abordando; por lo tanto, fijemos como base previa que hablamos en estas páginas de imágenes que han sido filmadas por

---

<sup>6</sup> Carl PLANTINGA, "Caracterización y ética en el género documental", en Josep María CATALA y Josexo CERDÁN, (Eds.), *Después de lo real. Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, Valencia, IVAC-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2008, p. 63.

una cámara y no de infografía o efectos especiales.

Si la verdad del profílmico es la filmada por la cámara, ¿qué diferencia habría entre la llamada "ficción" o el denominado "documental"? Evidentemente, el grado de manipulación, pero, exactamente eso: el "grado". La manipulación es inevitable. Sin embargo, esa ética del documentalista (de aquel que documenta) debe centrarse, como muy bien indica Bill Nichols, en "proteger los intereses de dos grupos diferentes: los sujetos del film y los espectadores reales. En cada caso, es necesario que en el código ético prime el respeto al sujeto o telespectador como un ser humano autónomo cuya relación con el cineasta no se limita a una relación contractual formal o se rige exclusivamente por ella".<sup>7</sup>

Pues bien, aceptando estas premisas, el mismo código ético debiera ser aplicado a los discursos audiovisuales de cualquier tipo, sean o no de carácter documental. La cuestión es que la verosimilitud de las imágenes no garantiza su veracidad, y esto es tan aplicable a la ficción como a la no-ficción. En una producción audiovisual se construye un "mundo posible" que, lógicamente, va a tener relación más o menos referencial, más o menos directa, con el "mundo real" y que va a generar en el espectador otra percepción, compuesta por la suma de su visión y de sus condiciones contextuales, culturales y sociales, el "mundo proyectado" (etiqueta que propone Plantinga y que no me parece pueda aplicarse en exclusiva al cine de no-ficción, puesto que el espectador siempre va a generar mentalmente este mundo).

La otra cuestión que propone Plantinga es que "lo que se afirma o insinúa son verdades del mundo real". Si interpretamos esta frase de manera textual, sin valoraciones al margen, nos encontramos con una posición que no podemos en modo alguno compartir: la de que habrían verdades del mundo real que son verdades "en sí". Esta acaparación de la verdad por parte del realizador, sería inaceptable. Ahora bien, como bien señala el propio autor un poco más adelante, si se trata de representar lo que al entender del realizador es la verdad, el problema es muy diferente y nos permite regresar a nuestra afirmación de partida: *la primera condición para la manipulación es la ocultación de tal intención*. El código ético se cumplirá allá donde la enunciación se manifieste y marque su punto de vista: no engaña quien dice desde dónde habla, quien engaña es aquel que no se inscribe en el discurso como ente enunciador y lo hace parecer transparente. El concepto de manipulación es hartamente ambiguo.

Recordemos las múltiples "informaciones documentales" sobre Rwanda, la caída de Ciuchescu en Rumanía, la toma de la embajada de Japón en Perú por Sendero Luminoso y la masacre en la liberación, la invasión de Kuwait, las guerras de Irak, etc... "Documentos" que en lugar de documentar, desinformaban, construyendo un mundo ficcional a partir de un referente real, quebrando el referente del mundo proyectado por el espectador y deformando sin escrúpulos la realidad. Los códigos éticos han desaparecido en estos materiales, pero la impresión de objetividad, la carga de veracidad, es extrema.

Por lo tanto, no podemos afirmar la relación entre documental y verdad como un camino de ida y vuelta, ni podemos establecer que una producción documental es más válida para enjuiciar el mundo real que una de ficción.

No obstante, para seguir utilizando la terminología que mayoritariamente

---

<sup>7</sup> Bill NICHOLS, "Cuestiones de ética y cine documental", en Josep María CATALA y Josexo CERDAN, (Eds.), *Después de lo real. Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, Valencia, IVAC-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2008, p. 33.

aceptamos en nuestro quehacer cotidiano -"documental"-, el otro lado de la moneda vendría dado por (1) el hecho de que ciertamente hay producciones cuya esencia es "documentar" sobre algo, y también por (2) el método de trabajo utilizado. De ahí que, coincidiendo con las tesis de Guy Gauthier,<sup>8</sup> propongamos la validez de un concepto como el de *método de trabajo documental*, que sí distinguiría muy bien formas de abordar el discurso audiovisual. Pero, a la hora de documentar sobre algo, la reflexión debe discurrir por otros territorios; y estos son los que aquí nos interesan.

### 3.

"Mundo posible", "mundo real", "mundo proyectado" (aquí, como hemos anticipado, no haremos referencia a los "mundos virtuales")... son tres conceptos con los que nos hemos encontrado en múltiples ocasiones y que se relacionan con el espacio-tiempo construido por el discurso audiovisual (dejaremos de lado si ficcional o no), por el contexto vivencial autoral y espectadorial, y por la percepción espectadorial, respectivamente. Las producciones audiovisuales responden a una concepción de mundo posible, cuya coherencia otorga el estatuto de verosimilitud, que repercute directamente en la generación de imaginarios sociales; estos imaginarios, a su vez, afectan dialécticamente a la relación entre espectador y contexto -confirmando su comprensión del mundo que le rodea o modificándola- a través del constructo de intermediación, que no es otra cosa que el mundo proyectado, en el que el espectador hace suya de forma transitoria la percepción generada por el audiovisual y la cruza con su bagaje vivencial, socio-cultural y contextual.

Al espectador le llegan, pues, múltiples datos que son deducidos con irregular nitidez del producto fructivo:

- una visión de mundo (espacio físico),
- una posición ideológica sobre "estar en el mundo" (relaciones sociales),
- una "máscara" social (apariencia externa de los individuos y de sus relaciones),
- una temporalidad (inscripción del discurso en el pasado, el presente o el futuro)...

Estos datos, inscritos en el discurso audiovisual con una mayor o menor voluntad en origen de influencia (¿manipulación?), son transformados en informaciones explícitas e implícitas que, a su vez, serán o no desechadas por el espectador una vez sean cotejadas con su bagaje enciclopédico y sociocultural, pero en ningún caso serán inocentes ni asépticas.

Así, la comprensión que tenemos de los mundos de la antigüedad, la imagen mental que nos hemos hecho de ellos, está claramente influenciada por las muchas películas que a lo largo de nuestras vidas hemos podido visionar. El antiguo Egipto, Roma, Grecia, nos han llegado a través de representaciones ficcionales que han construido una imagen mental de la que es muy difícil desprenderse, a sabiendas de que ese mundo posible es en gran parte resultado de una imaginación cuya base documentada es mínima.

Cada mirada hacia el pasado ha acumulado informaciones que han

---

<sup>8</sup> Guy GAUTHIER, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

ayudado a construir nuestra idea de mundo, probablemente muy lejos de lo que realmente aconteció, y de las formas de vida que tuvieron lugar en él. Así, la Prehistoria, la Edad Media, el Renacimiento, e incluso las fechas más recientes no son sino extrapolaciones ficcionales. Esto por lo que respecta a la exterioridad de esos mundos; si a ello le añadimos la veracidad de las informaciones que nos han sido suministradas, nos encontramos en un auténtico callejón sin salida. Pero, ciertamente, sobre el pasado lejano no tenemos la posibilidad de establecer mecanismos estrictos de cotejo ni de verificación, y hemos de conformarnos con referencias tangenciales (pinturas, tapices, objetos, arquitectura, escasos documentos –aquellos que no hayan sido manipulados para contar la historia desde la perspectiva de los vencedores: ¿los hay?).

Con la aparición de la fotografía y del cinematógrafo, la relación entre mundo posible, mundo proyectado y mundo real se hizo mucho más directa y con ello, contrariamente a lo que cabría suponer, las posibilidades de manipulación se acrecentaron.

En el discurso todo depende de dos factores esenciales: el punto de vista y la enunciación. Un ejemplo nos ayudará sobremedida. Al final del excelente texto audiovisual *10 on Ten* (Abbas Kiarostami, 2004), el propio realizador, que ha venido impartiendo al volante las diez lecciones sobre un cine de diferente concepción al hegemónico, detiene el vehículo y sale de él, desapareciendo en el fuera de campo pero haciendo patente su presencia en *off*; al regresar, toma la cámara con sus propias manos, desde su fijación frontal –lo que confirmamos por el movimiento que se produce y por su reflejo en el lateral del vehículo–, y se acerca a un pequeño túmulo de tierra en el que paulatinamente, mediante el zoom, nos deja ver un pequeño agujero y las hormigas que en él se afanan, pasando así desde un plano amplio hasta un plano muy de detalle. Con este pequeño ejemplo, Kiarostami metaforiza a la perfección cómo es posible documentar con el menor grado de manipulación:

- 1) desvelando el proceso tecnológico de la filmación,
- 2) haciendo patentes los recursos expresivos y narrativos que permiten llegar hasta ese túmulo de tierra donde están las hormigas, y
- 3) provocando en el espectador la capacidad de reflexión, en este caso sobre la posibilidad de mostrar lo que aparentemente no vemos y que es, a fin de cuentas, la realidad, o la representación que podemos hacer, mediante una intermediación técnica, de lo real inalcanzable.

Como puede deducirse, la discusión entre ficción y no ficción es irrelevante ante un planteamiento como el que hace Abbas Kiarostami.

Puede cerrarse, pues, esa dicotomía subyacente entre los conceptos de ficción y documental, que ya sabemos son casi imposibles de dejar al margen del debate, tanto más cuanto que las más recientes “modas” que se inscriben en el territorio del documental (el montaje a partir del metraje encontrado o *found footage*, el falso documental o *mockumentary*, y el film-ensayo) no hacen sino poner de manifiesto que el trabajo que se lleva a cabo, sea a través del montaje-remontaje o de la construcción discursiva, responde esencialmente al uso de recursos expresivos y narrativos orientados por la enunciación y, en consecuencia, están mucho más cerca de la ficción narrativa que de cualquier otro mecanismo representacional. Por problemas de espacio no podremos reflexionar sobre estas modalidades, cuyo interés es manifiesto y a las que interpellaremos en textos futuros.

#### 4.

El momento actual es insospechadamente enriquecedor, aunque hayan en él ámbitos de luz y de sombra. Los procesos de hibridación son tales que las técnicas documentales se inscriben en las películas de ficción sin ningún pudor y la ficcionalización cada vez está más en la esencia de los proyectos edificados sobre ese procedimiento que antes denominábamos método de trabajo documental.

No obstante, tampoco conviene presentar una visión idealizada de un mundo creativo en el terreno del audiovisual en el que se barajan nuevos conceptos y procedimientos, como si nada de esto hubiera acontecido en el pasado. Muchas de estas hibridaciones ya se han producido anteriormente en la historia: el uso de técnicas documentales fue decisivo en los "nuevos cines" (ahí tenemos los ejemplos de la *Nouvelle Vague*, del *Neorrealismo* italiano, o del *Free Cinema* inglés) y no tan nuevos (los cineastas soviéticos, con Eisenstein a la cabeza, supieron bien de ello, y la radical experiencia de Dziga Vertov es paradigmática); por otro lado, se han producido otras muchas ficcionalizaciones en el seno de los llamados materiales documentales (los films de Marker, Ivens o de Rouch, los trabajos de Errol Morris, de Peter Watkins y de tantos otros); ha habido ejemplos ilustres de "falso documental", como es el caso de *Fraude (F for Fake)*, Orson Welles, 1973), y también de "metraje encontrado". También las vanguardias hicieron uso habitual de materiales de carácter documental.

Pero hoy hay otro tipo de fenómenos diferenciales: la aparición de Internet y de las plataformas multimedia generan un ámbito para el audiovisual que convierte a este en un enorme espacio hipertextual. Nos encontramos así con el denominado "falso documental multiplataforma" (*cross-platform mockumentary*), que "hace referencia a aquellas obras que aparecen en medios de comunicación distintos con diferentes formatos, aumentándose de este modo el número de implicaciones efectivas del público en planos diversos".<sup>9</sup>

Pues bien, este importante cambio en los mecanismos de difusión convierte las salas de cine en espacios poco menos que minoritarios y aúpa a primer nivel Internet, los teléfonos móviles o las televisiones con programación especializada (al menos en lo que se refiere a las producciones que responden al método de trabajo documental). Otro tanto sucede con los textos ficcionales, que incorporan esta fluidez audiovisual y permiten la hibridación de géneros, estilos, procedimientos e, incluso, usos.

La existencia de formatos híbridos, tales como el docudrama o el documental sobre naturaleza, siempre ha apuntado en mayor medida hacia un *continuo transversal de formatos que se despliegan entre los polos de realidad y ficción*. Estas fronteras aún se han difuminado más por la eclosión de híbridos televisivos, entre los que se incluyen los concursos de telerrealidad, los *docu-soaps*, los programas sobre el estilo de vida y otros formatos similares... El continuo realidad/ficción más general incorpora elementos visuales que se asocian a imágenes grabadas por cámaras de seguridad, a la fotografía y videografía no profesionales y a formatos más recientes de medios de comunicación personales como las *webcams*, los *videologs* y las cámaras de fotos de los móviles. Todos ellos comparten la estética del vídeo digital no profesional, que consiste en capturar, con cámaras de bolsillo, acontecimientos espectaculares o arrebatos apasionados, desde perspectivas limitadas y espontáneas, y con una calidad

---

<sup>9</sup> Craig HIGHT, "El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico", en Josep María CATALÀ y Josetxo CERDÁN, (Eds.), *Después de lo real. Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, Valencia, IVAC-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2008, p. 188.

fotográfica baja, de imágenes granuladas. Esta técnica no deja de imponerse como el verdadero indicador de la autenticidad.<sup>10</sup>

Como podemos comprobar, se está produciendo una ampliación del inventario de formatos audiovisuales posibles que apunta hacia índices de verosimilitud, hacia esa "captura de lo real" que durante algunos años la teoría del cine defendió como esencia obviando que se trataba de "efecto" y no de ontología. Paralelamente a tal proliferación de mecanismos representacionales y difusores, no es un hecho menor la bajada en picado de la calidad fotográfica, que se constituye en protocolo de veracidad. En este contexto de saturación visual, fluye la información-desinformación, en tanto se escapa la capacidad de reflexionar sobre los acontecimientos: el esquema emisor → receptor nunca fue tan unidireccional como en la era que se autoproclama interactiva.

Por ello, no puede extrañar en modo alguno que las películas de ficción absorban –como, por otro lado, siempre hicieron– toda esta serie de mecanismos de captura y la integren en su trama argumental e, incluso, en la propia textura formal de sus discursos. Es desde esta perspectiva desde la que más claramente se han quebrado las diferencias entre ficción y no-ficción.

Los cuatro puntos esenciales que se desprenden del brillante diagnóstico de Geertz para las ciencias sociales en la década de 1980 -hibridación de géneros, ruptura de corsés en la escritura al servicio de la interpretación de la sociedad, la puesta en cuestión de una legitimidad epistemológica desligada de la propia práctica interpretativa y discursiva y la alteración de las relaciones entre el conocimiento y la acción social- poseen fuertes resonancias y un aire de familia con lo que, en los últimos años, se viene afirmando a propósito de los caminos emprendidos por el cine documental y sus aledaños. Afirmamos estar asistiendo a una hibridación en las prácticas cinematográficas ligada a la representación de lo real, donde -parafraseando la fórmula enumerativa de Geertz o, más bien tomándola como fructífera analogía- vemos aparecer panfletos políticos y contra-informativos disfrazados de diarios o búsquedas personales, la imagen de archivo y el documento visual al servicio de la poesía, la indagación social bajo diversas formas de *thriller* policíaco o el uso de la teatralidad y la dramatización distanciadora ocupando el lugar de la entrevista natural para la reconstrucción histórica.<sup>11</sup>

En consecuencia, la posibilidad de establecer un discurso que reflexione en profundidad sobre el mundo en que vivimos y el compromiso ético con la realidad parecen alejarse, devienen cada vez más utópicos.

## 5.

Hemos visto cómo los materiales audiovisuales conocidos como documentales son cada vez menos fiables; hemos establecido que la relación entre la representación y la realidad se viabiliza a través de un "efecto verdad" que pocas veces es reflejo certero de esta; sabemos que la hibridación de medios, soportes y formatos es tal que los usos han devenido objetivos finales para gran parte de los espectadores; parece evidente que la comunicación se quiebra y la información no consigue documentar, simplemente fluye... ¿Por qué,

---

<sup>10</sup> Op cit., pp. 182-183.

<sup>11</sup> María Luisa ORTEGA, "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Casimiro TORREIRO y Josetxo CERDAN (Eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 186.

visto lo visto, nos preguntamos si la ficción documenta o está en condiciones de hacerlo? (Más que preguntárnoslo, lo afirmamos)

Más arriba hemos señalado el influjo que el cine ha tenido sobre nuestro imaginario cultural en lo que respecta a épocas pretéritas, pero las películas hablan a través de sus significantes tanto de la época representada en su trama argumental como del presente, con independencia de que la acción pueda estar afincada en una u otra temporalidad. Como decía Jean-Luc Godard, todo film es un documental sobre su propio rodaje, parafraseando la siempre vigente sentencia de Roman Jakobson que indica que toda obra de arte nos cuenta la génesis de su propia creación. Quiere esto decir que una producción audiovisual lleva en sí misma, de forma implícita, los índices de sus mecanismos de producción de sentido y de su relación con el mundo real conjugado en presente, puesto que nadie ni nada puede eludir su implicación contextual.

Productos ficcionales recientes, cada vez más numerosos, se hacen eco de ese mundo de formatos y lo integran en sus discursos. Ya que el efecto verdad se asimila a las imágenes de baja calidad que nos suministran las cámaras de seguridad, los móviles o los reportajes televisivos, estas formas se prodigan en las tramas argumentales, llegando a confundir los métodos a través de los aspectos formales. Puestas al servicio de la constitución de grados de verosimilitud, el resultado puede ser tan ambiguo como en el caso de los falsos documentales; sin embargo, desvelado el efecto y tratado desde una perspectiva claramente ficcional, en la que la enunciación no se oculte, la puerta de la reflexión es abierta y el espectador se constituye ante el producto con la suficiente capacidad crítica como para sentir que está siendo "informado" sobre un acontecimiento determinado o sobre una visión de mundo. Es así como la ficción documenta:

- 1) sobre el espacio y el tiempo (presente, pasado, futuro);
- 2) sobre el mundo real, por analogía o metafóricamente;
- 3) sobre los imaginarios sociales y culturales, que se contrastan entre emisor (ente enunciador) y receptor (espectador);
- 4) sobre sus propias condiciones de producción (destacando el aspecto tecnológico), y
- 5) sobre su condición de ficcionalidad.

Este último parámetro deviene esencial, ya que el contrato de suspensión de la incredulidad por parte del espectador permite que este mantenga una clara conciencia de que lo que visiona es un constructo ficcional y, en consecuencia, el efecto verdad de las imágenes no conlleva una fe ciega en ellas (todo lo contrario de lo que ocurre en el sistema mal denominado documental).

## 6.

Anclemos, para concluir, en ejemplos concretos –paradigmas de otros cientos de ellos, si no miles– las reflexiones previas. Por supuesto, haremos tal ejercicio de forma aleatoria puesto que no contamos con espacio para una mayor profundización ni ejemplificación.

El camino de la hibridación siempre ha estado abierto, pero el caso de *El proyecto de la Bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) es muy sintomático, ya que en su seno hay formatos diferenciados y se utilizan procedimientos de rodaje afines al método documental. Sin embargo, en esta producción el éxito se garantizó a través de una campaña de efecto verdad a través de Internet, muy bien orquestada pero

que jugaba con el espectador planteándole la duda sobre la veracidad o no del acontecimiento en cuestión. En este caso, la relación film – Internet se convirtió en el eje esencial del producto y ambos se retroalimentaban. Por lo tanto, este film nos aporta una información clave sobre el uso de las nuevas tecnologías para construir discursos verosímiles desde la ficción (parámetros 4 y 5 del esquema previo).

*En el valle de Elah* (*In the valley of Elah*, Paul Haggis, 2007) desarrolla una trama argumental en torno a una filmación en DV, supuestamente hecha por un militar en Irak, que permite desvelar los horrores de la guerra y el proceso de degradación de un soldado. El DV se convierte, en este caso, en *leit motiv* y eje esencial del film, que, a su vez, desvela la condición tecnológica (se pueden recuperar imágenes borradas o en mal estado). La reflexión crítica se enraíza en el presente, en la vivencia de la guerra-ocupación en Irak, con un más que evidente posicionamiento. Para el espectador, la película suministra un bagaje de datos que son, en muchos casos, recordatorio de lo que ya conoce, pero, además, aporta una carga emocional que, desde la fijación en un individuo (el padre que busca las razones de la muerte de su hijo), se abre a la decadencia de la sociedad norteamericana en su conjunto (el plano final poniendo al revés la bandera es en exceso evidente). Así, los cinco parámetros anteriormente expuestos son aplicables.

Un caso más extremo es el de *Redacted* (Brian de Palma, 2007). En este film se produce una exhibición expresa de la hibridación a que antes hacíamos referencia. Los diferentes formatos confluyen por diversos canales hacia la construcción de un material de ficción que se reviste de todos los aparejos del método documental hasta producir una indiscriminación absoluta entre ficción y documental. De nuevo los cinco parámetros son claros. En este sentido, no es menos interesante el cine del realizador chino Jia Zhang-ke, quien presenta en pantalla la hibridación misma, generando transiciones a través de animaciones gráficas en teléfonos móviles (*The World*, 2004) o incorporando a los personajes en espacios de realidad extrema (la presa de las tres gargantas) en *Naturaleza muerta* (*Sanxia Haoren*, o *Still Life*, 2006) como hicieran años atrás los celebrados directores neorrealistas.

*Banderas de nuestros padres* (*Flags of our fathers*, Clint Eastwood, 2006), nos ayuda a reflexionar sobre el pasado y sobre el mismo concepto de manipulación de la imagen (en este caso fotográfica) en relación con su profílmico, convirtiendo la apelación a los sentimientos de los ciudadanos en objetivo de rentabilidad económica para poder proseguir la guerra (el paralelismo con el modelo cinematográfico hegemónico no es casual, desde luego). Esa mirada sobre el pasado, al ser relacionada con la situación actual, permite una lectura metafórica en torno al presente (parámetros 1 y 2) y, esencialmente, sobre la guerra de Irak, eje y suma de falsedades de todo tipo.

Desde la imagen al servicio de una causa justa, con independencia de si es o no manipulada, a la manipulación como intervención efectiva sobre las conciencias, hay un abismo. Cuando Robert Capa hizo la fotografía que recorrió el mundo, *El miliciano muerto*, el valor de representación de la realidad estaba mucho más allá de la propia imagen, nada importaba que esta fuera o no tomada en el momento de la muerte, la simulación era tan real como la propia guerra: el objetivo ideológico debía necesariamente situarse por encima de la veridicción. Sin embargo, cuando con el paso del tiempo los herederos de Capa intentan a toda costa salvaguardar el concepto de veracidad y la idea de que aquella fotografía reflejaba exactamente una muerte en el frente tal como tuvo

lugar (y no la situación bélica -algo mucho más importante, sobre lo que la fotografía actuaba como símbolo) emerge la mala conciencia de una supuesta manipulación que nunca hubo: la manipulación aparece, pues, con la negación del valor de una ficción que había documentado positivamente a la sociedad desde la propia esencia del acontecimiento. Mucho habría que hablar de ello. Una primera piedra se ha puesto en Castellón, en la Universitat Jaume I, con la coproducción de *La sombra del iceberg*; pero esa es ya otra historia...

## Bibliografía

- GAUTHIER, GUY, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "El documental en construcción y la cámara urbana", en *Cahiers d'études romanes n° 16: La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Estils i gèneres documentals", en MARZAL, XAVIER Y GIL, LONGI (EDS.), *Eines per a la producció de vídeo documental*, Benicarló, Onada Edicions, 2008.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad", en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Córdoba, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, 2004.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "La realidad como construcción o la fragilidad del concepto 'documental'", en *Actas del II Congreso Internacional sobre el cine europeo contemporáneo (CICEC)*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2006, edición en CD-ROM.
- HIGHT, CRAIG, "El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico", en CATALÀ, JOSEP MARÍA Y CERDÁN, JOSETXO (EDS.), *Después de lo real. Archivos de la Filmoteca, núms. 57-58*, Valencia, IVAC-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muoz Suay, 2008.
- NICHOLS, BILL, "Cuestiones de ética y cine documental", en CATALÀ, JOSEP MARÍA Y CERDÁN, JOSETXO (EDS.), *Después de lo real. Archivos de la Filmoteca, núms. 57-58*, Valencia, IVAC-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muoz Suay, 2008.
- NICHOLS, BILL, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997 [*Representing reality*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1991]
- ORTEGA, MARIA LUISA, "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en TORREIRO, CASIMIRO Y CERDÁN, JOSETXO (EDS.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.
- PLANTINGA, CARL, "Caracterización y ética en el género documental", en CATALÀ, JOSEP MARÍA Y CERDÁN, JOSETXO (EDS.), *Después de lo real. Archivos de la Filmoteca, núms. 57-58*, Valencia, IVAC-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muoz Suay, 2008.