



IV Diplomado Documental de Creación

www.documentaldecreacion.com
Escuela de Comunicación Social
Universidad del Valle
Cali, 2011

**DOCUMENTIRAS:
CUANDO EL ARTE IMITA AL GÉNERO DE LO REAL**
Por Antonio Weinrichter

[Capítulo de Antía L. Gómez (coord.) *Estrategias de la transparencia. Imposturas de la comunicación mediática*, Universidad de Santiago de Compostela, 2009]

Licenciado en Psicología. Diploma de Estudios Avanzados (DEA) sobre “El documental de compilación”. Profesor asociado de la licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III. Imparte dos asignaturas: “Cine de autor” y “Formas no narrativas”. También imparte la asignatura “Historia del cine moderno” en la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid (ECAM) y un curso de posgrado sobre cine español en el Middlebury College (campus de Madrid). Es crítico de cine en el diario ABC.

DOCUMENTIRAS:

CUANDO EL ARTE IMITA AL GÉNERO DE LO REAL

Antonio Weinrichter

De entre las numerosas variantes resultantes de la notabilísima expansión de la práctica documental tradicional que venimos presenciando desde hace un par de décadas, la que parece llamar más la atención es el falso documental. Conocido en el ámbito internacional como *fake*, o también con el término que nos parece menos afortunado -pues contempla solamente el aspecto satírico o paródico de algunas de estas piezas- de *mockumentary*, el falso documental adquiere carta de naturaleza como concepto a comienzos de 1997. Es entonces cuando el prestigioso festival de Rotterdam organiza bajo el título de “Fake” una ambiciosa selección de títulos que fue quizá la primera en llamar la atención y dar cuenta de lo extendido de un fenómeno que contaba por supuesto con ilustres precedentes; pero es la función de un buen comisario (en este caso, Gertjan Zuilhof) percibir una tendencia, aglutinar sus ocurrencias más dispares y de las procedencias más diversas, y contribuir a establecer un concepto hasta entonces reducido a una serie no acumulativa de casos singulares. No deja de ser una tendencia puntual dentro de la proteica práctica de la no ficción pero, como decimos, llama mucho la atención¹ de programadores, directores de cursos académicos y público en general, que quizá no se habían apercebido anteriormente de que un “documental” podía ser divertido o, más bien, de que el formato podía utilizarse para hablar de facetas del mundo real sin someterse a las rígidas convenciones de objetividad, sobriedad y decoro que legislan la práctica documental propiamente dicha o, lo que es lo mismo, para practicar una (auto)crítica de dichas convenciones. Por supuesto esa fascinación la comparten muchos cineastas de ficción que son quienes, en gran parte, han firmado los *fakes* más notables: Orson Welles (quien realiza en 1973 *Fraude [F for Fake]*, la película de la que toma su denominación esta práctica), Werner Herzog, Basilio Martín Patino, Agustí Villaronga, Peter Jackson, Wim Wenders, Rob Reiner, Christopher Guest, Bill Plympton, etc.

Desde el toque de atención de Rotterdam se han sucedido las publicaciones centradas en el *fake*. *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, de Jane Roscoe y Craigh

¹ La práctica documental de Herzog representa un caso aparte, por su frecuente utilización de recursos poco ortodoxos que dinamitan el protocolo de veracidad del cine de no ficción. Cf. Antonio Weinrichter *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, Textos Documenta (Festival de cine documental de Madrid), Ocho y Medio, Madrid, 2007.

Hight,² coincide en el tiempo con el primer libro español sobre el tema, *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*,³ coordinado por Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano para el festival de Sitges. Viene luego otra antología de textos española, sólo que publicada esta vez -lo que resulta significativo- por un festival como Documenta y no, como la anterior, por un certamen especializado en cine fantástico: se trata de *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*,⁴ que coordina María Luisa Ortega. Viene luego, y lo que también resulta significativo, publicada dentro de la prestigiosa serie Visible Evidence, colección de referencia de estudios documentales dentro del ámbito académico anglosajón, la antología de Alexandra Juhasz y Jesse Lerner *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*.⁵ Finalmente, Gary Rhodes y John Parris Sprenger publican ese mismo año *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*.⁶

Como sugiere el subtítulo del último libro citado, y la serie de cineastas mencionados al final del párrafo anterior, el interés por el *fake* puede deberse a que se inserta en un espacio de confluencia entre documental y ficción que conoce muchas otras manifestaciones en la cinematografía de este nuevo siglo. Pero mientras que ese interés suele provenir de la percepción de que la ficción se acerca cada vez más al paradigma documental, los libros que mencionamos se acercan a esa confluencia *desde el otro lado*, desde la orilla documental, viendo en ello un signo de la expansión de los formatos del cine de no ficción a que nos referíamos arriba. Desde esta orilla puede pensarse que se trata de un fenómeno estrictamente nuevo en la historia del documental: el *fake* sería un fenómeno de la posmodernidad, que al fin habría alcanzado a la forma que se mantenía presuntamente más incólume a semejantes tentaciones autorreferenciales. Pero ésta es una percepción ilusoria, derivada de la concepción vigente de la práctica documental, heredada del paradigma del cine directo o *vérité*: habría que matizarla evocando cómo, antes del establecimiento de dicho paradigma de objetividad y no intervencionismo, el documental incurrió históricamente en todo tipo de escenificaciones, reconstrucciones y puras *falsificaciones*.

De hecho, el nacimiento del cine factual está indisolublemente ligado a ese tipo de recursos. En los formatos pioneros de las *actualités* y los primeros noticieros cinematográficos, la

² Manchester University Press, Manchester, 2001.

³ Glénat, Barcelona, 2001.

⁴ Ocho y medio, Madrid, 2005.

⁵ University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2006.

⁶ McFarland, Jefferson-Londres, 2006.

frecuente dificultad de acceso a los eventos de la realidad hicieron que el público se viera pronto atraído por otro tipo de presentaciones de la Historia: “Films caracterizados por la reescenificación y el puro engaño; entre ellos estaba la muy popular *actualité reconstituée* de Georges Méliès y todo tipo de falsificaciones filmicas que iban desde desastres naturales fabricados y fotografiados en miniatura hasta guerras extranjeras escenificadas y rodadas en New Jersey.”⁷ Las “actualidades reconstruidas” de Méliès se remontan a 1897, año en que reconstruye *Un combate naval en Grecia*. Al año siguiente reconstruye *La explosión del acorazado Maine*. Tiene su gracia que haya sido Méliès, considerado el padre del cine fantástico, el que primero haya *desvirtuado* con sus trucajes la veracidad del cine informativo: es aquí donde puede verse todo un precedente de lo que hoy llamaríamos *fake*, y así suele mencionarse en los estudios dedicados al mismo.

Jay Leyda cuenta en su historia del cine soviético una curiosa experiencia que data del año 1898: el interés público en el caso Dreyfus impulsó al operador Francis Doublier, a la sazón de visita en Rusia mostrando los films de los hermanos Lumière, a improvisar una *sesión especial*: “A partir de las tres docenas de temas cinematográficos que traían con ellos, Doublier ensambló una escena de una parada del ejército francés dirigida por un capitán, una de sus escenas callejeras de París que mostraba un gran edificio, un plano de un remolcador finlandés que se dirigía hacia una barcaza, y una escena del Delta del Nilo. Esta secuencia de imágenes, con un poco de ayuda de un comentarista, y una gran cantidad de ayuda proporcionada por la imaginación de los espectadores, contaba la siguiente historia: Dreyfus antes de su arresto, el Palais de Justice en donde le sometió a juicio una corte marcial, el traslado de Dreyfus a un barco de guerra, y la Isla del Diablo en donde se le encarceló, hechos todos ellos que habían sucedido presuntamente en 1894.”⁸

En su historia del documental Eric Barnouw evoca (sin citar a Leyda como fuente) esta “superchería” y otras por el estilo y comenta: “No era probable que el público se interesara demasiado sobre la significación precisa de una *reconstrucción*. Estaba habituado a las noticias ilustradas con imágenes que tenían un incierto y remoto vínculo con los hechos mismos. Sencillamente no se pensaba en semejante relación.”⁹ No le falta razón a Barnouw a la hora de conjeturar que en esta fase proto-documental el público, admirado ante la capacidad del nuevo invento de registrar lo real, no se preocupara demasiado por la calidad referencial de las

⁷ Richard M. Barsam, *Non-Fiction Film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1992, p. 30.

⁸ Jay Leyda, *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Eudeba, Buenos Aires, 1965, p. 9.

⁹ Eric Barnouw, *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 28.

imágenes, ni por su autenticidad.¹⁰ Avanzando más en el tiempo, vemos que la práctica de la reconstrucción, es decir, la escenificación de una realidad aun con sus *actores naturales*, no deja de refinarse en títulos clásicos de Flaherty o Grierson (¡los padres del documental!), hasta llegar a constituirse en todo un subgénero documental conocido como docudrama, que florece en la escuela británica documental, fílmica y televisiva, e influye en títulos tan famosos como *La batalla de Argel* (1965), de Gillo Pontecorvo. El docudrama, que mantiene en su misma denominación la tensión entre documento y dramatización, es una práctica que queda en entredicho dentro de la subsecuente evolución del cine documental, hasta que reemerge con fuerza como formato televisivo en diversas series cuasidocumentales y, por supuesto, en esos formatos híbridos que se engloban bajo el nombre genérico de *reality show*, en donde reaparece dicha tensión, ahora conjugada entre realidad y espectáculo. De hecho, cabe considerar el *fake* no como un movimiento surgido en el seno de la institución del documental cinematográfico sino, al menos en parte, como una respuesta ante la espectacularización de la realidad acometida por la televisión.

Puede verse el *fake* como un caso especial de ese eterno combate entre lo real y lo ficticio que se ha librado en el interior de la institución documental. Más que de lo ficticio habría que hablar en propiedad de lo reconstruido: al menos históricamente, cuando un documental ha recurrido a alguna forma de escenificación de la realidad ha sido acusado de *lesa ficción*. Lo especial del *fake* es lo que tiene de *deliberado*: presenta un relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivados por el cine documental. Puede pensarse entonces que el *fake* no sería una forma especialmente nueva para la teoría de los géneros, pues es posible englobarlo dentro de la categoría de la parodia que imita los rasgos de su referente. Pero si la parodia depende de una relación cómplice con el receptor, que deriva su placer del reconocimiento de los rasgos exagerados del referente citado, el sentido del *fake* no se agota siempre en dicho reconocimiento. Como señaló hace ya muchos años Fredric Jameson, antes de que la mayoría de las películas pareciesen contadas en segundo grado o entre comillas (“al modo de...”), la ficción posmoderna tiene en el pastiche uno de sus rasgos más habituales; y sin duda hoy es habitual ver películas plagadas de citas o construidas todas ellas “al modo de”: *Lejos del cielo* es un pastiche de los melodramas de Douglas Sirk; *Abajo el amor*, de las comedias de Doris Day y Rock Hudson; etc. Pero dentro de esta orgía de autorreferencialidad, de *cinéma filmé* como lo llamaba Serge Daney, el documental cinematográfico había mantenido incólume hasta época

¹⁰ Hemos estudiado más a fondo la cuestión de la relación del protodocumental con el falso archivo y el principio del *montage* en Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Colección Punto de Vista, Gobierno de Navarra, 2009, de donde proceden las citas anteriores.

reciente su estatuto de representación, su discurso de sobriedad, su condición de último reducto de la objetividad, etc. Visto de este modo, si el modo reflexivo al que alude Bill Nichols constituye un equivalente a la etapa modernista del cine de ficción, el *fake* parecería indicar que el documental ha sido finalmente contagiado por la infección posmoderna.

Pero tampoco debe agotarse el sentido del *fake* en su condición de *síntoma* de la posmodernidad; ello resultaría bien poco significativo en el momento actual. Parece más relevante el hecho de que este subgénero ofrece un índice más de que el documental se ha vuelto *consciente de sí mismo* y de las estrategias que utiliza para construir su discurso. En este sentido, algunos estudiosos atribuyen una innata cualidad reflexiva a la operación de apropiación de los códigos del documental que ejecuta el *fake*. Así, Gertjan Zuilhof escribe en el catálogo del festival de Rotterdam: “El *fake* trata siempre de la propia práctica cinematográfica. A través de sus parodias, estas películas denuncian los clichés y desvelan la hipocresía latente tras la supuesta sinceridad del realismo”.¹¹ Cabe ser un poco más precisos. El *fake* aborda directamente el problema de las representaciones de la realidad y su pretensión de autenticidad: la cuestión que plantea es *cómo una pretensión de veracidad se asocia a una serie de estrategias formales* que serían garantes de dicha pretensión. Y la plantea por reducción al absurdo: si esas estrategias se pueden imitar, y a menudo se ponen al servicio de tramas delirantes, como es el caso de muchos *fakes* célebres, ¿dónde queda su valor de garantía? El *fake* moviliza también, por su condición mimética, nuestras prácticas receptoras. En efecto, sabemos que estamos viendo un documental porque así se nos dice y como tal se presenta: un *fake* parece y se comporta como un verdadero documental, lo que no utiliza precisamente son formas evidentes de ficcionalización. Al mismo tiempo, el *fake* se distingue de otras formas de impostura (los *reality shows* televisivos, por ejemplo, pero también muchos tipos de reportaje que nunca cuestionan ni ponen en primer término sus procesos y protocolos) por no pretender nunca que el engaño sea completo, ofreciendo al espectador pistas e indicaciones del proceso mimético que ha puesto en juego: más allá del simple guiño, de incluir al espectador en el chiste, es aquí donde reside el innato carácter autorreflexivo o metadocumental de este formato, su rasgo más celebrado por los estudiosos.

En su mencionado libro *Faking It* Roscoe y Hight llegan a proponer una división de los falsos documentales en tres grandes categorías según su grado creciente de reflexividad, precisamente: 1) la parodia (*Zelig*, Woody Allen, 1983); 2) la crítica (*Bob Roberts*, Tim Robbins, 1992) y la

¹¹ Gertjan Zuilhof, “Fake”, *Catalogus*, Festival de Rotterdam, 1997, p. 189.

falsificación (*Forgotten Silver*, Peter Jackson y Costa Botes, 1996); y 3) la deconstrucción (*David Holzman's Diary*, Jim McBride, 1967; *The Falls*, Peter Greenaway, 1980). Es cierto que el interés por emparejar y colisionar los elementos de un binomio familiar -ficción y documental- no deja de parecer una variación de aquel juego estético de la defamiliarización, que los formalistas rusos consideraban “el propósito básico del arte”. Y es cierto también que el *fake* tiene la virtud de florecer en el mismo momento en que otras formas de no ficción se empeñan en cuestionar el estatuto, problemático desde un principio, del género documental. Pero no nos parece tan seguro que ese carácter reflexivo -tomado siempre en el sentido de *auto-reflexivo*- sea lo único que motiva a los cineastas que lo practican. Hay otros documentalistas, mientras tanto, cuya fe ciega en el género les lleva a no enterarse de nada; así se deduce de estas palabras de la veterana documentalista *engagé* Barbara Kopple, que no son una cita *fake* sino su optimista respuesta a una pregunta que le hicimos sobre la actual profusión de documentales ficticios: “Me parece muy significativo que la gente trate de imitar el formato documental, porque lo que intentan hacer con esas películas es que el espectador crea que son reales, hacerle olvidar que existe una cámara y hacerle sentir que está contemplando la vida real, algo que la ficción no puede conseguir”.¹²

Junto a la necesaria mirada *hacia dentro*, hacia las formas que lo constituyen, muchos de estos cineastas parecen proyectar también una mirada hacia fuera, hacia lo que John Corner llama el carácter institucional del documental, es decir, su “localización específica en el interior de sistemas políticos, económicos y sociales”.¹³ Este carácter institucional (que, como es evidente, gobierna no sólo las condiciones de producción del documental sino también el formato que debe adoptar) se ha visto enturbiado por la adopción sensacionalista de la textura y el repertorio representacional del género por parte de los *reality shows* televisivos. Desde esta perspectiva externa, el *fake* puede verse como una *respuesta* de los cineastas al secuestro de la realidad acometido por la institución televisiva; para ello utilizan su misma estrategia, la confusión de fronteras. “Se trata de una crítica de los artistas sobre la fiabilidad de las informaciones que se nos transmiten. La deconstrucción de la imagen televisiva es una llamada de alerta sobre la pasividad del espectador: es el mismo objetivo que el de los primeros video-artistas de hace 30 años (Nam June Paik y Bill Viola) pero ahora la crítica es más específica y se imita de manera más perfeccionada el formato original, en particular los documentales históricos y esos *reality shows* sobre la “vida real” a los que les preocupa, más que presentar hechos objetivos, construirse sobre

¹² Conversación con el autor.

¹³ John Corner, “The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary”. Manchester University Press, Manchester, 1996, p. 16.

la emoción de los implicados”.¹⁴ Esta función de *comisariado* de los medios de masas, que es una preocupación creciente de los nuevos documentalistas como respuesta al voraz apetito de los medios por espectacularizar la vida real, la ejercen también no pocos de los cineastas y artistas que trabajan en el campo del *found footage*, es decir, de la apropiación de material visual y sonoro. Sería éste uno de los casos en los que la vanguardia no se adelanta por un camino separado sino que reacciona ante un estado de cosas del *mainstream*: fue el *Sistema* el que primero confundió las cosas. Pero, por más que la motivación de los medios de masas sea sensacionalista, ese concepto de confusión de formatos es en sí mismo interesante y por ello resulta, a su vez, susceptible de apropiación. Como advertía hace ya veinte años Jonathan Rosenbaum, al final sólo se reducirá a una cuestión de ética el que “ese cine en el que ficción y no ficción se funden e intercambian sus lugares” pueda dar lugar a una de las nuevas formas de cine potencialmente más progresivas o más reaccionarias.¹⁵ Y, al fin y al cabo, la noción de un documental falso es más sugerente -y divertida- que su simétrica, y mucho más habitual, de dramatización basada en hechos reales.

¿Mera parodia? ¿Síntoma de la posmodernidad? ¿Ejemplo de reflexividad del género? ¿Respuesta a los *media*? ¿Una crítica del “realismo”, cuya fácil imitación serviría para demostrar que es un estilo como cualquier otro y no un garante de autenticidad? Un repaso a la filmografía reciente del *fake* indica que no existe un único diagnóstico posible. Lo que está en juego no es sólo desmontar, de puertas adentro, la presunta objetividad del documental, o denunciar, de puertas afuera, la apropiación de los formatos factuales por los *media*. En nuestra opinión, la atracción por esta forma de simulacro que es el *fake* demuestra, más allá del muchas veces evidente placer que sienten muchos cineastas por el lúdico artificio de la mimetización, un interés intrínseco por la no ficción, por recuperar las posibilidades *expresivas* de la forma misma y por utilizar ésta para *decir* cosas que son habitualmente del dominio de la ficción; o a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo de un tipo de información que normalmente sólo se expresa dentro del ámbito documental. Por poner sólo algunos ejemplos españoles, basta comparar el cine histórico al uso con el impecable trabajo de Basilio Martín Patino en *Casas Viejas*, en donde reproduce un episodio de revuelta campesina y su posterior represión presentando (supuestas) filmaciones de documentalistas de la escuela británica y soviética. O ver cómo hasta un documentalista de nuestra historia pasada, como el mismo Patino, descubría la utilidad del falso documental para describir la confusión de esta era mediática en *La seducción del caos*. O tener en

¹⁴ Conversación del autor con María Pallier, directora del programa Metropolis (TVE). Fue comisaria de la sección de Videoarte de Arco Electrónico 1998, en donde presentó una selección de documentales ficticios.

¹⁵ Jonathan Rosenbaum, “The Impossible Documentary”, *Catalogus*, Festival de Rotterdam, 1990, p. 9.

mente la típica biografía de artista ejemplar cuando se ve el *Gaudí* de Manuel Huerga. O divertirse con la crónica de sucesos, digna de cualquier *reality show* de interés humano, que traza Santiago Lorenzo en *Manualidades...* sólo para sorprenderse al saber luego que fue nominado para el Goya al “mejor documental” (!). Si no otra cosa, *fakes* como los citados demuestran que la Academia debiera actualizar sus categorías.

Esta atracción por los dispositivos de la no ficción tiene una amplia historia. Orson Welles, por ejemplo: piénsese en “War of the Worlds” (1938), su célebre falsificación de un boletín de noticias radiofónico, que puede considerarse el *fake* originario por su carácter de intervención en los *mass media*. Lo es, al menos, desde el punto de vista artístico, porque W. R. Hearst, el protagonista a *clef* de *Citizen Kane* se le adelantó al menos en cuarenta años cuando le telegrafió a su corresponsal en La Habana su famosa frase “Usted suministre las fotos que yo suministraré la guerra”, que le sirvió de lema para propiciar la ruptura de hostilidades entre Estados Unidos y España. Pero piénsese también en el falso noticiario de la misma *Citizen Kane* (Welles y el fotógrafo Gregg Toland se divirtieron rayando el celuloide para que pareciera envejecido, anticipando uno de los recursos más habituales del *fake*); piénsese en ese proyecto abortado de mezcla de historias reales y ficticias que fue *It's All True* (1942; nombre luego adoptado por un festival brasileño de cine documental: “É Tudo Verdade”, lo que no deja de resultar irónico); en *Filming Othello* (1978, en donde remontaba el metraje que presentaba de su clásico shakesperiano); y, por supuesto, en la seminal *Fraude o F for Fake* (1975), en donde se apropiaba de metraje ajeno de François Reichenbach para proponer, en palabras del propio Welles, tanto la “falsificación de un documental” como la reivindicación de los poderes “mágicos” de la moviola. Puede concluirse que si Welles es el padre del cine moderno, esta otra faceta mucho más oculta, pero continuada, de su carrera le convierte también en precursor de gran parte del cine posmoderno. Al comienzo de *Fraude* la formidable voz de Welles nos anunciaba que todo lo que nos diría en la *siguiente hora* sería verdad; ochenta minutos después nos decía que el plazo se había cumplido ya hacía rato... Este juego con la autoridad del narrador, en definitiva, con el contrato que establece el documental con el espectador, parece fascinar o divertir a muchos cineastas, quizá más que a los documentalistas propiamente dichos, que tienden a tomarse el género más en serio o a *expandirlo* por otros caminos.

La eficacia satírica de otro famoso *fake* pionero, *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) proviene del rigor con que se mimetiza el modelo del documental celebratorio del rock, el llamado *rockumentary*, en este caso aplicado a un tan inexistente como *emblemático* grupo de rock duro; hay que añadir que los actores se juntaron años después en una secuela, *The Return of Spinal Tap*

(Jim Di Bergi, 1993) que reproduce un concierto del “grupo” para promocionar un álbum auténtico (que llegó a ser editado en el mercado), lo que vino a complicar toda la cuestión de la falsedad o veracidad del *fake* original, en un juego de espejos eminentemente posmoderno. El “líder” del grupo Spinal Tap, Christopher Guest, ha hecho una carrera posterior de realizador y protagonista de *fakes* tan divertidos como *Waiting for Guffman* (1996), *Very Important Perros* (*Best in Show*, 2000) o *A Mighty Wind* (2003), en donde aplica el mismo formato del documental falso a la parodia de, respectivamente, el mundo de la farándula, la cultura de los dueños de perros de concurso y los grupos de música folk.

A menudo el blanco sobre el que dispara sus dardos el *fake* es el propio cine, y se convierte entonces en un chiste cinéfilo, como sucede en *Guns of the Clackamass: A Documentary* (1995), en donde Bill Plympton cambia sus trastos habituales de animación para trazar una despiadada e inverosímil crónica de la producción de un western de serie B cuyo rodaje no se interrumpe pese a las sucesivas muertes que asolan al reparto (la expresión de “un actor tan expresivo como un zombi” se hace aquí literal...). La igualmente hilarante *Forgotten Silver* (1995) se propone como la documentada reivindicación de la figura de un supuesto pionero olvidado del cine neozelandés; urdida en el contexto de las celebraciones del centenario del cine, la emisión por televisión de la travesura de Peter Jackson tuvo la virtud de suscitar protestas tanto por su “confusión de fronteras” genéricas como por haber tocado la fibra sensible del nacionalismo de un país acomplejado por contar poco en el concierto internacional.¹⁶ Otros ejemplos de divertidos pastiches televisivos son *Born in a Wrong Body* (Pieter Kramer, 1996), de la serie holandesa “30 minutes”, que presenta perfectamente documentado el caso de un granjero ¡transrracial!; *The Artist’s Mind* (Alex Plus, 1996), retrato de un artista que recoge animales muertos de la carretera para incorporarlos -literalmente- a su obra plástica; y *Opération Lune* (William Karel, 2002), que presenta *evidencias* de que las célebres imágenes de los primeros pasos del hombre sobre la Luna fueron en realidad rodadas por Stanley Kubrick en el plató de *2001, una odisea del espacio* para poder ganar a los soviéticos en la carrera espacial... El chiste cinéfilo se ve en este caso sobrepasado por la participación de “testigos históricos” como Henry Kissinger o Donald Rumsfeld, cuyos comentarios sobre la guerra fría y la necesaria predominancia del imperio al que representan otorgan una resonancia siniestra a la película (su carácter de broma, que cuesta aceptar ante la presencia en cámara de tales pesos pesados, se revela al final cuando se ofrecen las *tomas falsas* del rodaje).

¹⁶ Cf. Roscoe y Hight, *op. cit.* pp. 148-149.

Como se deduce parcialmente del film de Karel, el falso documental no tiene por qué quedarse en el pastiche satírico: su *impostura* puede tener un alcance superior. Es el caso de *The War Game* (1965), la brillante adaptación de Peter Watkins del modelo de “La guerra de los mundos” al formato televisivo: rodada en plena histeria de la guerra fría tras la crisis de los misiles de Cuba, describe un presunto impacto nuclear sobre una ciudad británica. El que la BBC prohibiera la emisión del programa, disfrazando sus reparos al contenido y a la clara intención política de Watkins por medio de objeciones a lo “inaceptable del formato” utilizado, es la más elocuente defensa de la eficacia ideológica de este simulacro de reportaje que utiliza magistralmente los recursos del género para colocarnos *en el lugar de los hechos*. Es el caso también de *L’Ambassade* (1975), una de las *intervenciones* más originales de Chris Marker en la actualidad política: rodada con urgencia e ira tras el golpe de estado de Pinochet en Chile, se presenta como una película en super 8 “encontrada en una embajada”, precisamente una que se ha ido llenando de refugiados políticos ante la violencia de los acontecimientos. Marker presenta estas imágenes *caseras*, casi robadas, con un comentario lleno de su perspicacia habitual, sólo para revelar en una prodigiosa panorámica final (que evoca la conclusión con su fulminante revelación retrospectiva de *El planeta de los simios*) que muestra la silueta de la torre Eiffel que el escenario no es Santiago de Chile sino París y que lo que hemos visto es un sobresaliente ejemplo de la funcionalidad política del *fake*.

Pese a tratarse del modelo más extendido, y más agradecido por el espectador, el *fake* no defamiliariza sólo el fácil blanco del documental televisivo. Se atreve con referentes más nobles u oscuros, como el cine de metraje encontrado que rastrea la latencia de viejas imágenes familiares (*Tren de sombras*, José Luis Guerín, 1997), el documental político soviético (*Casas viejas*, Basilio Martín Patino, 1996), el llamado cine estructural-materialista o paisajístico de la escuela anglosajona (*Vertical Features Remake*, Peter Greenaway, 1978), la escuela del documental social americano (*Dadatown*, Russ Hexter, 1995), el documental biográfico (*Zelig*, 1983), o incluso la pureza primigenia de las imágenes del protocine (*Die Gebrüder Skladanowsky*, Wim Wenders, 1996). Pero no todo son juegos intracinematográficos, como lo demuestra la existencia de una escuela de “docu-ficción” iraní, iniciada por Abbas Kiarostami en *Kloz âp (Primer plano)*, 1990 y desarrollada luego por el propio Kiarostami, Moshen Makhmalbâf (y su hija Samira) y Yafar Panahi, que propone ficciones que se recubren del realismo aparentemente más descarnado con una engañosa simplicidad. Tampoco podemos dejar de citar el sorprendente éxito de taquilla de *El misterio de la bruja de Blair (The Blair Witch Project)*, Daniel Myrick y Eduard Sánchez, 1999), eficaz película de terror construida a partir de una premisa similar a la ideada por Marker (lo que vemos son unas filmaciones

caseras *encontradas* en un bosque) que juega tanto con la idea del *fake* como del metraje encontrado: el juego con el falso material de archivo es otro de los recursos habituales de esta práctica, que presentan este material en imitación del modelo del documental histórico, y también porque el proceso de envejecer el material es uno de los retos más divertidos a que se enfrenta el equipo que acomete esta variedad del cine de (no) ficción.¹⁷ Pero, volviendo a *El misterio de la bruja de Blair*, hay que decir que trata realmente sobre el punto de vista: las imágenes que vemos proceden de dos cámaras -una de 16 mm que rueda en blanco y negro y otra de video que graba en color-, que se alternan hasta el final: no dejan de grabar ni en los peores momentos y al final, en la gran escena en la casa, el miedo nos hace olvidar lo absurdo de que sigan grabando muertos de miedo... (es ésta una lección bien aprendida por otro gran éxito reciente de *terror vérité*, la española [REC]). En todo momento es lícito preguntarnos, de hecho, es el juego que suscita la película que *siempre* nos va dando toda la información necesaria: ¿quién está grabando lo que estamos viendo? Se pone así en primer término, y aun en el marco narrativo de una trama de terror, la cuestión que no siempre se resuelve adecuadamente en muchos proyectos documentales: la ética del punto de vista.

¹⁷ Cf. Weinrichter, “Usos, abusos y cebo para ilusos. El documental de archivo contemporáneo”, en Ortega Nada *es lo que parece op. cit.*, en donde nos ocupamos de los *fakes* españoles que utilizan falso material de archivo.