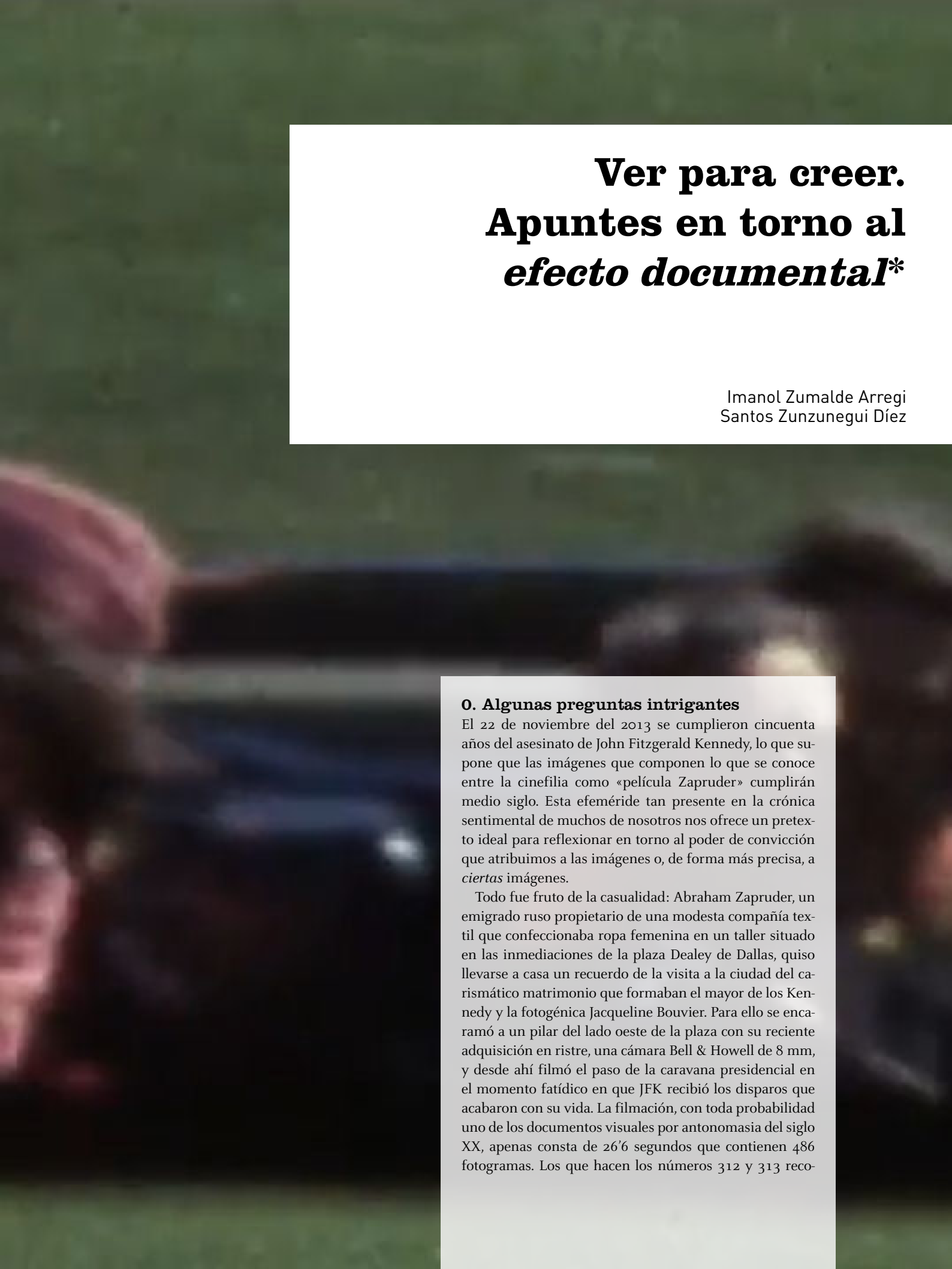


**PUNTOS
DE
FUGA**



Ver para creer. Apuntes en torno al *efecto documental**

Imanol Zumalde Arregi
Santos Zunzunegui Díez

0. Algunas preguntas intrigantes

El 22 de noviembre del 2013 se cumplieron cincuenta años del asesinato de John Fitzgerald Kennedy, lo que supone que las imágenes que componen lo que se conoce entre la cinefilia como «película Zapruder» cumplirán medio siglo. Esta efeméride tan presente en la crónica sentimental de muchos de nosotros nos ofrece un pretexto ideal para reflexionar en torno al poder de convicción que atribuimos a las imágenes o, de forma más precisa, a *ciertas* imágenes.

Todo fue fruto de la casualidad: Abraham Zapruder, un emigrado ruso propietario de una modesta compañía textil que confeccionaba ropa femenina en un taller situado en las inmediaciones de la plaza Dealey de Dallas, quiso llevarse a casa un recuerdo de la visita a la ciudad del carismático matrimonio que formaban el mayor de los Kennedy y la fotogénica Jacqueline Bouvier. Para ello se encaramó a un pilar del lado oeste de la plaza con su reciente adquisición en ristre, una cámara Bell & Howell de 8 mm, y desde ahí filmó el paso de la caravana presidencial en el momento fatídico en que JFK recibió los disparos que acabaron con su vida. La filmación, con toda probabilidad uno de los documentos visuales por antonomasia del siglo XX, apenas consta de 26'6 segundos que contienen 486 fotogramas. Los que hacen los números 312 y 313 reco-



Ilustración 2

gen el impacto que reventó la cabeza al presidente de los EE.UU. (Véanse las ilustraciones 1 y 2.)

¿A razón de qué, aun habiéndolas visto centenares de veces, nos perturban estas imágenes mientras asistimos impávidos a la dosis diaria de catástrofes y asesinatos que nos administra el cine de acción? ¿qué tiene el *Zapruder Film* de lo que parece carecer el cine de ficción? ¿por qué somos tan vulnerables a ciertas imágenes y permanecemos inertes frente a otras? Con este caso de renovada actualidad como pretexto, las páginas que siguen reflexionan acerca de los prolijos avatares de la verdad discursiva.

1. El régimen referencial y el régimen transformacional

Para comenzar con buen pie nos gustaría hacer una advertencia previa: en estas páginas no se discutirá acerca de la ontología del texto, sobre la falsedad o veracidad de su argumento, sobre si lo que vemos sobre el papel o en la pantalla es una huella o documento que refleja un acontecimiento ocurrido en el mundo real o, por el contrario, se trata de reconstrucciones escenificadas con el propósito de representar tal o cual acontecimiento. Cuestiones estas que resultan capitales en la vida privada y en ámbitos tan dispares como el de la ética profesional y la justicia, pero que son ajenas al asunto que nos ocupa, que como se irá viendo no es otro que el de los *distintos grados de verosimilitud y credibilidad que producen ciertas elecciones formales tomadas a la hora de representar acontecimientos*.

Poner en cuarentena el tema de la ontología es, conviene decirlo, una forma clara de tomar partido. En la medida en que estamos convencidos de que medir los objetos textuales en términos de plausibilidad o verosimilitud (es decir, atendiendo a sus efectos discursivos)¹ es mucho más rentable que medirlos en términos periciales auscul-

tando como un detective las supuestas verdad o falsedad de lo que muestran.

Si esto es así se debe a que ciertos textos son más creíbles que otros con independencia de que los hechos que se muestran «ocurrieran (o no) en realidad», y sobre todo porque esta circunstancia condiciona de forma decisiva los efectos cognitivos y patémicos que producen en su espectador. En otras palabras, las emociones que reporta la experiencia estética son cualitativamente diferentes en función del grado de credibilidad del texto.

Demos un paso más. Existen arraigadas en nuestro imaginario una serie de convenciones por las que los actos representados resultan más o menos plausibles (o creíbles) dependiendo de la forma que adquieren en el texto. Aunque la casuística es ciertamente amplia, nos parece que resulta posible apreciar una clara dicotomía entre

- Los mecanismos expresivos que dirigen sus principales armas para crear una suerte de *efecto verdad* (lo que la semiótica estructural denomina *ilusión referencial*) en virtud del cual el espectador cree que lo que ve es una huella o una representación fidedigna, en términos culturales, de algo acontecido realmente. Lo que equivale a sostener que dicha *ilusión* no es sino el resultado de la puesta en juego de un conjunto de procedimientos destinados a producir el efecto de sentido *realidad* y que, lejos de ser un fenómeno universal, solo se encuentra en ciertos *géneros* de textos y que, además, su dosificación es relativa y desigual según los casos.
- Y aquellos otros (que convencionalmente asociamos al ámbito de la ficción) cuyo propósito fundamental estriba en producir un *efecto estético* de suerte que el espectador, consciente del carácter artificioso o construido de lo que ve, suspende voluntariamente su incredulidad para disfrutar del espectáculo que se le ofrece.

Así las cosas, es posible discernir dos grandes espacios estéticos o modelos de escritura contrapuestos a los que proponemos denominar (recordemos que los nombres son siempre arbitrarios) respectivamente *régimen referencial* y *régimen transformacional*.

El *régimen referencial* busca suscitar en el espectador lo que llamaremos *credulidad fuerte*, es decir, una confianza absoluta acerca de la veracidad de lo que representa y para ello juega a plasmar el acontecimiento con vocación reproductiva haciendo uso de todo tipo de estrategias de corte mimético; en tanto que el *régimen transformacional* toma un acontecimiento como objeto estético o pretexto para emprender maniobras retóricas conformándose con la credulidad débil del espectador/lector.

2. Algunas vicisitudes del régimen referencial

Llegados a este punto es preciso hacer varias observaciones de calado. La primera alude al carácter transversal del denominado *efecto verdad*, al hecho de que ese efecto de

sentido no es privativo del mundo de la imagen, del cine o del audiovisual, ni constituye un fenómeno exclusivo de lo que la teoría cognitiva denomina *experiencia cinematográfica*, sino que está al alcance de otros sistemas de significación, incluso de aquellos cuya materia de expresión carece de raigambre indicial. Por ejemplo, de un tiempo a esta parte un puñado de dibujantes han puesto en pie con notable éxito un subgénero dentro de la literatura gráfica que alguien ha llamado *cómic documental*, cuya seña de identidad reside precisamente en toda una serie de estrategias dirigidas a producir ese *efecto verdad*. Escojamos dos casos ilustrativos.

Entre otros igualmente interesantes, el periodista y dibujante Joe Sacco ha publicado *Footnotes in Gaza* (2009), un cómic que recrea gráficamente una serie de acontecimientos ocurridos hace más de medio siglo en Palestina en el contexto de la guerra del Sinaí. Lo que confiere interés a este cómic es que, amén de mostrar en el cuerpo del texto a sus testigos y fuentes de información, se sirve de forma aparatosa e invasiva de los mecanismos de *veridicción* de la ciencia histórica. Es así que el texto propiamente dicho está rodeado por un archipiélago de paratextos: un prólogo (donde contextualiza su trabajo y expone las motivaciones que le subyacen) y varios apéndices (hasta cinco, desplegados en más de veinticinco páginas) en los que, a la manera de un historiador, el autor exhibe la multitud de documentos y fuentes que ha manejado en su investigación sobre los sucesos de 1956 en Khan Younis y Rafah, una bibliografía *ad hoc* así como la identificación de los archivos y personas consultadas. Todo este despliegue tiene por objeto dejar sentado que no relata una historia más o menos inspirada en hechos reales, sino que *reconstruye con todos los datos disponibles en la mano acontecimientos sucedidos en el pasado* y, lo que no es menos importante, que su visión de los acontecimientos puede (debe) tomarse como fidedigna.

Algo similar acaece con la trilogía *Le photographe* (LEFÈVRE, GUIBERT y LEMERCIER, 2003), una de las mejores historias gráficas publicadas en la última década. La autoría de este artefacto es múltiple o coral: Didier Lefèvre, que vivió la historia en primera persona en 1986 y la fotografió aporta la anécdota o el argumento; Emmanuel Guibert la escribe y dibuja, y Frédéric Lemerrier la maqueta y colorea. En cada página de este cómic las fotos que Lefèvre tomó durante su aventura se alternan con los dibujos de Guibert y los colores aportados por Lemerrier que también es responsable de la puesta en página. Las fotografías juegan un rol capital en términos de verosimilitud dado que garantizan la autenticidad de los hechos relatados, haciendo uso de la capacidad atribuida a las mismas de levantar acta de la existencia de aquello que, en un momento dado, se colocó frente al objetivo. Con el propósito de anclar la plausibilidad del relato en hechos reales, las páginas finales incluyen también un apartado

titulado «Retratos» en el que, junto a las preceptivas instantáneas, se da sucinta cuenta de la vida posterior de los personajes que hemos conocido en el relato.

Volviendo al hilo del razonamiento, hay que advertir que este *efecto verdad* no solo trasciende las fronteras del audiovisual para llegar, por ejemplo, hasta los confines del cómic, sino que supera también las barreras del Arte. Queremos decir que el *dispositivo documental* está al alcance también de esos textos que hemos considerado tradicionalmente como «no artísticos». Por ejemplo, la literatura científica o ensayística, así como el ejercicio del periodismo en todas sus variantes expresivas, constituyen territorios discursivos cuya razón de ser reside en un pacto comunicativo, esencialmente distinto al ficcional, en el que unas estrategias de veridicción rígidamente establecidas ponen en pie un relato de lo ocurrido en la realidad que se enuncia fidedigno. Conviene añadir que, en estos casos, la capacidad de un texto para *hacerse creer* depende del rol decisivo que juega la existencia de una división social del trabajo sostenida sobre un contrato fiduciario que compromete a *lector* y *autor* mediante un acto previo de confianza mutua.

En resumidas cuentas, esa clase de textos que forman parte del *régimen referencial* (donde conviven de forma natural películas, fotografías y cómics documentales junto a los textos periodísticos, algunos ensayísticos y la mayoría de los historiográficos) dirige sus esfuerzos a *Hacer Creer* a su intérprete dos cosas:

1. Que lo que muestran ha ocurrido en la realidad; es decir, que las personas, lugares y hechos de los que dan cuenta han sido tomados del mundo real (aunque esto no sea necesariamente así, dado que un documental que miente, como demuestra la existencia del género conocido como *falso documental* o *fake*, sigue siendo un documental).
2. Que lo que dicen acerca de lo acontecido en la realidad es fidedigno y veraz (aunque no lo sea del todo, puesto que esta afirmación de veracidad se hace a veces sobre la base de un posicionamiento explícitamente subjetivo o poniendo en valor, hasta extremos exhibicionistas como en el caso de Michel Moore o Robert Spurlock, la subjetividad del documentalista).

Como puede apreciarse el *efecto verdad* sobre el que se erige el régimen referencial conjuga una doble persuasión (dos *Haceres persuasivos*, como diría la semiótica greimasiana): una referida a lo que cuenta, y otra que ata-

HAY QUE ADVERTIR QUE
ESTE EFECTO VERDAD
NO SOLO TRASCIENDE
LAS FRONTERAS DEL
AUDIOVISUAL PARA LLEGAR,
POR EJEMPLO, HASTA LOS
CONFINES DEL CÓMIC, SINO
QUE SUPERA TAMBIÉN LAS
BARRERAS DEL ARTE

ña a cómo lo cuenta. En otras palabras, el régimen referencial se singulariza no tanto por su empeño en convenir a su interlocutor de que lo que dice es verdad, cuanto por *Hacer Parecer Verdadero* lo que dice por medio de la forma en la que lo dice.

En definitivas cuentas, el documental no lo es porque su contenido (argumento o asunto) sea un reflejo de hechos acontecidos en la realidad, sino porque el texto se remite a ellos *como si* realmente hubieran ocurrido o estuvieran acaeciendo. Esto se dirime entre las cuatro paredes del texto y poco tiene que ver con el referente o con la realidad.

EL DOCUMENTAL NO LO ES
PORQUE SU CONTENIDO
(ARGUMENTO O ASUNTO)
SEA UN REFLEJO DE
HECHOS ACONTECIDOS EN
LA REALIDAD, SINO PORQUE
EL TEXTO SE REMITE A
ELLOS *COMO SI* REALMENTE
HUBIERAN OCURRIDO O
ESTUVIERAN ACAECIENDO.
ESTO SE DIRIME ENTRE
LAS CUATRO PAREDES DEL
TEXTO Y POCO TIENE QUE
VER CON EL REFERENTE O
CON LA REALIDAD

Se trata de un fenómeno esencialmente discursivo que, como decimos, depende de los mecanismos formales que despliega el texto, así como del entorno o de las condiciones de emisión en el que aparece, dado que existen marcos previos que predisponen al espectador a situar al discurso en lo que hemos denominado como *régimen referencial*.

Hay, en efecto, una serie de marcas extradiscursivas y paratextuales que indican al lector o espectador que se enfrenta a un discurso que pretende hablarle

de cosas sucedidas en el mundo que consideramos *real*. Todo lo aparecido en un telediario, pongamos por caso, va codificado como *verídico* gracias a ese envoltorio extradiscursivo que supone el subgénero documental que llamamos informativo televisivo.

Atendamos ahora a las peculiares marcas veridictorias que posee la materia de expresión audiovisual a la hora de *Hacer Parecer Verdadero* lo que da a ver y oír.

3. Las marcas de estilo del régimen referencial: la estética de lo fortuito

Disponemos de modelos figurativos perfectamente reconocibles como el *home movie*, la cámara oculta, la video-vigilancia, el denominado *slapstick* telefónico, etc., subformatos cuyos textos-documento, ya sea por su banalidad, crudeza o carácter extemporáneo, no tienen cabida en las parrillas informativas de los telediarios y que, sin embargo, proliferan en la web.

De hecho, plataformas informáticas como *YouTube* y *MySpace* se han convertido en el escaparate del aluvión

imparable de *imágenes-documento* que saturan nuestro paisaje audiovisual: agresiones arbitrarias registradas con teléfono móvil, accidentes domésticos, atracos violentos captados por cámaras de vigilancia, percances grabados con una videocámara por transeúntes o turistas, imágenes de persecuciones y detenciones captadas por la cámara de un coche policial, brotes de brutalidad policial registradas con cámaras ocultas en las comisarías, etc.

En esta categoría topamos con el turbio (sub)mundo del cibersexo así como con el denominando *snuff yiha-dista*, a saber: videograbaciones de factura doméstica o amateur que dan testimonio de las acciones terroristas perpetradas por los muyahidines de Al Qaeda y satélites más o menos autónomos, entre las que se cuentan tomas a distancia prudencial de atentados con bomba, fusilamientos de prisioneros, degüellos de rehenes frente a la cámara, etc. (aunque con los matices ideológicos obvios, aquí podríamos incluir las imágenes grabadas en teléfono móvil del ahorcamiento de Saddam Hussein).

A esta categoría también pertenecen la película *Zapruder* o las imágenes de la intentona golpista del 23-F, fragmentos textuales que encarnan paradigmáticamente el *grado cero* del documento en bruto, no solo porque reflejan hechos reales que resultaron transcendentales desde una perspectiva histórica, sino porque los capturaron o fijaron con esa textura especial fruto de la inmediatez cuyo estatuto de objetividad damos por hecho.

A poco que se detenga uno a reflexionar caerá en la cuenta de que los estilemas que configuran la peculiar caligrafía del documento en bruto son, en puridad, *formas de parecer documento*; es decir, rasgos significantes que denotan espontaneidad, neutralidad y/o improvisación. Se trata de una serie de *indicadores de analogía* o potenciadores icónicos de veracidad que se sitúan al margen del formato de la escritura profesional.

La caligrafía del documento (puesta embrionariamente en circulación por el llamado *Direct Cinema* de los años sesenta) instituye una especie de *estética de lo aleatorio o lo fortuito* que se opone por dos vías diferentes, pero complementarias, a los estándares profesionales de calidad:

- Por la vía del *énfasis en el soporte*, espacio en el que tienen cabida todos los indicadores plásticos que denotan la mediación de una tecnología subestándar: el grano de imagen, la temperatura de color, el blanco y negro muy contrastado, el desenfoque, el empleo brusco o aleatorio del zoom, la falta de profundidad de campo, la iluminación escasa, excesiva o poco empastada, el uso de cámaras de visión nocturna o infrarrojas, el efecto «salto de imagen» característico de las cámaras de vigilancia, etc.
- Estos efectos caligráficos documentales también se ponen de manifiesto por la vía de la *planificación*, donde se dan cita todos aquellos rasgos que connotan una puesta en imágenes amateur, neutra o improvisada en

la que el punto de vista, la distancia y el movimiento de la cámara son, para decirlo genéricamente, inapropiados o contraproducentes para la nítida visualización del acto puesto en escena. A este efecto contribuyen, enumerados sin ánimo de exhaustividad, una serie de indicadores tales como

- Que la ubicación de la cámara anteceda al hecho registrado (el caso paradigmático corresponde al picado hierático de la cámara de vigilancia o de la cámara oculta que la crítica anglosajona ha denominado no muy afortunadamente *Fly on the Wall*).
- Que esté demasiado lejos o demasiado cerca del acontecimiento.
- Que no lo enfoque debidamente (desenfoques).
- Que sus movimientos (ya sea por su estatismo imperturbable que deja esporádicamente fuera de campo al acto o por los abruptos vaivenes que ejecuta en su afán por registrarlo) desfigure su plasmación clara (uso de cámara sin trípode).
- Que el montaje brille por su ausencia o intervenga de forma abrupta.
- Que el flujo de imágenes concluya antes que la acción llegue a su fin.

Llevado a su formulación extrema, de la conjunción de estos indicadores se deriva el intrigante fenómeno de la *relación inversa entre calidad de visión y grado de verosimilitud*; en otras palabras, *cuanto peor/menos se ve, más se cree*.

Esta morfología visual subestándar que caracteriza a la *estética de lo fortuito* tiene su equivalente sonoro en una serie de marcas o indicadores acústicos que contravienen la calidad profesional: mala ecualización, efectos cacofónicos, conversaciones apenas audibles o enmarañadas de ruidos ambientales, voces filtradas por otros aparatos tecnológicos tales como el teléfono, megafonía, contestadores de servicios de emergencia, etc.

Dejemos a Jean-Louis Comolli, en conversación con Sylvie Lindeperg (2013: 202-203), poner los puntos sobre las íes al hablar de este fenómeno:

«Se concede un nuevo crédito visual a la imagen menos refinada: es la huella de la aspereza de los combates, del riesgo corrido por el filmador, de la precariedad de las situaciones, de



Ilustración 3

todas las dimensiones aleatorias, de todos los *peligros* que el profesionalismo de los periodistas habrá intentado remediar. Lo que antes, en los años sesenta, llamábamos *efectos de verdad*, en concreto la huella en el film de todo lo que amenaza su continuidad: la fragilidad de estas imágenes, la confusión de estos sonidos, sirven para dar crédito a su *verdad*. Hemos pensado siempre que estos *efectos de verdad* son un grado superior del engaño, que funcionan como un autodesmentido. En el momento mismo en el que se presenta como amenazado por lo real de la situación filmada, el engaño triunfa: en efecto, la situación es filmada como si no fuera filmable.»

Como no podía ser de otra manera, existen equivalentes de esta estética de lo aleatorio y lo inmediato en los demás ámbitos expresivos: en la fotografía esta suerte de indicadores de analogía (o *formas de parecer verdadero*) son comunes a los contemplados en el cine (fotografía en blanco y negro, desenfoque, iluminación natural o poco empastada, etc.). El ejemplo meridiano lo tenemos en las fotografías que un anónimo miembro del Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau sacó en agosto de 1944 desde lo que algunos exégetas (DIDI-HUBERMAN, 2004: 17-35) señalan como la puerta de uno de los crematorios y en una de las cuales se muestra la quema de cadáveres al aire libre (véase la ilustración 3).

En combinaciones diversas, estos *indicios de verdad fotográfica* han llegado a conformar subformatos estéticos, como la fotografía de los conflictos bélicos, que han hecho suyos sin empacho muchos de estos estilemas. Las señas

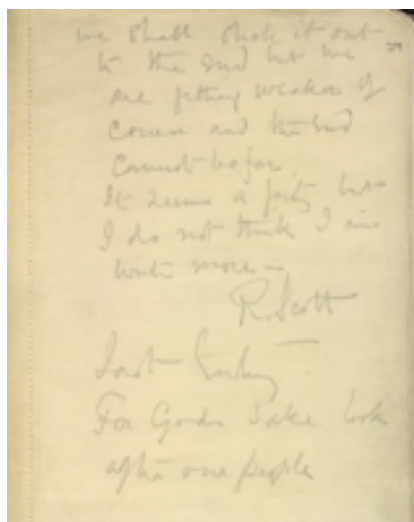


Ilustración 4

de identidad visual de la *fotografía en Polaroid* o la de los retratos de fotomatón, por su parte, son *grosso modo* asimilables a los de esta estética que denota inmediatez, etc.

El equivalente en la literatura podría ser la gramática tropicada y urgente de un telegrama, y en el ámbito casi grafológico de la escritura manual, la caligrafía dubitativa que denota un acto de escritura en precario o en peligro. Tómese el caso límite de la última página del diario de Robert Falcon Scott escrita a su mujer antes de morir de inanición e hipotermia en la Antártida (véase la ilustración 4).

4. El documento y el documental

Si lo sacamos de la red/web, el documento audiovisual muere como un pez fuera del agua. Cuando vemos este tipo de materiales documento en la televisión, ya sea en un telediario o en un documental, siempre aparecen manipulados, domesticados o retocados para hacerlos digeribles para nuestros ojos. Tomemos el ejemplo más socorrido: el 11-S.

Pese a que los que asistimos a aquel acontecimiento por vía televisiva lo viéramos como un todo, en ese objeto discursivo es posible discernir dos niveles referenciales. Uno corresponde al formato televisivo férreamente codificado que llamamos *informativo* que, más allá de las variantes concretas de cada cadena, se conforma en torno a una serie de estilemas estandarizados reconocibles a primera vista:

- Uno o varios rostros parlantes sentados tras una mesa que hablan frontalmente a la cámara dando cuenta de unos acontecimientos.
- Eventuales insertos, en ventanillas abiertas infográficamente en el decorado o acaparando por entero el encuadre, que muestran imágenes alusivas a esos hechos relatados.

- Alternancia del parlamento del presentador y de otro periodista desplazado *in situ* para cubrir la noticia cuando ésta se produce o a posteriori; etc.

El segundo nivel corresponde a las imágenes y/o sonidos documento del hecho noticiado que ocasionalmente (así ocurrió en el 11-S) sirven de soporte y/o aval al relato del busto parlante. Como decimos, estas imágenes y/o sonidos documento no aparecen en bruto, sino procesadas o filtradas informativamente, es decir enmarcadas con una serie de signos e indicadores que inscriben el acontecimiento en un relato informativo y le dan marchamo de noticia (una o varias voces en *off* que las glosan, el logotipo de la cadena en cuestión, unas inscripciones que aluden a algún aspecto de hecho —ubicación geográfica y hora del suceso, nombre del responsable del registro documental, etc.—, alusiones gráficas destinadas a llamar la atención del espectador —del tipo *Direct*, *Live*, *On Air*, *Breaking News*, etc.— (véanse las ilustraciones 5 y 6). Muchas veces los materiales documento son *domesticados* de cara a su uso informativo alterando su materialidad con efectos de borrado de rostros, matrículas, marcas comerciales, etc., o resaltando las partes de la imagen que concitan el interés informativo mediante filtros o efectos *flou*.

Si despojamos a las imágenes de las Torres Gemelas en llamas de todos estos aditamentos codificados que las modelan como noticia y las sacamos del sintagma o flujo audiovisual del informativo, tendríamos lo que se ha denominado *imagen-acontecimiento* (ZUNZUNEGUI, 2005: 84) y Oliver Joyard (2001: 45) ha señalado como *image zero*, es decir la imagen documento en estado puro (ilustraciones 7 y 8).

Ahí, en el salto cualitativo que va del hecho *in nuce* que muestra el documento en bruto (ilustraciones 7 y 8), a la reconstrucción narrativa que de ello hace el formato audiovisual que llamamos informativo (ilustraciones 5 y 6), se sitúa la frontera, sin duda porosa y frágil pero heurísticamente válida, que nos permite discriminar los *dos modelos complementarios de escritura referencial*: el correspondiente al *documento* y el propio de las formas del *discurso documental*.

En otras palabras, en el régimen referencial se superponen dos registros figurativos: uno primario, característico de esa grafía literal que denota inmediatez y transparencia absoluta respecto al acontecimiento que refleja; y otro manifiestamente construido que lo inserta en el marco codificado de un discurso que tiene por objeto explicar o procesar narrativamente el acontecimiento.

Hacer una taxonomía de las formas del discurso documental es más complejo, ya que se trata de una amalgama o archiformato que, ya lo hemos dicho, se organiza en diversos subformatos relativamente codificados y autónomos. A falta de una clasificación exhaustiva de los estilemas que conforman la escritura o el registro figurativo

documental, señalaremos algunas de las *marcas veridictorias* que le definen y diferencian del documento en bruto. Estos mecanismos formales producen un efecto verdad por un camino distinto al de esa *suciedad audio-visual* que, como acabamos de señalar, funciona a modo de indicadores de analogía en la imagen documento.

Tomemos un ejemplo: el dispositivo del *reportaje documental* se caracteriza *grosso modo* por

- Una dialéctica precisa entre la banda de la imagen y el sonido donde la voz en *off* traza el hilo del discurso y la imagen lo refrenda. El comentario *prima* sobre la imagen: las imágenes corroboran lo dicho por la voz cuando no sirven meramente de distracción para el ojo del espectador (función decorativa).
- Por la alternancia (el montaje alternado se erige en la figura sintáctica clave) entre pasado (materializado en imágenes documento más o menos procesadas) y presente (testimonios a posteriori que lo rememoran).
- Por su ambivalente fisonomía audiovisual de manera que los fragmentos resueltos con la calidad subestándar de los materiales de archivo conviven con numerosas escenas de testimonio aseadamente puestas en escena.

En el ámbito literario tenemos varios subformatos: el trabajo historiográfico (con profusión de datos, referencias documentales y citas de autoridades en el tema; llamadas a pie de página y frondoso capítulo de bibliografía); los distintos formatos informativos del periodismo escrito (noticia, crónica de enviado especial, reportaje, entrevista, crónica deportiva, etc.).

5. La versatilidad de los efectos caligráficos documentales

Para ir terminando nos gustaría hacer hincapié en el hecho de que las marcas de estilo del régimen referencial que hemos repasado hasta ahora se han convertido en argumento estético de la publicidad y del cine convencional, lo que ha dado lugar a un cine de ficción que produce buena parte de sus efectos estéticos presentándose ante el espectador con la apariencia del *documental* para así conseguir que este suspenda su incredulidad y disfrute a pleno rendimiento de la experiencia estética. Dado que los ejemplos son legión, quedémonos con los más obvios.

En *Zelig* (1983), Woody Allen narra mediante un artefacto fílmico que mimetiza los recursos formales del documental, la peripecia a todas luces fantástica de un sujeto camaleónico cuyo cuerpo reproduce la apariencia de los demás (el *quid* de la película estriba en que ambos, el protagonista y el relato que da cuenta de su vida, son camaleónicos en la medida en que adquieren el aspecto



Arriba: ilustraciones 5 y 6. Abajo: ilustraciones 7 y 8

externo de lo que no son: la película semeja ser documental cuando es una ficción de tomo y lomo). Filmes como *El proyecto de la Bruja de Blair* (The Blair Witch Project, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), conceptualmente calcado por Jaume Balagueró y Paco Plaza en la serie inaugurada con *Rec* (2007), surgen como remedos de ficción de la estética borrosa del documento. *Redacted* (Brian de Palma, 2007), basado en cruentos hechos reales acontecidos en Irak, pero que se sitúa sin ambages en el territorio de la ficción, es un catálogo exhaustivo de las diversas variantes formales que adopta hoy día la escritura subestándar del documento en bruto.

La rentabilidad de medir los objetos textuales atendiendo a sus efectos discursivos en lugar de en términos de verdad se aprecia en tesituras como esta. En los casos citados, la convulsa caligrafía del documento y el dispositivo documental son argumentos o motivos estéticos antes que marcas veridictorias. La plasticidad de la cámara al hombro y el montaje abrupto, por ejemplo, prevalecen sobre su poder de convicción. Su estilización y uso ornamental, en suma, los sitúan al otro lado, en el terreno de juego del modelo figurativo que más arriba denominábamos régimen transformacional.

Habría que advertir a la inversa que lo que hemos denominado *efectos caligráficos documentales* manifiestan más o menos soterradamente una dimensión estética

en los filmes *documentales* (piénsese en determinados planos de *La batalla de Midway* [The Battle of Midway, 1942] que dicen «esto se rodó bajo el fuego enemigo», pero en los que se condensa la emoción propia y el saber hacer inigualable de las películas de ficción del genio cinematográfico de John Ford). Lo que quiere decir que una misma *marca* puede maniobrar en el campo de la veridicción (*hacer parecer verdad*) o en el estético (efecto patémico), o en ambos a la vez. Al fin y al cabo no hablamos sino de *efectos de sentido*, lo que indica que no hay estilemas o recursos privativos de uno y otro régimen, sino maniobras semánticas dominantes de uno u otro signo. Todo ello hace bueno el razonamiento que permitió a Umberto Eco (1977: 31) definir la semiótica como la ciencia de la mentira: «Si una cosa no puede usarse para mentir, tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada». ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Grupo de Investigación Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo (MAC) de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU 3016.13.NE.AJ.

** Las imágenes que ilustran el artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

1 Entendemos por «efecto discursivo» aquellas respuestas previstas en esa *hipótesis de cooperación interpretativa* que la semiótica denomina *Lector Modelo*, y no la variada fenomenología de los *acontecimientos empíricos de lectura* que, de una u otra forma, constituye el objeto de estudio de la sociología de la recepción, de la deconstrucción, de los Estudios Culturales y de los estudios de género.

Bibliografía

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- ECO, Umberto (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- JOYARD, Oliver (2001). 11 Septembre, image zero. *Cahiers du cinéma*, 561, 45.
- LEFÈVRE, Didier; GUIBERT, Emmanuel & LEMERCIER, Frédéric (2003). *Le photographe*. Paris: Editions Dupuis. [Edición en castellano: (2011) *El fotógrafo*. Madrid: Ediciones Sins Entido.]
- LINDEPERG, Sylvie (2013). *La voie des images. Quatre histoires de tournages au printemps-été 1944*. Paris: Verdier.
- SACCO, Joe (2009). *Footnotes in Gaza*. New York: Metropolitan Books, Henry Holt and Company. [Edición en castellano: (2010) *Notas al pie de Gaza*. Bilbao: Astiberri Ediciones.]
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005). *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Imanol Zumalde Arregi (Amorebieta, Bizkaia, 1967) es profesor titular de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y doctor en Comunicación Audiovisual. Junto a la historiografía del cine español, su línea de trabajo preferente se centra en el análisis fílmico así como en la reflexión semiótica sobre los procesos de interpretación audiovisual, materias sobre las que ha publicado libros y artículos en las editoriales y revistas especializadas más influyentes del área. En reciente fecha ha aparecido *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante* [Biblioteca Nueva, 2013], su último libro, y desarrolla junto a Santos Zunzunegui una investigación en torno a los fundamentos semióticos del discurso documental.

Santos Zunzunegui Díez (Bilbao, 1947). Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU). Semiólogo, analista e historiador cinematográfico. Ha sido profesor invitado en las universidades Sorbonne Nouvelle (Paris III), École Normale Supérieure (París), Buenos Aires (Argentina), Louis Lumière-Lyon 2, Université de Genève (Suiza), Siena (Italia), y University of Idaho (USA). Entre sus principales libros se cuentan: *El cine en el País Vasco* (1985); *Pensar la imagen* (1989); *Robert Bresson* (2001); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003); *Orson Welles* (2005); *La mirada plural* (Premio Francisco Ayala de Comunicación Audiovisual, 2008); *Oteiza y el cine* (2011) y *Lo viejo y lo nuevo* (2012). En la actualidad prepara, con Imanol Zumalde, un volumen sobre los fundamentos semióticos del discurso documental.