

¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?

Kike García de la Riva

En 2005 la comedia *The Office* triunfó en Estados Unidos (anteriormente ya lo había hecho en el Reino Unido) y empezó a ser exportada al resto del mundo. Lo particular de esta serie de televisión es que está rodada en forma de falso documental.¹ Cuando de una película, o cualquier otro tipo de producto audiovisual, se dice que es un falso documental se quiere decir que dicha película parece un documental, pero en realidad se trata de una historia ficticia que ha sido adornada con las convenciones habituales del cine documental. Mientras éste trata de describir hechos reales con fidelidad, en el falso documental estos hechos son ficticios como pueden serlo en cualquier película de ficción habitual. En *The Office*, como en la mayoría de falsos documentales, se explicita el movimiento de la cámara y se recogen declaraciones de los personajes protagonistas. El hecho de que algo tan novedoso y transgresor se utilice en una sitcom de consumo generalista indica que, quizá, el falso documental ya no se trate de algo tan novedoso y transgresor como antaño. *The Office* muestra cómo el mainstream ha absorbido un discurso otrora subversivo y vanguardista.

El falso documental, pues, no es algo nuevo. No lo es en el ámbito de la producción y distribución audiovisual pues ya son numerosísimos los que se han estrenado en las salas de cine y en la pequeña pantalla a estas alturas, pero tampoco lo es en el terreno académico. En 2001 Jane Roscoe y Craig Hight publicaron *Faking it. Mockdocumentary and the subversión of factuality*, un intento de clasificación de todo un corpus de películas que conforman lo que, según ellos, es un nuevo género cinematográfico. No es casual que este libro se publicara en Nueva Zelanda, pues seis años antes en el mismo país se emitió, en horario de máxima audiencia y por un canal generalista, el falso documental de Peter Jackson *Forgotten Silver* (1995). El film se presenta a sí mismo como un documental serio y riguroso en el que se narra el redescubrimiento de un olvidado cineasta neozelandés que habría inventado el cine antes que los

¹ No es la primera vez que una serie adopta este formato. Como precursoras deben citarse la versión preliminar de *The Office* (2001) en la BBC, así como *Trailer Park Boys* (2001) en la televisión canadiense, aunque ninguna ha logrado tanta repercusión internacional. En la animación también se han usado las convenciones del documental, por ejemplo en *The Simpsons* (1989) en el capítulo *Behind the Laughter* (2000), en el que los personajes hablan de sus problemas tras las cámaras.

Europeos o los americanos. En la película se muestran fragmentos de su obra, así como otros documentos y entrevistas a especialistas y testimonios. Un espectador poco atento no tendría por qué descubrir el carácter ficticio de la película y de todo lo en ella se muestra (incluidos el material de archivos y los expertos que dan fe de la existencia de dicho cineasta).

La película de Peter Jackson no es un caso aislado, desde los años setenta han ido apareciendo películas que hacen uso del mismo truco que empleará Jackson más tarde: camuflar relatos de ficción en discursos aparentemente factuales como el documental. Los géneros factuales son, grosso modo, todos aquellos cuyo contenido no es ficticio sino que responde a hechos que, posiblemente, hubieran acaecido igualmente de no estar la cámara delante. Ese camuflaje puede ser más o menos explícito. Cuando, por ejemplo, en *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974) se parodiaban informativos u otro tipo de programas se hacía muy evidente que se trataban de piezas de ficción: por el marco en el que se hacían dichos sketches, pero también porque se reconocía a los actores o porque podían oírse efectos sonoros, como risas, que habitualmente no se utilizan en informativos. Pero por ejemplo, el falso documental *Dark Side of the Moon* (William Karel, 2002) es un falso documental muy creíble sobre el rodaje en un plató de las imágenes del aterrizaje del hombre en la luna. Aunque, eso sí, aparecen tomas falsas en los créditos, fue emitido el día de los inocentes y algunos de los personajes tienen nombres de personajes de películas de Stanley Kubrick.

¿Es el falso documental un subgénero del documental?

Cuando nos enfrentamos a la literatura en torno al falso documental encontramos diversas denominaciones: “fake documentary”, “hoax”, “mockumentary”... Y en español se le suman a los anteriores “falso documental” y “mofumental”. En inglés el término más extendido es “mockumentary” y en español “falso documental”. “Mockumentary” es una contracción de mock-documentary. Esta denominación fue propuesta por Roscoe (Roscoe & Hight, 2001, pág. 1)², y es la más popular en la literatura anglosajona. Según ella es muy apropiada porque hace hincapié en el hecho de que el mockumentary es una parodia (mock: imitación, caricatura) de un tipo de formato preexistente, el documental (documentary), con el que la audiencia está previamente familiarizada.

Roscoe, concibe el falso documental como un nuevo género cinematográfico (con características formales y temáticas) con un corpus textual coherente (2001, pág. 182). Una

² Ella señala otros términos anteriores a la aparición de su libro: “faux documentary”, “pseudo-documentary”, “mocumentary”, “cinéma vérité with a wink”, “cinéma un-vérité”, “black comedy presented as in-your-face documentary”, “spoof documentary” y “quasi-documentary”.

especie de vástago del proyecto fallido del documental, promovido por la desconfianza postmoderna hacia lo que algunos han llamado géneros de la verdad, como el documental, pero también los informativos televisivos etc.

Según Roscoe El falso documental subvierte y el documental clásico mediante tres vías (*degree*) (2001, págs. 64-75):

- Parodia: falsos documentales como *The Rutles* (1978) o *This is Spinal Tap!* (1984) se apropian de temas y estética de un tipo de documental (en estos casos se parodia los Beatles y su atención mediática y los *rockumentary* de las *hair-band* de los setenta).
- Crítica: en comparación a éstos, los falsos documentales paródicos son bastante benevolentes. El ejemplo ofrecido por Roscoe es *Bob Roberts* (1997) que va más allá de la parodia y explota las posibilidades satíricas del formato. En esta película se critica el sistema democrático estadounidense.
- Deconstrucción: La apropiación “hostil” de los códigos del documental para utilizarlos en contra del documental y criticarlo tanto a nivel formal, como de contenido. En estos documentales, como *Man Bites a Dog* (1992) se deconstruyen las convenciones mismas del discurso documental e informativo con tal de que la audiencia participe de la reflexión que la película hace sobre el documental.

Esta categorización sugerida por la teórica australiana recuerda a las modalidades del documental que Bill Nichols planteó en *La representación de la realidad*. Estas modalidades son la expositiva, la observacional, la interactiva y la reflexiva y posteriormente añadiría la performativa y la poética. No deben entenderse como subgéneros del cine documental, sino que un mismo film puede hacer uso de varios de ellos en mayor o menor medida (y lo mismo ocurre con las 3 modalidades del falso documental propuestas por Roscoe).

Los modos performativo y reflexivo ponen en evidencia la toma de consciencia del documental respecto de su propia condición de discurso construido. Es decir, mientras que el documental clásico privilegia una mirada neutra carente de subjetividad; el documental performativo explicita sus marcas de enunciación y enseña su engranaje (simplificando mucho, podría decirse que se incluye el *making off* como parte del film). En estos documentales el autor puede aparecer como tal en el film y se revela una mirada deliberadamente subjetiva. El objetivo es doble: por un lado, renunciando a la clásica neutralidad despersonalizada, parece que todo resulta más creíble; por otro, el documental se desmitifica a sí mismo como discurso irrefutable sobre el mundo.

De entre los modos del documental propuestos por Nichols, no todos son igualmente eficaces para transmitir información. Los modelos más discursivos e informacionales son el expositivo, el observacional y el participativo, mientras que los modos reflexivos, poéticos y

performativos pueden acercarse más al ensayo fílmico. Podríamos decir que mientras aquéllos están más volcados hacia los hechos, éstos son más propios del documental de autor. Sin embargo ningún documental hace uso de sólo un modo, sino que éstos se combinan a conveniencia. Con la clasificación de Roscoe del falso documental ocurre algo parecido, las vías no son excluyentes.

Hasta ahora he estado hablando de los discursos factuales del audiovisual sin distinguirlo del término “documental”. Usualmente, esta denominación no refiere al modo no-fictivo de hacer cine sino al género documental. Así como en español el término “documental” engloba a casi cualquier tipo de narración no fictiva, los teóricos anglosajones disponen de tres términos que podrían matizar algunas diferencias: non-fiction film, documentary y factual film.

- Non fiction film: término genérico que refiere a aquellas producciones audiovisuales que no son narraciones fictivas. El género documental sería un tipo de cine de no ficción. Pero también son cine de no ficción muchos videoclips y spots publicitarios, el cine abstracto vanguardista...
- Factual film: producto audiovisual de no ficción genuinamente documental, en el sentido de su vocación de servir como documentos. Es decir, son películas destinadas a transmitir información de manera clara y precisa, sin excesivas concesiones estéticas que puedan interferir en el proceso comunicativo. Nos estamos refiriendo a películas corporativas, instruccionales, científicas etc. Los productos audiovisuales factuales forman parte de la no ficción.
- Película de género documental: Los documentalistas británicos dieron las primeras definiciones en su día. Según ellos el cine documental se caracteriza frente al resto de formas de cine de no ficción, y frente al resto de cine factual por ser un “tratamiento creativo de la actualidad”. El documental es un tipo de cine de no ficción y también está basado en hechos por lo que también es factual. Nichols habla del uso de estrategias dramáticas en los documentales y del uso similar que se dan a ciertos códigos y convenciones para construir historias dramáticas utilizando hechos no ficticios (Nichols, 1997). Roscoe señala que esto pone de manifiesto la naturaleza construida de las representaciones documentales de la realidad y también el subversivo potencial de estos textos (como, según ella, el falso documental) para jugar con estas construcciones (Roscoe & Hight, 2001, pág. 8).

Estas definiciones sirven, como se ha visto, para distinguir los documentales comunes (instruccionales, corporativos, etc) de aquellos documentales de *auteur* con pretensiones estéticas o dramáticas y para salvar las distancias artísticas entre éstos y aquellos. Carl Plantinga (2005) no usa el término “factual film” y simplemente distingue el documental del resto de cine de no ficción (que, teóricamente, no tiene demasiadas pretensiones creativas). Sin embargo yo creo que el término es pertinente y menos ambiguo que el amplio “cine de no ficción”. El cine documental también es factual por lo que esta distinción no tiene más interés que el teórico pero, como señala Plantinga, es útil pensar en el cine documental como un “tipo de cine de no ficción caracterizado por tener más ambiciones estéticas, sociales, retóricas y/o políticas que el cine

corporativo o instruccional”. Sin embargo el término “documental” se refiere, en sentido usual, a ambos modelos, tanto al cine (y audiovisual en general) factual como al documental artístico o de autor.

El cine de no ficción ha sido prolífico, en los últimos años, en generar formatos híbridos englobados bajo el epígrafe de “docuficción” (que incluye el docudrama, el dramadoc... pero también los reality y el infotainment). Éstos están a caballo entre la ficción y la factualidad, pues suelen ser contenidos factuales que adoptan formas propias de la ficción y el entretenimiento. Si a todo ello le añadimos que la audiencia del postmodernismo es un público resabiado que conoce el *backstage* que tradicionalmente permanecía oculto tras las cámaras y está al tanto de lo fácilmente manipulable que son las producciones audiovisuales (y lo creíbles que resultan dichas manipulaciones), podemos llegar a creer que se ha roto la dicotomía tradicional entre ficción y factualidad como entidades distintas y se han desenfocado los conceptos de verdad y hecho:

“Si bien los documentales reflexivos y performativos muestran cuán elástica es la verdad y sirven para desestabilizar cualquier adherencia a la noción de que existe una única Verdad, no se cuestionan que haya una verdad que alcanzar.” (Roscoe & Hight, 2001, pág. 182)³

El falso documental sería, según ella, el que sí se atrevería a poner en tela de juicio esa presuposición. El documental ha gozado siempre de un estatus privilegiado derivado de la creencia de que los discursos factuales son distintos de los formatos de ficción. Sin embargo, los modos reflexivos y performativos del documental han hecho problemática esta creencia, pues han puesto en duda la tradicional “referencialidad” del documental. El falso documental, que no explicita (en general) que su contenido es ficticio, es una vuelta de tuerca más a esta creciente desconfianza hacia el documental clásico. Roscoe, y otros teóricos, relacionan cierto sentimiento postmoderno de pérdida de la fe en la Verdad con el nacimiento de estas formas híbridas de ficción y documental (Weinrichter, 2004; Nichols, 1997; Rhodes & Springer, 2006). La razón de ser del mockumentary sería, según estos autores, la de imitar y subvertir los códigos del documental y criticar, mediante la parodia, el hecho de que el documental es un tipo de cine que se ofrece como portador de grandes verdades cuando en realidad su valor como representación de lo real es cuestionable, puesto que el discurso de los documentales ha sido construido por un cineasta y, por tanto, no es válido como fuente de información veraz. Dado por hecho el fracaso del cine-realidad, la alternativa viable es ponerlo en tela de juicio, parodiarlo y construir directamente obras de ficción. El tema central del falso documental como género sería el documental mismo, pues es la forma en la que el documental se pone en duda a sí mismo y desvela sus propias paradojas y falsas pretensiones. Estos falsos documentales ponen en

³ Todos los textos en inglés han sido traducidos por el autor.

evidencia que todos los documentales son falsos, y que “la verdad del documental es siempre relativa” (Juhasz & Lerner, 2006, pág. 13). Reducir el mockumentary a un mero género de ficción lo despojaría de su carácter crítico y permitiría que el documental permaneciera en su estatus privilegiado de discurso factual y objetivo (Roscoe & Hight, 2001, pág. 186).

Este escepticismo en torno al documental ya se muestra en el más influyente teórico del documental, Bill Nichols. Para él, los documentales son una “(no)ficción como otra cualquiera”. El falso documental sería un tipo de documental del modo reflexivo (Nichols, 1997), pues si los documentales no transmiten información veraz y se asemejan a la no ficción, ¿qué sentido tiene entonces hablar de los falsos documentales como algo distinto al documental? Él cree que los mockumentary hacen que nos “cuestionemos la autenticidad del documental en general: ¿qué verdad revelan los documentales sobre sí mismos?; ¿en qué se diferencian a una representación actuada o escrita?; ¿cómo puede ser esto subvertido productivamente?” (citado en Juhasz 2006, pág. 12). Cae, además, en un grave problema, si el cine factual no define el mundo porque su discurso está construido igual que el discurso fictivo: ¿qué distingue un relato de ficción de un documental que define erróneamente el mundo? ¿Qué diferencia hay, pues, entre una película de ficción y un documental que miente? Esto explica por qué Nichols y Roscoe sitúan el falso documental en el agreste terreno de la no ficción y no en el de la ficción.

Para superar este problema será menester establecer unos parámetros que permitan distinguir entre dos conceptos que no son sinónimos: “falso” y “ficticio”, y elucidar si, finalmente, el género documental es coetáneo a los films de ficción, tal y como demuestran, según Roscoe, los mockumentary. Para ello también será necesario sostener que el medio cinematográfico o audiovisual es capaz de transmitir información sobre el mundo.

¿Existe el cine factual en realidad?

En mi opinión, los teóricos Carl Plantinga y Noël Carroll pueden ayudar a solucionar algunas de las cuestiones planteadas en torno al documental, pues ellos sí creen que el medio cinematográfico es una fuente viable de transmisión de información. Además, creo que Plantinga ofrece una utilísima definición del género documental que se complementa perfectamente con la definición de ficción que ofrece el filósofo del lenguaje John R. Searle. Si, finalmente, llegamos a ver que el género documental es un género de no-ficción que puede transmitir información sobre el mundo nos veremos obligados a redefinir el falso documental, pues dejará de ser, como opina Roscoe, aquél “hijo bastardo” del documental que hace que nos cuestionemos por qué creemos en el documental.

El criterio que identifica si un texto es o no una obra de ficción son las intenciones del autor, no una propiedad semántica del texto. Es decir, no si este es verdadero o falso. Por ejemplo, la *Historia Natural* de Plinio el Viejo no por contener falsedades se ha transformado en un texto ficticio. Ficción y falsedad no coinciden, aunque en su uso cotidiano los términos parezcan ser sinónimos. Por ejemplo, la oración “Existen los sables de luz” es una aseveración que es falsa en el mundo real, sin embargo puede no ser falsa en un universo ficticio (los films, cómics y novelas de *Star Wars*). Cuando leemos una novela solemos esperar que la mayoría de las oraciones que aparezcan en ella sean falsas en lo que refiere al sentido usual de esas oraciones, pero las condiciones de verdad que se dan en el mundo real entendemos que han quedado temporalmente deshabilitadas para la novela, por lo que no las recibimos como oraciones falsas ya que estamos avisados de su condición especial.

Se da un acto del habla cuando un individuo dice algo sobre el mundo. John Searle, filósofo de tradición analítica, opina que el autor de una obra de ficción *finje* llevar a cabo una serie de actos del habla. Y lo finje no engañosamente, pues el público conoce la condición fictiva de esa obra. Según Searle existen unas normas verticales que ligán las palabras de los actos del habla usuales a la realidad, y que condicionan si esas aseveraciones de esos actos del habla son verdaderas o falsas. Serán verdaderas cuando la información que contengan se corresponda con el mundo. Pero también existen convenciones extralingüísticas (normas horizontales) que pueden dejar en suspenso la aplicación normal de esas normas verticales y posibilitan esos actos del habla fingidos, que son los que constituyen una obra de ficción (Searle, 1979). No son sino “avisos” que posibilitan que el receptor conozca que la información que va a recibir o está recibiendo no es un acto del habla usual, sino que está ante una obra de ficción y por lo tanto no son datos que deba archivar en la carpeta de su cerebro llamada “información sobre cómo es el mundo”.

¿Qué elementos conforman esas normas verticales? Son aquellos elementos que no forman parte de la obra sino que son la manera en que la obra se presenta al receptor y que configurará la respuesta de éste. Por ejemplo, un programa televisivo de documentales, la cabecera de un telenoticias, un libro editado en una colección de novelas, una revista académica... Pero también pueden ser elementos que no formen parte de la presentación de la obra, sino también ciertos aspectos formales de la obra. Por ejemplo, los reportajes televisivos suelen incluir información sobreimpresa, el reportero aparece ante las cámaras... De modo que un espectador que no ha visto en la guía de la tele que ese espacio televisivo es un reportaje o un documental puede decodificarlo en seguida.

Carl Plantinga caracteriza en su reciente artículo *What a documentary is, after all?* (2005) el documental del siguiente modo:

“Propongo que una película documental típica o usual sea considerada una representación verídica aseveracional, un tratamiento extenso sobre un tema determinado en un medio audiovisual narrado normalmente de una manera narrativa, retórica, categórica o asociativa; en la cual **el autor abiertamente señala su intención de que la audiencia (1) adopte una actitud de creencia** hacia el contenido proposicional relevante (lo que se dice), (2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de ambos como fuentes fiables para formarse creencias sobre el tema de la película y, en algunos casos, (3) tome las imágenes, sonidos grabados y/o escenas relevantes como aproximaciones fenomenológicas a la apariencia, sonido y/o algún otro sentido o emoción del evento profílmico (lo que se muestra).” (Plantinga, *What a Documentary Is, After All*, 2005)(El subrayado es mío)

En mi opinión ese “abiertamente” que señala Plantinga cabe relacionarlo directamente con las “convenciones horizontales” de las que habla Searle. Un documental usual suele advertir su intención informativa. Y esas advertencias no son sólo avisos explícitos, sino que también dependen de ciertas convenciones asumidas por autores y público, esas convenciones pueden formar parte tanto del continente

- Un reportaje de un informativo sobre el film
- La crítica cinematográfica que acompaña al film
- La publicidad que la distribuidora hace del film, etcétera

como del producto audiovisual mismo:

- Estilo documental: entrevistas a testimonios fiables, uso de documentos de archivo, gráficas, estilo de camcorder (*fly on the wall*), voz en off, explicitación de las marcas de enunciación (el film se muestra como algo construido: aparecen las cámaras, se puede ver el micro, los personajes interactúan con los realizadores)...
- Información explícita (impresa en pantalla, por ejemplo) de que el film está basado en hechos reales, etcétera

Esta caracterización se adapta muy bien a los modos informacionales del documental, y no tanto a los modos con contenido estético que factual. Es decir, se adapta muy bien a los modos centrales (típicos) del documental y no tanto a los marginales. Sin embargo estos últimos suelen ser un complemento estético o retórico a aquellos, por lo que la caracterización (Plantinga insiste en llamarlo “caracterización” y no “definición”), puede ser suficiente y adecuada. Intentando hacer una equivalencia a los modos de Nichols podría decirse que los modos centrales del documental son el observacional y el expositivo. El resto de modos Plantinga los concibe como complementos estetizantes a estos. Conviene recordar que Nichols defiende que no hay documentales “puramente observacionales” o “puramente poéticos”, sino que todos hacen uso de diversos modos a la vez en mayor o menor medida. Plantinga reconoce que su definición de documental no se adapta tan bien a los lugares menos centrales del documental y

encomienda también que debería trabajarse para adaptar su caracterización a productos periféricos como el docudrama y el resto de productos que engloban el pantanoso panorama de la docuficción.

Si realmente existe el cine factual... ¿puede decirnos algo sobre el mundo?

En este punto ya parece que tenemos algo, ajeno al contenido semántico del texto o del film (es decir, ajeno a si lo que dice se corresponde con el mundo), que permite distinguir si éste es ficción o no lo es. De modo que cuando la industria (o la crítica cinematográfica, o el estilo mismo del film) indica que un producto audiovisual pertenece al género documental, el espectador adoptará una actitud determinada: lo que va a escuchar y ver a continuación pretende describir el mundo. El espectador podrá comprobar si esa información es verdadera o falsa, y creérsela o no creérsela. Esto es algo que no puede ocurrir con los films de ficción, a los que a lo sumo puede pedírseles que sean verosímiles, no verdaderos. Ahora bien, ¿de qué sirve tener criterios para distinguir los films que informan sobre cómo es el mundo de aquellos que son ficción si se cree que el medio cinematográfico no es apto para describir cómo es el mundo? El debate en torno a la “objetividad” del medio cinematográfico o audiovisual es uno de los más prolíficos de las teorías del cine y de las teorías de la comunicación, y, quizá, el que de manera más inmediata se enturbia con argumentos filosóficos. La naturaleza misma del medio hace que estos debates sean tan prolíficos. En audiovisual, contrariamente a lo que se suele decir, no es especialmente fácil tergiversar información. Es mucho más sencillo escribir una mentira que filmarla. Por este mismo motivo, las mentiras filmadas son muchísimo más creíbles.

Noël Carroll (1996) se ha encargado de analizar la afirmación de que el cine es sesgado por naturaleza y que, por tanto, es inherente a él el engaño y la manipulación. Pretende mostrar que el audiovisual puede ser, y de hecho es, una vía adecuada de transmisión de información y para ello lo que hace es cuestionar la especificidad del medio, comparándolo al periodismo, la historia e incluso la ciencia. Llegando a la conclusión de que los problemas que se encuentran al medio cinematográfico también se hayan presentes en otros ámbitos en los que parecen haberse asumido y superado en total normalidad. ¿Por qué no podría ocurrir lo mismo con el medio audiovisual? Carroll señala que esta desconfianza es un efecto del ingenuo exceso de confianza promovido por el *direct cinema*.

El principal argumento escéptico dice que el cine es, por naturaleza, selectivo; por lo tanto, la información que pueda transmitir está sesgada y no puede ser objetiva o veraz. Ser selectivo en cualquier área de conocimiento parece ser sospechoso. Y así también parece que la

objetividad está reñida con la retórica, con la estética o con la adopción de un punto de vista concreto. Sin embargo, los artículos periodísticos también son selectivos y están sesgados y adoptan un punto de vista particular y nadie pone en tela de juicio que pueden transmitir información sobre el mundo. Recoge algunas de las premisas que hacen que Nichols crea que el medio audiovisual no puede transmitir información veraz sobre el mundo: la objetividad en el documental es imposible porque los documentales no muestran, generalmente, su propio proceso de realización, ni sus intereses comerciales, ni sus asunciones políticas ni permiten ofrecer una visión desinteresada o neutral...

“El documental comparte con la ficción los mismos rasgos que comprometen absolutamente cualquier forma de objetividad rigurosa, si no la convierten en algo imposible. La objetividad ha sido objeto de tantos ataques como el realismo y por muchas de las mismas razones. Es también una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y el efecto formativo de los mismos.” (Nichols, citado en Weinrichter, 2004, pág. 18)

Carroll replica que estos problemas también se dan en la mayoría de las áreas del conocimiento humano. Y que es inconcebible que le pidiéramos a Stephen Hawking que escribiera *The Making of Brief History of Time* para comprobar que no tiene intereses particulares en que nos creamos lo que dice en *The History of Time*.

En cualquier tipo de investigación se es selectivo, y hay sesgos y visiones particulares, pero se establecen protocolos para garantizar la veracidad de las investigaciones: pueden revisitarse, debatirse y refutarse si fuera menester. El conocimiento humano es falible, y comunicar ese conocimiento también lo es. Sin embargo esa falibilidad no convierte el conocimiento y la comunicación en utopías. Si un dato se corresponde con la forma de ser del mundo, ese dato será verdadero beneficie o perjudique a los intereses particulares de un grupo de personas. El hecho de que un documental determinado, igual que una aseveración cualquiera, no responda a los hechos que representa no quiere decir que el contenido fáctico de cualquier documental sea contenido engañoso o ficticio. Podría intentarse reducir toda la información que contiene un documental en una serie de aseveraciones o tesis. Estas tesis podrían verificarse una a una y comprobar si son verdaderas o falsas. Si este hipotético ejercicio es factible, entonces es obvio que el documental es capaz de transmitir algún tipo de información sobre el mundo. Evidentemente, este posible proyecto es defectuoso y mucha información se perdería en el proceso de reducir sonidos, música, imágenes y aderezos estéticos a aseveraciones lingüísticas. También es cierto que si hiciéramos lo mismo con un artículo de opinión dejaríamos de lado los juegos de palabras, la ironía y demás recursos estilísticos del escritor... Pues cuánto más estetizante resulta un texto o un producto audiovisual, menos eficaz es la transmisión de

información, pues es más fácil caer en ambigüedades u otro tipo de errores. Pero eso no significa que el texto no pueda comunicar en absoluto.

Carroll denuncia que este tipo de desconfianza no procede únicamente de la filosofía, sino que son los propios creadores de documentales y los académicos del audiovisual los que se han dejado contaminar acríticamente por este tipo de pensamiento (1996, pág. 303). Señala, además, que este escepticismo no es local. Es decir, los ataques a la objetividad en el caso de los films de no ficción van acompañados de un escepticismo global en torno a cualquier modo de conocimiento que suele ser, por ejemplo en el caso de Nichols, una desconfianza de origen marxista a las instituciones y a los mass media que presupone una crítica global a la racionalidad.

Falsos documentales y documentales falsos

Quizá esta desconfianza radique en el hecho de que se han dado casos de documentales fraudulentos que, por motivos puramente interesados, dicen describir el mundo cuando en realidad no lo hacen. En 1995 un realizador fue condenado a cuatro años de prisión por la venta de reportajes falsificados y en 1998 se emitió en algunas cadenas europeas *The Connection*, un documental con apariencia de reportaje de periodismo de investigación que posteriormente se descubrió que no era sino una reconstrucción de los hechos.⁴ Nadie dudaría en calificar de estafa a esas dos producciones, puesto que su contenido no se corresponde con los hechos del mundo real, como sus realizadores prometen.

Los primeros segundos de *This is Spinal Tap* (1984) los ocupa Rob Reiner, director de la película, explicando al espectador que lo que va a ver a continuación es un documental sobre la gira americana de un grupo de música británico prácticamente desconocido para los estadounidenses (principal público de la película). Y sin embargo, los miembros del grupo son actores (desconocidos por entonces), las portadas de los LP del grupo son creaciones realizadas expresamente y las canciones (que parecen realmente de un grupo de heavy metal y tienen hasta calidad, aunque las letras son delirantes) han sido compuestas para la ocasión. Por tanto, aunque aparentemente todo parece indicar que el contenido del documental es factual, en realidad no lo es.

Ambos casos parecen similares, pues se tratan de productos audiovisuales que prometen describir hechos reales pero cuyo contenido refiere a hechos inexistentes. En ambos casos, además, las convenciones horizontales que podrían alertar sobre las condiciones de verdad del producto no es que brillen por su ausencia, es que las que hay son contraproducentes pues están

⁴ Casos reseñados por Antonio Weinrichter (2004, pág. 65)

destinadas a enfatizar la presunta veracidad del texto; veracidad que, no hace falta decirlo, es inexistente. ¿Qué diferencia hay, pues, entre ambos productos?

Si intentamos resumir al máximo la tesis de Jane Roscoe, el falso documental es un género que se sitúa al mismo nivel que el documental dentro de lo que es la no-ficción y que pone en evidencia, mediante la parodia, la crítica y la deconstrucción (esto es, apropiación indebida de sus métodos) los discursos factuales como el documental o el reportaje televisivo. Para ella, decir que el falso documental es “solo ficción” dejaría huérfano el proyecto del falso documental (a saber: criticar el proyecto fallido del documental). Además, no es ése el único motivo por el que no cree que sea mera ficción usual. Como Nichols, cree que el documental es, esencialmente, ficción encubierta (pues utiliza sus mismos códigos): en el caso de los falsos documentales se exagera tanto este disfraz que el embuste acaba resultando evidente y caricaturesco.

Hemos visto a autores que opinan que lo que distingue una obra de ficción de una de no ficción o factual (que informa sobre cómo es el mundo) es algo ajeno al contenido mismo del film: ajeno a los códigos, a la retórica y a su veracidad. Y a autores que creen que los discursos factuales son una forma viable de transmitir información sobre el mundo, por lo que, en modo alguno, pueden ser calificados de fictivos. Por ello, por muy mal que un discurso factual defina el mundo no podrá ser considerado ficción, sino falso, que es tal y como hay que considerar a esos documentales fraudulentos reseñados. ¿Qué ocurre entonces con *This is Spinal Tap*, también es un documental fraudulento?

Para Plantinga el documental típico es concebido como la aserción de una representación verídica en la que, además, el director del filme *abiertamente* señala su intención de que la audiencia: adopte una actitud de creencia respecto al contenido proposicional del documental y tome las imágenes y sonidos que se muestran como fuentes fidedignas (o aproximaciones fiables) de los hechos narrados. En los falsos documentales también se señala *abiertamente* la intención de que la audiencia crea que el contenido del film refiere a hechos y personajes reales. Sin embargo, como señala la propia Roscoe, la gran mayoría de los falsos documentales informan (implícitamente) de su carácter ficticio. En el caso de los fraudes que he señalado al principio no existe ningún momento (ni en la forma de distribuir el film ni dentro del propio film, ni de manera explícita ni de manera implícita) donde se informe del estatus del film como discurso falso. Y así ocurre en *This is Spinal Tap*, por lo absurdo de su contenido se hace evidente a los pocos minutos que hay algo que no encaja.

Así pues, defino los *documentales falsos* (o noticias falsas o reportajes falsos) como aquellos discursos genuinamente factuales que no refieren a hechos reales, es decir, que informan mal sobre cómo es el mundo (ya sea por error o interesadamente).

Los *falsos documentales* son presuntos relatos factuales que tampoco refieren a hechos reales pero de los que se han deshabilitado las referencias usuales y por tanto son percibidos como un relato de ficción. En caso de que la audiencia no perciba, en ningún momento, que está ante un relato de ficción percibirá este como un documental usual que no define bien el mundo, por tanto, como un documental falso.⁵

En ocasiones se dice que la retransmisión radiofónica de *La Guerra de los Mundos* por parte de Orson Welles es el primer falso documental de la historia (Sánchez-Navarro, 2005; Roscoe & Hight, 2001). Sin embargo, como es bien sabido, la audiencia no lo percibió como un relato fictivo y en aquél momento funcionó igual que hubiera funcionado un documental falso. Fue posteriormente cuando, abiertamente, se reveló que todo se trataba de una recreación de la novela de H. G. Wells. Huelga decir, no obstante, que se emitió en un programa semanal en el que Orson Welles interpretaba obras clásicas junto a un grupo de actores. El día de la novela de Wells simplemente escogió una nueva forma de puesta en escena.

Roscoe denomina *Hoax*, que significa engaño y broma, a aquellos falsos documentales que no dejan participar a la audiencia de su condición de parodia, es decir, que no advierten (aunque sea implícitamente) que su contenido es ficticio y paródico. Roscoe lo aplica, por ejemplo, a los reportajes falsos del día de los inocentes. Esencialmente son un mockumentary. Ahora ya podemos matizar que serán un falso documental para aquellos que conozcan su estatus fictivo. Para el resto, serán un documental falso. En el momento en el que se descubra la broma ya podrá ser recibido como una obra de ficción.

Las actualidades reconstruidas (*silent actualités*) del cine pre-sonoro en ocasiones han sido consideradas “proto-falsos documentales” (Sánchez-Navarro, 2005)⁶. Creo que gracias a la distinción aportada entre falso documental y documental falso (quizá obvia pero oportuna) puede decirse que no deben ser consideradas tales. Una obra de ficción no contiene falsedades (puesto

⁵ Estoy introduciendo factores contextuales, ajenos al texto, como elementos que definen el estatus del film. Esto puede parecer antirrealista. Sin embargo una proposición falsa que se percibe como verdadera no deja de ser falsa. Si dado un falso documental el público no conoce su estatus como obra de ficción, será percibido como un documental. Sin embargo que sea percibido como tal no lo convierte en un documental (falso) sino que la película continua siendo un falso documental independientemente a cómo sea recibida.

⁶ Véase también Mark Bould *On the Edges of Fiction: Silent Actualités, City Symphonies and Early SF Movies*. En G. D. Rhodes, & J. P. Springer (Eds.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (pp. 43-63). Jefferson: McFarland.

que el lenguaje ha perdido su uso literal, siguiendo a Searle), mientras que una obra factual puede contenerlas. Por lo tanto las actualidades reconstruidas, que decían ser grabaciones de eventos de actualidad pero que eran toscas reconstrucciones, no pueden ser consideradas sino documentales falsos.

En agosto de 2007 se hizo público un documental titulado *Manufacturing Dissent* (Rick Caine & Debbie Melnyk, 2007). Versa sobre Michael Moore, autor de los exitosos *Bowling for Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004). En este documental se desvela que algunos de los testimonios que el realizador usó para *Roger and me* (1996) eran falsos y se acusa a Moore de “mezclar con demasiada ligereza realidad y ficción”⁷. La naturaleza de la docuficción consiste en mezclar estrategias narrativas de la ficción con contenido factual o viceversa. De tener razón los autores de *Manufacturing Dissent* el caso de Moore no sería un caso de docuficción. Una cosa es mezclar factualidad y recursos de la ficción. Y otra cosa es mezclar realidad y falsedad. Como ya se ha visto, falsedad y ficción no son términos sinónimos.

El falso documental como forma de puesta en escena

En mi opinión, lo que define el falso documental es el uso inapropiado y subversivo de las normas horizontales del documental. Según Searle estas normas horizontales son convenciones que hacen que se establezca un pacto entre autor y receptor y que señala la condición fictiva o factual de la obra. En el falso documental se rompen y subvierten las normas horizontales: todo parece indicar (debido al uso inapropiado de las convenciones del documental) que estamos ante un discurso factual y sin embargo el contenido es ficticio, los testimonios son actores, los documentos de archivo mostrado son creaciones *ex profeso*, su estética y sonidos de *camcorder* son puro manierismo.

El humor en un falso documental viene dado muchas veces por la tensión que se establece entre las creencias iniciales (“esto que tengo delante es un discurso factual legítimo”) y lo absurdo del propio film que va modificando sus convenciones horizontales sobre el texto (“esto que tengo delante tiene que ser una obra de ficción”). Es decir, se establece una tensión inusual entre forma y contenido. Son películas de ficción usuales que hacen uso de la forma documental como estrategia retórica y por lo tanto ni son un subtipo del documental ni un tipo de docuficción, pues ésta consiste en la aplicación de formas y estrategias de la ficción a contenidos factuales mientras que aquéllos son contenidos de ficción vestidos de discurso factual.

⁷ *El País*, 25 de agosto de 2007.

El falso documental debe ser concebido como una forma de puesta en escena usada para enfatizar relatos ficticios, una manera peculiar de suministrar información. Es una opción narrativa igual que puede ser el uso del flashback, la voz en off, o la adopción de cierto punto de vista. Generalmente una opción retórica no determina el contenido temático de la obra en la que se aplica. Esto no quiere decir que siempre sea adecuado su uso. El falso documental se ha mostrado un recurso muy apropiado para la comedia (poder entrevistar en profundidad a ciertos personajes es un lujo que algunos directores de comedia clásica no pudieron siquiera imaginar) pero *The Blair Witch Project* (1999) muestra que puede adaptarse y a otros registros y resultar muy útil, lo cual no quiere decir que la adopción del punto de vista del falso documental resulte siempre oportuna, dependerá de cada historia en concreto. Esto mismo ocurre con cualquier otro recurso formal.

Para acabar, creo que puede hacerse una pertinente comparación entre el falso documental y algunas estrategias de la literatura clásica que establecen juegos “de hacer como que”. Los españoles conocemos bien (*El Quijote*, *El Lazarillo de Tormes*, *La familia de Pascual Duarte*) la llamada “técnica del manuscrito encontrado”, pero también existen numerosas novelas narradas en forma de epistolario o de diario personal (*Dracula* quizá sea la más famosa). Estas novelas se presentan como si fueran la recopilación de unos documentos por alguien que no es el autor, éste sólo los habría agrupado y enviado al editor. El objetivo puede ser buscar un efecto de distanciamiento, verismo o cercanía al lector (como en el caso del best-seller de Helen Fielding *Bridget Jones’s Diary*, novela escrita en forma de diario personal), y podrá ser muy efectivo en algunos casos. En otros, evidentemente, podría entorpecer la comprensión de la obra. También puede escribirse literatura de ficción a través de parodiar textos de no ficción (que ni siquiera podrían calificarse de literarios), tal es el caso de *Cinco monólogos institucionales*⁸. En este relato corto publicado por la revista de literatura de vanguardia *Mc Sweeney* (en la que podemos encontrar bastantes ejemplos similares) se parodia el estilo de las circulares empresariales e institucionales, imitando su estilo abrupto y deshumanizado, pero también manipulador y absurdo. Me pregunto si podríamos decir que ese relato revela lo que tienen de “discurso construido” los escritos que el autor trata de parodiar.

⁸ George Saunders, *Five Institutional Monologues*. En *Better of McSweeney Vol. I*, Dave Eggers (ed.), McSweeney's, 2005.

Bibliografía

- Bayer, G. (2006). Artifice and Artificiality in Mockumentaries. In G. D. Rhodes, & J. Parris Springer (Eds.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (pp. 164-178). Jefferson: McFarland.
- Benamou, C. L. (2006). The Artifice or Realisms and the Lure of the "Real" in Orson Welles's *F For Fake* and Other T(r) eas(u)er(e)s. In A. JUHASZ, & J. LERNER (Eds.), *F is for Phony. Fake documentary and truth's undoing*. (pp. 143-170). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Carroll, N. (1996). Nonfiction film and Postmodernist Skepticism. In D. J. BORDWELL, & N. CARROLLI (Eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies (Wisconsin Studies in Film)* (pp. 283-306). Madison: University of Wisconsin.
- Juhasz, A., & Lerner, J. (2006). Phony Definitions. In A. JUHASZ, & J. LERNER (Eds.), *F is for Phony. Fake Documentaries and Truth Undoing* (pp. 1-18). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lebow, A. (2006). Faking What? Making a Mockery of a Documentary. In A. Juhasz, & J. Lerner (Eds.), *F is for Phony: Fake documentary and truth's undoing* (pp. 223-237). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lipkin, S. N., Paget, D., & Roscoe, J. (2006). Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In G. D. Rhodes, & J. P. Springer (Eds.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (pp. 11-26). Jefferson: McFarland.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Massachusetts: MIT Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Plantinga, C. (1996). Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches. In D. J. BORDWELL, & N. CARROLLI (Eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies (Wisconsin Studies in Film)* (pp. 307-324). Madison: University of Wisconsin.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXIII (2), 105-117.
- Rhodes, G. D., & Springer, J. P. (2006). Introduction. In R. G. D., & J. P. Springer (Eds.), *Docufictions: essays on the Intersection of documentary and fictional filmmaking* (pp. 1-9). Jefferson: Mcfarland.
- Roscoe, J. (2006). Man Bites Dog: Deconstructing the Documentary Look. In G. D. Rhodes, & J. P. Springer (Eds.), *Docufictions: Essay on the intersection of documentary and fictional filmmaking* (pp. 205-215). Jefferson: McFarland.
- Roscoe, J., & Hight, C. (2001). *Faking It: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.

Sánchez-Navarro, J. (2005). (Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental. In C. TORREIRO GÓMEZ, & J. CERDÁN (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 85-108). Madrid: Cátedra.

Searle, J. (1979). The logical status of fictional discourse. In J. SEARLE, *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge UP.

Walton, K. (1978). Fearing fictions. *Journal of Philosophy* , 75 (1), 5-27.

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B.