

Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental

From fake documentary to what is fake in documentary: fake documentary as a symptom of documentar

Sergio José Aguilar Alcalá
Universidad Iberoamericana
Andrew Mellon Grant post-MA fellowship,
“Extimacies: Critical Theory from the Global South”

Referencia de este artículo

Aguilar Alcalá, Sergio José (2020). Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental. *adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (19), 41-60. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.4>.

Palabras clave

Documental; falso documental; punto de vista; heterotopía; enunciado; enunciación.

Keywords

Documentary; Fake Documentary; Point of View; Heterotopy; Statement; Enunciation.

Resumen

A pesar de su prolongada existencia, y de su discusión popular entre realizadores, público y críticos, los falsos documentales no empezaron a ser un objeto recurrente en la teoría y análisis de cine hasta inicios del siglo XXI. Una consideración común es que el falso documental es un «tercer espacio» que habita entre la ficción y la

no ficción, y que se crea a partir de una suma de elementos de ambos campos. Este trabajo expone por qué estas propuestas quedan cortas en dar cuenta de la complejidad del fenómeno, propone retomar el concepto de «punto de vista» de los estudios de cine para entender la capacidad de agencia de la forma cinematográfica para crear una experiencia de verdad ficcional, y finalmente, tomando en cuenta conceptos clave de teorías psicoanalíticas de cine (especialmente la distinción entre enunciado y enunciación), se considera que el falso documental propone una mirada torcida a la realidad para lograr captar una verdad de la enunciación más allá del enunciado. En otras palabras: el falso documental abre un nuevo espacio que escapa a la lógica de la dicotomía ficción/no ficción, y con ello, puede decir la verdad mientras miente.

Abstract

Although its long existence, and its popular discussion among filmmakers, audience and critics, fake documentaries did not start to be considered a topic of research within cinema studies until the beginning of this century. A popular consideration is that fake documentaries are a «third space» than inhabits between fiction and non-fiction. This paper exposes why those proposals fall out short to explain the complexity of fake documentaries, while proposing the concept of «point of view» to understand the agency of cinematic form to create the experience of a fictional truth; and finally, taking account on psychoanalytic theories of cinema (specially the distinction between the statement and its enunciation), it is considered that a fake documentary is an awry gaze towards reality in order to capture the truth of enunciation beyond the enunciated content. In other words: fake documentaries open a new space that scapes the logic of fiction vs. non fiction, and with this, it can tell the truth while lying.

Autor

Sergio José Aguilar Alcalá es maestro en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue co-productor del Festival de Cine Fantástico y de Terror Mórbido, sede Mérida. Ha sido profesor en cursos sobre análisis y teoría cinematográfica, cine documental, de terror y pornográfico en diversas universidades y centros especializados. Es miembro del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico y fundador del proyecto Piensa Cine.

1. Introducción

Nadie niega, ni este texto pretende hacerlo, el poder del cine documental para crear nuestra relación con el mundo. Sin embargo, en la discusión asombra que no ocupe un papel más protagónico un objeto que complica, en muy buena medida, las aproximaciones teóricas y epistemológicas que tenemos hacia los documentales: se trata de los falsos documentales.

Con frecuencia, los falsos documentales son considerados como «subversiones» del documental (como el título de un famoso libro sobre el tema): películas que cuentan historias «no ciertas» con un lenguaje de historias «ciertas». No se puede ignorar que, así como el documental ocupa un lugar estratégico en la construcción de la verdad en el audiovisual, el falso documental ocupa un lugar estratégico (Real, en el sentido lacaniano del término), en la construcción simbólica del cine documental. La hipótesis que guía este texto es que el falso documental es un síntoma del cine documental, pues es la manifestación de una falla estructural: toda construcción del documental carga con un punto de sinsentido que trata de ocultar, y el falso documental es la explotación de ese punto.

Lejos de considerar simplemente que el falso documental es un híbrido a medio camino de la ficción y la no ficción, este texto pretende exponer este supuesto como una «aritmética cinematográfica» que trae confianza ciega en una supuesta capacidad del espectador. Tras señalar los problemas de esta línea, se propone retomar el concepto de «punto de vista» desde los estudios de cine, y cómo la capacidad de agencia de la cámara supone una capacidad de agencia en el espectador también. Esto nos llevará a señalar que el espacio que ocupa el falso documental no es un tercer mediador, sino un espacio heterotópico que niega esta dicotomía y puede abrir una nueva enunciación que vaya más allá del enunciado.

2. La subversión de la factualidad y la hipótesis del tercer espacio

Muy poco puede decirse de estudios dedicados exclusivamente al tema del falso documental previos a la publicación del libro de Craig Hight y Jane Roscoe, *Mock-documentary and the subversion of factuality* (2001), que como todo libro pionero en un campo, es tomado como el canon a partir del que se construye la crítica y comprensión del fenómeno, ya sea para alinearse o distanciarse de sus aproximaciones.

Al delimitar el objeto de estudio de su libro, Hight y Roscoe dicen que excluyeron aquellas noticias engañosas que se hacen con el propósito de hacer creer a la audiencia una cosa que saben los creadores 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 cine. Enuncian, implícitamente, una de las primeras características del falso documental: un discurso falso que pretende ser visto como falso.

Para los autores, los falsos documentales son películas que 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. Señalan que el punto de partida del falso documental es que la audiencia no sólo esté familiarizada con las convenciones del documental, sino que además esté dispuesta a explorar relaciones más complejas con el discurso de la factualidad (2001: 21).

Al situar al falso documental en una tabla comparativa con el documental (2001: 54), la ficción y el docu-drama¹, señalan que el falso documental es un texto ficcional que aprovecha convenciones y códigos del documental para contar una historia de ficción. Es decir, que habita en un espacio intermedio entre la ficción y la no ficción, en un tercer espacio. Esta idea es lo que denomino «la hipótesis del tercer espacio».

Donde se vuelve bastante problemático el razonamiento es justo creer que existe una audiencia que supuestamente «ya sabe». Señalan los autores más adelante (2001: 78) que 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 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* en las redes sociales digitales de hoy. A casi dos décadas de que el libro se escribió, hay quien propone mejor leer «hechos alternativos» que leer hechos, y hay que revisar la 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».

El legado del libro de Hight y Roscoe es justo esta hipótesis, del falso documental como un ejercicio donde la audiencia «subvierte» (porque ya es muy sofisticada) las convenciones propias del cine documental. Esta «aritmética cinematográfica» es explícita en Rhodes y Springer (2006: 4):

- realidad documental + forma documental = documental
- realidad ficcional + forma ficcional = ficción
- realidad documental + forma ficcional = docuficción
- realidad ficcional + forma documental = falso documental

Lo primero que esta aritmética ignora es que el fenómeno cinematográfico antecede, excede y continúa más allá que las películas mismas. Estas «fórmulas» sirven para sostener la premisa de que un falso documental siempre se reconoce como tal: que siempre sabré si estoy viendo o no un falso documental.

¹ Para los autores (2001: 54), el docu-drama (*drama-documentary*) es una película que cuenta una historia de ficción, con códigos y convenciones de la ficción, basada en algún momento socio-político muy particular, creando imaginarios en torno a los hechos que se representan y su lugar histórico.

En el texto de Lipkin, Paget y Roscoe (2006: 17, la misma Jane Roscoe del famoso libro) se entiende que en un falso documental, las audiencias son capaces de participar en el «juego inherente de la forma». Se cree que las películas activan mecanismos predeterminados de lectura en los espectadores, que las formas incluyen por definición una relación lúdica, es decir, que ésta no se encuentra en los espectadores que cuestionan, resisten, desisten, se someten o median.

Continúan con que hay un «contrato» entre quienes hacen la película y el público (2006: 17), pero se falla en explicar cómo deben comportarse estos últimos ante una película «como si fuera documental pero sabiendo que es ficción». Si se asume que todas las películas vienen con la clara indicación de ese ‘contrato’, ¿cómo podría explicarse la polémica por películas que espectadores tomaron como cosas ciertas pero eran escenificadas? ¿Acaso eso es un falso documental fallido, aunque esas hayan sido precisamente las intenciones?

Algunos otros textos que recurren al tema del «tercer espacio» son:

- Gerd Bayer (2006: 176), para quien la audiencia ha sido «entrenada» sobre el modo apropiado de recibir este tipo de obras.
- Alberto García (2007: 310), quien considera que el espectador posmoderno es más escéptico y cae menos en el engaño.
- El propio Bill Nichols (2010: 17), cuando dice que el placer del falso documental es que le hablan a una audiencia concedora de la broma.
- Mar López Ligeró (2015: 180), para quien el falso documental establece una «visión cómplice y reflexiva» con su audiencia.

Contra estas posturas, podemos destacar dos propuestas en particular. Por un lado, Alexandra Juhász (2006: 7), para quien los falsos documentales son películas de ficción con sentimientos de documental, enarbolando en apariencia 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 de la película y recepción del público para definir un falso documental como tal.

Por otro lado, Antonio Weinrichter (2005) propone ver al falso documental como la manipulación del discurso: el truco reside en torcer el modo en el que se presentan las cosas que se ven, no las cosas mismas. Como dice el autor (2005: 69): «Al fin y al cabo, se puede producir un discurso de dudosa veracidad partiendo de imágenes reales».

Entonces, lejos de concentrarnos en la relación que guardan las imágenes grabadas con el mundo externo, vale más pensar la relación que guardan las imágenes proyectadas con la comprensión que un espectador tenga de ellas. Se trata entonces de la posición desde la cual se enuncia algo que dice ser ficcional o verdadero,

no si algo es falso o verdadero. Recordando a Carl Plantinga (2010: 38), un documental no es una película que reproduzca lo real, sino que *dice cosas sobre lo real*. En otras palabras, un documental no es una película que diga la verdad sino que dice que dice la verdad. Este redoble es posible gracias a la articulación de una posición específica de enunciación, lo que nos llevará a la discusión del punto de vista cinematográfico.

4. El falso documental como punto de vista

El punto de vista cinematográfico y la ontología de la cámara fueron inteligentemente estudiados por Edward Branigan (2006), y establece la discusión 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).²

Para Branigan (2006: 12), no hay un modo o ángulo «ideal» o «correcto» de narrar un argumento pues el ángulo «perfecto e ideal» bien podría ser el de ocultar información mientras se narra, o sobreexponerla, causando choques o molestia en el espectador. La cámara tiene una capacidad de agencia, de tomar decisiones y narrar todo desde una retórica específica: no sólo sirve para exponer un argumento, sino para exponerlo de cierto modo, con tal de causar cierto efecto en el espectador.

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 entender la representación de algo (de algún suceso traumático, como un accidente), pero es mucho más sutil la representación de la experiencia de algo (no el accidente sino la experiencia de vivirlo). Se trata de la distinción entre algo y el modo en el que me aproximo a ese algo. 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».³

2 Traducción del autor: «¿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».

3 Traducción del autor: 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 lo tomo como una proyección en el mundo causada por mi visión deficiente.

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 el acceso «limpio» a las cosas. Todo acceso a una verdad está mediado por el modo en el que intentamos relacionarnos con ella, por el punto de vista que tomemos al respecto.

Regresando al texto de Branigan, vale recordar el ejemplo que pone para entender esto (2006: 169): cuando en una obra de Shakespeare, 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, ¿es Julieta siendo iluminada por la luz de la luna, o es la actriz siendo iluminada por 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 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 con el que se está leyendo la obra total.

Si la cámara de cine no es un objeto que «registra» sino que se usa para registrar, y con este cambio entendemos que alguien lo usa para registrar algo de cierto modo, entonces abrimos una brecha entre lo registrado y el registrar algo, es decir, entre el enunciado y la enunciación. Es en esta misma brecha donde habita el falso documental: no entre la verdad y la mentira, sino entre lo que se dice y el acto mismo del decir.

5. Del tercer espacio al otro espacio

Entonces, ¿qué tipo de espacio abre el falso documental? Si nos enfrentamos ante la imposibilidad de saber si un contenido es ficcional o no sólo por el contenido, entonces necesitamos recurrir a textos fuera de la película para reconocerles como garantes del sentido de indexación de un filme⁴. Y puesto que el falso documental juega precisamente en estas categorías (se presenta como un documental, sepa o no el espectador de su origen), entonces empieza a desestabilizar la dicotomía ficción vs. No ficción.

Considerar que la ficción y la no ficción son categorías claramente definidas e identificables es ignorar la fractura que las habita. Y ante casos como el falso documental, sólo vemos híbridos o juegos formales (en un sentido peyorativo o minimizando las causas y consecuencias), y no alcanzamos a ver verdaderos síntomas que atestiguan la grieta del relato Simbólico que no alcanza a explicarlos.

⁴ Para profundizar en el concepto de indexación y su utilidad para comprender al documental, revisar a Carroll (1996).

Para comenzar a entender el lugar de estas grietas, el concepto de heterotopía de Michel Foucault (1999) resulta esencial.

Para Foucault, el estudio del espacio no sería conocer su extensión sino su emplazamiento: cómo puede su naturaleza y posición moverse dependiendo de las relaciones que sostenga con otros espacios. Aquellos lugares que particularmente interesan, pues siguen una lógica muy distinta del espacio tradicional, son los que

«tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan, por ellos, designadas, reflejadas o reflectadas. Espacios, en cierto modo, vinculados con todos los demás, aun cuando contradicen todos los demás emplazamientos» (Foucault, 1999: 18).

Esos espacios particulares se dividen en dos: utopías y heterotopías. Las utopías —recordando su origen etimológico— son un buen (eú) lugar, y también un ningún (oú) 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 (1999: 19). 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, sí existen material y geográficamente.

Algunas heterotopías son espacios de desviación (1999: 20), a donde van a parar individuos cuyo comportamiento se salga de la norma. ¿No podría ser el falso documental un lugar donde caen aquellas fantasías de mundos paralelos o re-escrituras apócrifas de nuestra «realidad histórica», del relato Simbólico «canónico», como aquellos donde los estados del Sur ganaron la Guerra Civil de EE.UU.⁵, o donde George Bush murió asesinado durante la invasión a Irak⁶?

Si las heterotopías tienen la posibilidad de «yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos, incompatibles entre sí» (Foucault, 1999: 22), ¿no acaso el falso documental es un espacio donde acontecen estas «contradicciones»: entre el relato extradiegético (al que se anclan los documentales para funcionar como discurso de la sobriedad) y el contenido de los filmes (no factual); entre este contenido visto como no factual y la forma cinematográfica con la que relacionamos al documental; entre esta valoración como falso documental y su indexación (que dirige nuestras condiciones de recepción como si fuera documental, pues ningún falso documental se nos presenta como tal)?

5 Es el caso de la película *Confederate States of America - CSA* (Kevin Willmott, 2004), un falso documental donde se presenta la historia de EUA a partir de la Guerra Civil, sólo que en esta diégesis, los estados del sur ganaron la guerra y la esclavitud es legal, creando los Estados Confederados de América (ECA).

6 Es el caso del filme *Death of a President* (Gabriel Range, 2006), un falso documental donde el presidente George Bush fue asesinado a mediados de 2003 durante una manifestación en su contra en Chicago, desatando un feroz terrorismo de estado al interior de ese país y en su intervencionismo militar en el extranjero.

Las heterotopías mantienen una relación doble con la ilusión (1999: 24-25): 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 tan perfecto y ordenado que demuestra el caos de nuestro espacio real (¿no vemos esto en los falsos documentales que pretenden mostrar un mundo diferente, y que en la exhibición de esa utopía o distopía, se señala el caos del mundo que habitamos?).

Para superar la propuesta del tercer espacio (algo «en medio de» ficción y no ficción), el falso documental debe ser entendido como una heterotopía, como un otro espacio: parafraseando a Foucault, es un otro espacio que suspende, neutraliza o invierte las relaciones de ficción y no ficción que lo designan, reflejan o reflectan. No es que haya duda sobre si el falso documental pertenece a la ficción o a la no ficción, sea un híbrido, simultáneamente esté en uno y en otro, o alternadamente se presente en uno o en otro: simplemente escapa a la lógica dicotómica de la confrontación entre ficción y no ficción.

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 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: la brecha entre el enunciado y la enunciación.

6. Existir y ex-sistir, representar y re-presentar

En el *Seminario XI* (1987), Jacques Lacan nos recuerda la famosa anécdota de los pintores griegos, Zeuxis y Parrasio, que competían para saber quién era el mejor de toda Grecia. Se citan en la plaza con sus mejores cuadros, cubiertos por una cortina. Zeuxis corre la cortina de su cuadro, y se revelan unas uvas tan realistas que bajan los pájaros a picotearlas: provoca el engaño al sustituir una cosa por un doble. Esta es la primeras de las dimensiones de la representación: pone una cosa *en vez de* otra cosa. Confiado, le pide a su rival que corra su cortina, pero se topa con una gran sorpresa: al acercarse al cuadro, se da cuenta de que Parrasio dibujó una cortina. Zeuxis admite haber perdido el reto, pues sucumbió ante la segunda dimensión de la representación: poner una cosa *dos veces*, y así demostrar nuestra incapacidad para ver la realidad de las apariencias. En el caso de Zeuxis, el engaño es creer A cuando en realidad es B, en el caso de Parrasio, el engaño es creer que A es un engaño.

Grandes lecciones toma el psicoanálisis de esta anécdota. Lejos de creer que podemos desenmascarar la apariencia y ver las cosas «como realmente son» es crucial entender que la fantasía con la que nos relacionamos con el mundo «structures our

(social) reality itself: its disintegration leads to a “loss of reality”»⁷ (Žižek, 1991: 71). Ver la realidad del mundo desde esta perspectiva es optar por una mirada torcida sobre el mundo: la realidad no se nos presenta a nosotros como pura y auténtica, sino siempre cargada de la distorsión que nuestro deseo impregna en ella, y ver la verdad de las cosas no sería ver las cosas «reales» debajo de esas impurezas del deseo, sino reconocer al deseo mismo como la llave que nos permite la ver la realidad.

El reconocimiento de esta torcedura como (no la imposibilidad de ver el mundo sino) lo que posibilita ver el mundo, lleva a Žižek (1991: 136) a la distinción de dos sentidos de la existencia. 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 lacaniano: la articulación de símbolos con los que se construye la realidad. Los documentales habitan en esta dimensión: consideramos a los documentales parte de los discursos de lo que es verdad: sólo puede ser verdad algo que puede entrar en las coordenadas de comprensión del mundo, y como lo que señalan los documentales puede ser inscrito en el entramado Simbólico, entonces tienen una existencia verdadera⁸.

Por otro lado, está la ex-sistencia en tanto algo que evita ser simbolizado: *algo que ex-siste está fuera del sujeto y su simbolización*. En esta segunda aproximación, la ex-sistencia está del lado de lo Real lacaniano. Las cosas que ex-sisten están al margen de un orden que pueda integrarlas, constituyen una negación de la totalidad del orden Simbólico que le de garantía a nuestro mundo. No es sólo que el orden Simbólico no pueda integrarlas, sino que la instauración del orden Simbólico mismo lleva como precio la creación de una dimensión que se le escape. Es decir, todo orden Simbólico trae consigo la creación de lo Real que se le escapa: todo existir plantea un residuo que ex-siste.

Es en esta segunda dimensión donde habitan los falsos documentales: niegan ese orden Simbólico que considera a los documentales como un discurso de la 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. Mientras que los documentales tienen una existencia verdadera, los falsos documentales verdaderamente ex-sisten.

Entonces, hay cosas que existen —por poderse simbolizar— y cosas que ex-sisten —que están fuera de la simbolización—, y sólo podemos elegir uno de estos cam-

7 Traducción del autor: estructura nuestra realidad (social) misma: su desintegración lleva a la «pérdida de realidad».

8 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 la otra dimensión, la del *ex-sistir*.

pos: las cosas no pueden entrar y a la vez quedar fuera del sentido simbólico⁹: no pueden ser y a la vez no ser representadas.

Esto nos regresa a las dos dimensiones de la representación en el documental planteadas por Elisabeth 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 (primera dimensión del engaño). Pero el falso documental también es, con un nuevo uso del prefijo, representación: no en el sentido de disminuir o invertir (como en «reprobar» o «retraer»), sino de repetir, de incrementar (como en «reelegir» o «redoblar»): ya que no está representando nada, pues es la representación de algo que no existe, tiene entonces la capacidad de presentar un mundo nuevo, y proponer una revisión sobre la construcción de ese mismo mundo (segunda dimensión del engaño, necesaria para la constitución simbólica).

Así que, en tanto que no le interesa la relación verdadera o falsa que establecen sus enunciados con un referente externo al filme, el falso documental puede articular una verdad más allá de lo que se dice: la verdad del decir, de la enunciación.

7. Decir la verdad mintiendo: documentando un documental

La distinción entre el enunciado y la enunciación llevaría a Žižek (2008: 49) a reconocer el diferente papel de la verdad en el sujeto obsesivo y el histérico. El obsesivo se mantiene anclado en los hechos, tratando de borrar su propia subjetividad, miente en forma de una verdad: mientras que lo que diga puede ser factualmente cierto en tanto sujeto del enunciado, no puede ocultar su deseo en tanto es sujeto de la enunciación. Al pretender eliminarse a sí mismo, demuestra la posición subjetiva desde la que lee las cosas «objetivamente».

Por su parte, el sujeto histérico es el que dice la verdad en forma de una mentira: la verdad de mi deseo se articula en el discurso cuyo enunciado no es factualmente cierto. Ahí donde falla el orden Simbólico del enunciado, se deja ver lo Real de mi enunciación. No estoy diciendo la verdad, pero esta mentira revela un tipo de verdad que estructura su propia posibilidad de creación: la verdad de mi enunciación.

¿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.

Tal es este interés de tapar al sujeto que el documental llega al extremo de, literalmente, borrarlo de sus enunciados. Considérese la famosa serie de Discovery

⁹ Para una revisión en Lacan más precisa de esta elección forzada entre el sentido (del Otro) y el ser (privado de sentido), se recomienda revisar la clase 16 del *Seminario XI*.

How It's Made (Gabriel Hoss, 2001): cada capítulo muestra el proceso de fabricación de un producto de uso cotidiano (tocino, lápices, jeans o papel de baño), pero en buena parte de ellos notamos la ausencia de algo: de los sujetos que los fabrican y consumen. La gran mayoría de las tomas son de máquinas trabajando para crear los objetos de consumo, que sólo en las últimas tomas (en ocasiones) son consumidos por humanos. Tal pareciera que las máquinas crean los objetos por su propia voluntad, o más allá de las instrucciones y necesidades. El absurdo de ver todos estos procesos de creación de productos sin realmente entender las consecuencias ambientales (de producción en masa de cerdos para hacer tocino), de impacto en pueblos originarios (la tala de árboles para hacer lápices) o de explotación laboral (como los documentados casos de explotación infantil en fábricas textiles) es parodiado al punto de que podrían mostrarnos el surrealista proceso de crear un objeto sin sentido, y aún así nos asombraríamos de «conocer más» gracias al documental, tal como la escena de creación de plumbus en episodio 8 de la segunda temporada de *Rick and Morty* (Justin Roiland y Dan Harmon, 2015).

El falso documental se compromete con la posición subjetiva de su no-verdad del enunciado, y logra así decir la verdad de la enunciación, 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»¹⁰.

Esta abstracción en apariencia compleja puede verse concretamente en una breve secuencia del falso documental *No Men Beyond this Point* (Mark Sawers, 2015). En esta película se nos presenta un mundo alternativo en el que las mujeres, por razones desconocidas, empezaron a tener embarazos espontáneos en los años 50, de los cuales todos los productos eran mujeres. Unas décadas más tarde, los pocos hombres que quedaban vivos empezaron a ser reclusos en campos de concentración. En el 2015 de esa diégesis, casi toda la población humana son mujeres que viven bajo un solo gobierno mundial.

En una secuencia, mientras la historiadora explica cómo fue la transición en esa etapa en la que las mujeres daban a luz espontáneamente (una mentira factualmente, al nivel del enunciado), señala que los gobiernos de todo el mundo fueron sumamente escépticos porque estaban gobernados por hombres solamente: se muestran imágenes de archivo (no manipuladas ni fabricadas) como prueba de la expulsión de la mujer de la administración pública del mundo, en los años 50. Ahora, como sabemos muy bien, este enunciado es factualmente cierto en nuestro

¹⁰ Traducción del autor: «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».

mundo, más allá de la diégesis de esa película, donde la mujer fue sistemáticamente excluida de la administración pública a mediados del siglo XX, y en buena parte lo sigue siendo el día de hoy. Vemos así cómo, en medio de una película que miente al nivel del enunciado, se cuele la verdad de la enunciación.

Esta brecha entre el enunciado y la enunciación nos lleva a percatarnos de que todo enunciado encuentra su validez en sus propias condiciones de enunciación, y a su vez, condiciones de enunciación específicas sólo pueden crear cierto tipo de enunciados. Decir algo es un proceso tautológico donde todo lo que diga es validado por las condiciones que posibilitan mi propio decir, y estas condiciones pueden cambiar, y pueden también señalarse para crear otro tipo de enunciados.

Podríamos decir algo similar con la proposición «un documental documenta». Lejos de ser un pleonismo, 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, el contenido que se documenta, el enunciado), y por otro lado, el proceso de documentar ese contenido (la narración y su producción son el documento de su propio proceso de documentación: en todo documental podemos ver las huellas del trabajo de crear al documental mismo, las huellas de la enunciación). Usualmente, los documentales pretenden tapar ese segundo documentar, mientras que los falsos documentales con frecuencia parecen espectacularizarlo.¹¹

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 estudiante de intercambio y compañera de departamento de la víctima. A lo largo del filme se hacen entrevistas a Amanda, su novio, el jefe policiaco 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. Quizá nunca podremos saber si ella realmente es la culpable, pues no fuimos testigos del hecho, pero lo que al filme le interesa no es saber quién fue la homicida, sino darse cuenta de cómo el espectáculo de inocencia o culpabilidad que rodea el caso en un mundo ultramediático es, en muy buena medida, lo que decide para el público 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. Así, el aparato de investigación de la policía recurre

11 Los documentales sobre rodajes de una película señalan esta dimensión de manera particularmente obvia, por lo menos a propósito de una ficción. Pueden dejarse ver en ellos anécdotas, relaciones y atmósferas que se impregnan en la película, como la terrible presión emocional a la que somete Kubrick a Shelley Duval (en *Making The Shining*, Vivian Kubrick, 1980); la surrealista tarea de mover un barco a través de la selva tanto como el tema de la película de ficción como lo que se tuvo que realmente hacer para el propio rodaje (*My Dearest Foe*, Werner Herzog, 1999); o un rascacielos metaficcional de una película que graba la filmación de una película que graba la filmación de otra película (*Symbiopsychotaxiplasm: Take One*, William Greaves, 1991).

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 estrategia para simular conocer la verdad de los hechos a partir de un diario que relata fantasías sexuales.

Agnieszka Piotrowska (2014), en su obra dedicada a la ética del documental, comete un error justo por ignorar esta distinción entre el enunciado y la enunciación. Compara los documentales *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) 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 los sujetos entrevistados, 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 una importante dimensión de autenticidad; mientras que en *Shoah* podría no parecerse correcta o compasiva la actitud de Lanzmann, pero no se oculta detrás de la edición, no trata de borrar las huellas de su documentar.

Un modo creativo en el que el documental podría comenzar a señalar esa estrategia de documentación sin caer en una espectacularización del acto mismo está en el filme *Under the Sun* (Vitaly Mansky, 2015). A sabiendas de que los agentes del gobierno norcoreano no permitirían grabar entrevistas ni imágenes que no fueran controladas por ellos, 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 escenas de los sujetos del documental porque los agentes del gobierno intervienen 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 este compromiso con no borrar la enunciación terminó minando el poder del enunciado que se quería censurar y controlar?¹²

12 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.

Ese borramiento de las condiciones de enunciación de un enunciado fue tomado por la teoría psicoanalítica de cine con el concepto de sutura (estudiada por primera vez por Stephen Heath, 1977), cuya operación ideológica fundamental es inscribir el proceso de enunciación como uno de los elementos del enunciado, ocultando así su poder como el proceso que da significado al enunciado mismo (Žižek, 2001: 33). ¿No acaso este compromiso, tanto con el documentar como con el documental, muestra un interés en presentarse ante el espectador con una mayor transparencia?

En los documentales donde hay entrevistas enmascaradas podemos ver esta sutura del sujeto-espectador en el propio texto cinematográfico (reconociendo que todo texto es un contenido articulado en una forma *para alguien*). Por ejemplo, cuando los sujetos del documental caminan por la calle, dirigiéndose hacia su trabajo, empiezan a decir en voz alta lo que piensan en el camino, el plan que tienen para ese día laboral, lo que harán al salir, etc. El sujeto del documental no habla para sí sino para la cámara, y en ese sentido, nos lo está diciendo hacia nosotros: el documental nos está suturando, a nosotros espectadores, en su propio contenido y forma, nos está incluyendo en lo que dice y los modos en los que lo dice. En su enunciado podemos hallar la posición de enunciación.

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 propio de las condiciones específicas de su producción. El término central, máquina, se refiere a que el cine es una máquina de práctica significativa específica. Esto interpela directamente al sujeto: estudiar el cine es desenredar cómo se produce un sujeto a partir de lo específico en la experiencia cinematográfica.

Atorados en la necesidad de argumentar enunciados factuales, y los mecanismos retóricos para «comprobarlos», los documentales tienen que tapar estas huellas de la enunciación¹³. Por su parte, como no necesita comprobar nada ni pierde el tiempo en enunciar (y demostrar) algo factual, el falso documental puede ser leído a partir de su compromiso con la enunciación. Es así como puede decir la verdad (de su enunciación) mientras miente (en sus enunciados).

9. Conclusiones: la tarea del analista

Tras exponer críticas a posturas que creen que los espectadores actuales están cada vez mejor «entrenados», este trabajo propuso que con la comprensión de la capacidad de agencia del punto de vista de la película se hace evidente la retórica cinematográfica y el rol del espectador como estructurante de esta retórica: el cine es el registro *de algo de cierto modo para alguien*.

13 A propósito de casos problemáticos donde los documentales parecen «contradecirse» o «reformularse», precisamente por la distinción entre el enunciado y la enunciación, se invita a revisar a Aguilar (2018).

No podemos simplemente confiar en la «sofisticación», «entrenamiento» o «complicidad» que nuestra continua e intensa exposición mediática nos podría otorgar (como las posturas aquí criticadas previamente parecer creer). El falso documental, en su ambigua indexación, la incapacidad para señalar si es o no ficción (pues ningún contenido es por sí solo verdadero o falso) señala la responsabilidad del espectador cinematográfico para evaluar los contenidos mediáticos a los que se enfrenta.

Adquirir esta agencia, y reconocer que no tenemos estas capacidades superiores sólo por poseer una memoria filmica más grande y una accesibilidad al cine más evidente, es reconocer que las herramientas que tenemos para pensar al falso documental no son suficientes. Por ello, la dicotomía ficción vs. no ficción se ve minada con el replanteamiento de la lógica a partir del ver al falso documental como una heterotopía.

El ocultamiento de mi inscripción en el objeto (el borramiento de mi enunciación y mi deseo como la condición para la generación de enunciados) supone el erigir un sentido «natural» para enunciar, un modo «normal» o «auténtico» para decir la verdad. 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. Y el que dude de esto pregúntese si no acaso cuando ve un documental asume que lo que ahí se le presentó es la verdad. Es difícil encontrar a quien no crea que es verdad lo que lee en un periódico, información gubernamental o las noticias en la televisión. Incluso cuando somos muy críticos con ellos, lo somos justo porque demandamos esa relación con la realidad que denunciamos no tienen. No conozco a alguien que cuando lea una noticia se ponga a disertar filosóficamente sobre la naturaleza de la verdad: cuando lee una noticia, «espontáneamente» asume que eso es verdad, pues se presenta como tal. Considera que eso es un texto sobre lo real, e ignora así el redoble (que es sólo un texto que dice que dice la verdad) en el que toda presentación de la verdad es sólo una imitación de la verdad.

Pero como menciona Alenka Zupančič (2008: 116), 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, espontáneamente, ya dado para ser visto (ocultando, entonces, su propia producción, las lógicas de representación del objeto, 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).

Al enunciar algo que sabemos es factualmente falso se abriría la posibilidad de señalar la realidad de la apariencia, los efectos reales que tiene en el entramado simbólico algo que no es considerado real. En buena medida engañamos no sólo haciéndole creer al otro algo que sabemos no es real, sino también cuando oculto que la realidad de las cosas está en las apariencias mismas. ¿No el falso documental nos hace *mirar torcido* al mundo, al explotar esa apariencia de mentira, al comprometerse con la verdad de las apariencias 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?

Es por ello que el falso documental es un síntoma del cine documental: el edificio Simbólico del documental como película que habla de lo que es cierto carga con una grieta, una falla estructural, y esa falla es el falso documental. El falso documental es la intromisión de lo Real en la construcción Simbólica de la verdad en el proyecto documental. Es una heterotopía porque supone el replanteamiento total de la dicotomía ficción vs. no ficción: el falso documental, despreocupado por la validez de sus enunciados, expresa la verdad de su enunciación.

Pero nuevamente, no podemos caer en la lógica de que el falso documental, con su mera existencia, es una «subversión inherente» del edificio del documental. No podemos creer ingenuamente que el espectador «siempre sabe», que está suficientemente «entrenado» para siempre saber lo que está viendo. Es aquí donde se abre la necesidad del analista de cine como alguien preocupado por hacer entender las consecuencias de la enunciación más allá del enunciado.

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 acabarse en averiguar qué es verdad y qué no lo es, sino hacer un esfuerzo más difícil e importante: analizar cine se trata de dejar entrever las condiciones de enunciación que posibilitan los enunciados que componen el discurso de un filme, y no centrarse en la relación que estos enunciados tengan con el mundo «externo» a la película.

Los falsos documentales son cintas que sí abren un espacio, pero no es una sumatoria o dialéctica de un «tercer espacio», sino un nuevo espacio: no se trata del espacio que sí existe (verdad) o el que no existe (mentira). Abren el espacio de su constitución como prueba de lo falso del documental, trayendo así una reflexión sobre la posibilidad de verdad del cine documental. Puesto que todo nuestro mundo está mediado por su representación, cuestionar los modos de representar es uno de los modos de cuestionar el mundo; y hacerse responsable (adquirir agencia)

sobre los modos de representación, es hacerse responsable (adquirir agencia) sobre los cambios del mundo.

Referencias

- Aguilar, Sergio (2018). Casos problemáticos para la teoría del documental. En: *Perspectivas de la Comunicación*, vol. 11, n°2. Temuco: Universidad de la Frontera, 177-195.
- 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.
- Branigan, Edward. (2006). *Projecting a Camera*. Nueva York: Routledge.
- Carroll, Noël. (1996). *Theorizing the Movie Image*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Cowie, Elizabeth. (2011). *Recording Reality, Desiring the Real*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Currie, Gregory (2011). The Representation of Experience in Cinema. En Chateau, Dominique (ed.), *Subjectivity. Filmic Representation and the Spectator's Experience*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Foucault, Michel (1999). Espacios otros. En: *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n°9. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 15-26.
- Gabriel, Markus (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: *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, n°22. Bilbao: Universidad del País Vasco, 301-322.
- Heath, Stephen (1976). On Screen, In Frame: Film and Ideology. En: *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 1, n°3. Pleasantville: Redgrave, 251-265.
- Heath, Stephen (1977). *Notes on Suture*. En *Screen*, vol. 18, n°4. Oxford: Oxford University Press, 48-76.
- Lacan, Jacques (1987). *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- 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.
- López Ligeró, Mar (2015). *El Falso Documental. Evolución, Estructura y Argumentos del Fake*. Barcelona: Editorial UOC.

- 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.
- Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Plantinga, Carl R. (2010). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Grand Rapids: Chapbook Press.
- 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.
- Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001). *Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- Weinrichter, Antonio (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Žižek, Slavoj (1991). *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press.
- Žižek, Slavoj (2001). *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kiesłowski between Theory and Post-Theory*. Londres: BFI Publishing.
- Žižek, Slavoj (2008). *The Plague of Fantasies*. Londres: Verso.
- Zupančič, Alenka. (2008). *The Odd One In. On Comedy*. Massachusetts: MIT Press.

