

Espectadores de Falsos Documentales. Los falsos documentales en la Sociedad de la Información

Spectators of Mockumentaries: Mockumentaries in the Information Society

Vicente Diaz Gandasegui

Universidad Carlos III de Madrid
vdgandas@polsoc.uc3m.es

Historia editorial

Recibido: 27/01/2012
Aceptado: 29/09/2012

Palabras clave

Falso documental
Documental
Ficción
Espectadores
Tecnología digital
Realidad

Resumen

La existencia de un gran número de documentales que no tienen como objetivo representar la realidad sino (re)crearla ha hecho que los falsos documentales se conviertan en un subgénero que se encuentra a medio camino entre la realidad y la ficción. Los falsos documentales pretenden jugar con el estatus adquirido durante años por el espectador de documentales, parodiar las convenciones existentes en el género o realizar una crítica de ciertos códigos culturales. La confusión entre realidad e irrealidad se encuentra pues en la base de los falsos documentales, pero debido a la amplitud que abarcan consiguen reflexionar, utilizando el humor, la sorpresa, el engaño o el terror, sobre aspectos de gran relevancia para analizar el actual contexto social, cultural y de los medios de comunicación en la sociedad de la información. Los falsos documentales son por lo tanto un producto significativo de una forma de jugar con la confusión que crean las imágenes en un momento en que la tecnología digital es capaz de simular la realidad con total veracidad.

Abstract

Keywords

Mockdocumentary
Documentary
Fiction
Spectators
Digital technology
Reality
Unreality

The existence of a significant number of documentaries which are not intended to represent reality but to (re)create it has allowed that mockumentaries to become a subgenre halfway between reality and fiction. Mockdocumentaries aim to play with the status acquired over the years by the spectators of documentaries, parodying the conventions of the genre and criticizing certain cultural or social codes. Simultaneously, mockumentaries are a very useful tool to analyse the current social and cultural context of the image and the media in the society of information. Mockumentaries are therefore a significant product of the confusion between reality and unreality at a time when digital technology is able to simulate reality with absolute veracity.

1999: La confusión entre la realidad y la irrealidad

Resulta curioso que películas que juegan con la confusión entre la realidad y la irrealidad de maneras tan distintas como *The Matrix* (Wachowsk, 1999), *eXistenZ* (Cronenberg, 1999) y *El Proyecto de la Bruja de Blair* (Myrik, 1999) vieran la luz en el mismo año, 1999. La diferencia sustancial entre estas películas se podría encontrar en la manera en que el espectador presencia la relación entre realidad y ficción cinematográfica: por un lado la imposibilidad de discernir la realidad debido al desarrollo tecnológico de realidades virtuales y, por otro lado, la confusión que envuelve al espectador cuando este desconoce la naturaleza de lo que ve, cuando es espectador de un falso documental. El espectador, sumido en el mundo diegético que propone la película, sea esta ciencia-ficción o falso documental de terror, puede demostrar una confusión similar si conecta su experiencia personal, memorias e ideas, con la historia

Diaz Gandasegui, Vicente (2012). Espectadores de Falsos Documentales. Los falsos documentales en la Sociedad de la Información. *Athenea Digital*, 12(3), 153-162. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/Diaz>

que plantea la película. La confusión entre realidad e irrealidad cinematográficas, nos demuestran estas películas, procede por lo tanto de las imágenes, la narrativa y también, y fundamentalmente, del espectador y la actitud que adopta ante la película.

La tecnología también juega un doble y primordial papel en las mencionadas películas para contribuir a la desorientación del espectador: es un elemento protagonista en la confusión en *The Matrix* y *eXistenZ* y, simultáneamente, la herramienta que se utiliza para engañar al espectador en *El Proyecto de la Bruja de Blair*. Así, mientras que en *El Proyecto de la Bruja de Blair* la tecnología simula una realidad creíble que ha tenido lugar en el mundo real presente, *The Matrix* y *eXistenZ* utilizan la tecnología para recrear una realidad verosímil en cuanto posible. Es de esta forma como *The Matrix* y *eXistenZ* hacen de nuestros miedos presentes en el desarrollo tecnológico futuro el punto de conexión entre los espectadores y las películas, mientras que *El Proyecto de la Bruja de Blair* evoca en el espectador, mediante la técnica del *found footage*, un miedo fundamentado en el pasado y que se basa en que lo que está observando no sólo es terrorífico sino que además es real. La (i)realidad y la credibilidad son por lo tanto dos factores comunes a estas películas, distintas en su fondo y su forma, pero que comparten la creación de elementos totalmente ficticios que se convierten en realidades presentes o posibles en la mente del espectador.

En estas películas se reivindica la convivencia de estas dos entidades, realidad e irrealidad, mediante dos técnicas diferentes, resaltando la realidad de la irrealidad en la ciencia ficción y mostrando la irrealidad de la (aparente) realidad en el subgénero del falso documental. Esto se corresponde con la dualidad de representaciones de la realidad que conviven actualmente tanto en las pantallas como entre los espectadores y que convergen en la simulación de la realidad.

Lo que abordaré en este artículo será no solamente el papel del falso documental como portador de una realidad ficticia que se presenta como real, sino también el potencial que posee, debido a su intención de confundir o engañar y más tarde desvelar, para educar la retina de las audiencias en un momento en que las imágenes digitales han hecho que lo que vemos no siempre tenga relación con la realidad, provocando el miedo a la simulación tecnológica que representan películas como *The Matrix* y *eXistenZ*.

El falso documental: entre el documental y la ficción

100% ficción y 100% documental (Landesman, 2008, p. 8).

Un falso documental es un texto ficticio que utiliza las técnicas del documental, sus códigos y convenciones para aparentar ser este (Roscoe & Hight, 2001, p. 2) y que durante su transcurso o al final de su visualización demuestra su verdadera naturaleza al espectador. El falso documental contrasta así con la sobriedad, verdad y naturalidad que pretende transmitir el documental (Juhász y Lerner, 2006, p. 2), desafía su posición tradicional como instrumento que refleja la realidad y al hacerlo socava y ensalza simultáneamente el poder de la imagen, una imagen que en las últimas décadas, con la llegada de la tecnología digital, se ha vuelto más fácil y creíblemente manipulable. El falso documental “pone en jaque nuestra primera y elemental herramienta de juicio: la vista” (Sánchez- Navarro & Hispano, 2001, p. 8) y de este modo nos demuestra que el espectador puede ser fácilmente engañado puesto que la imagen no siempre expone la naturaleza real o irreal de lo que refleja. Es así como el falso documental pone en entredicho, de forma autorreflexiva, el estatus del documental y la esencia de la imagen que consumen los espectadores; sugiere una diferente relación entre las audiencias y la producción fílmica, dependiendo de las habilidades y capacidades de cada espectador para poder diferenciar entre la realidad y la ficción de las imágenes.

El falso documental no podría existir sin el documental y el estatus que este ha adquirido como prueba del mundo, pues legítima, al menos de forma supuesta, su utilización como fuente de conocimiento: “los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico. Como espectadores confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara haya sufrido escasa o nula modificación” (Nichols, 1997, p. 58). Es en este pacto implícito entre el documental y el espectador en el que se basa el falso documental para tergiversar la realidad y confundir al espectador en cuanto a la naturaleza de las imágenes. “La promesa consistente en que el documental lo contará todo” (Nichols, 1997, p. 167) ha sido utilizada por el falso documental para criticar el estatus de reflejo de la realidad que posee el documental, su relación especial entre la imagen y el referente (Roscoe & Hight, 2001, p. 181), diferente en este sentido a las películas de ficción, para representar unas imágenes que juegan con la tergiversación de los hechos, confundiendo al espectador para llevar a cabo la parodia. La intención de reflejar la realidad y cómo las audiencias consumen las imágenes es parodiada por el falso documental, pues es la estética de la realidad del documental la que sirve para burlarse del estatus cultural de los códigos y convenciones del documental y situarse en una posición reflexiva y hasta cierto punto crítica con el género, demostrando así la “hipocresía que encierra su supuesta representación de la realidad. Su intención es por tanto reflexionar sobre el documental, retarlo e innovar respecto a él en lugar de buscar validez y veracidad a través de su asociación” (Roscoe & Hight, 2001, p. 46-47).

Esta disonancia entre la naturaleza de las imágenes y como son consumidas por el espectador es, simultáneamente, una herramienta efectiva que demuestra a los espectadores, una vez conocido el engaño, que las convenciones sobre la realidad de las imágenes, no solamente existentes en el documental pero también en los información que consumimos a través de los medios de comunicación, no son actualmente las mismas desde la llegada de la tecnología digital. La ironía es que imágenes pertenecientes a la era analógica son hoy útiles para demostrar al espectador la naturaleza de la imagen que es construida a través de un código binario.

Las sensaciones de engaño, indignación, sorpresa o humor que producen los falsos documentales en el espectador provienen de esta confusión, de tener que descifrar la credibilidad de unos hechos que se nos presentan como reales pero que descubrimos que son falsos, pura ficción. Esto puede implicar ciertos problemas éticos y morales derivados de hacer muy real la ficción y borrar las fronteras culturalmente creadas para separar ambas esferas. Así, encontramos producciones como *Holocausto Caníbal* (Deodato, 1980), *Ocurrió Cerca de su Casa* (Belvaux, Bonzel y Pouelvoorde, 1992) o *El Proyecto de la Bruja de Blair* que pueden producir desprecio y horror en el espectador por desconocer la naturaleza, la intención y el origen de las imágenes. Estas películas autoanalizan tanto la información y como se transmite esta como el papel del espectador como consumidor de información audiovisual y de forma específica de documentales, algo que de forma diferente, mediante el humor, también abordan aquellos falsos documentales que pretenden crear una parodia y que pueden hacernos reír con lo absurda que puede ser entendida y transmitida la realidad, pues si bien la parodia es evidente, el propio espectador en cuanto consumidor del producto es el que está siendo parodiado y es objeto de crítica. El espectador se ríe de sí mismo, bien por haber creído unos hechos falsos como en *Operación Luna* (Karel, 2002), como por su rol de espectador de ciertos productos, en este caso *rockumentaries* como *This is Spinal Tap* (Reiner, 1984).

Los espectadores se muestran como cómplices del realizador cuando comparten las convenciones y códigos del falso documental o víctimas del mismo si son sorprendidos por sus intenciones. Si bien *This is Spinal Tap* se erige como un claro ejemplo de un falso documental que utiliza al espectador como colaborador en la sátira, falsos documentales como *No Lies* (Block, 1972) u *Operación Luna* son buenos representantes de un producto en el que se manipula al espectador durante su metraje para únicamente

mostrar la ficción de su contenido cuando aparecen los créditos y queda claro que lo que se ha visto no es un documento real, sino una pieza de ficción. Si bien el falso documental de humor nos enseña como una información simulada es construida y consumida mediante una parodia, el falso documental que engaña pone en evidencia tanto la veracidad de la información como al espectador y su credibilidad utilizando la sorpresa que supone el reconocer el artificio una vez ha sido este visualizado como real.

De esta forma los espectadores han de modificar la percepción de unas imágenes que ya han consumido, algo poco usual y que requiere de las audiencias una especial capacidad reflexiva para pasar de la realidad a la ficción sin transición. Esto implica también una consideración sobre la credibilidad que se le debe aportar a las imágenes y a la información, puesto que si estas imágenes nos estaban engañando ¿por qué no podría ocurrir lo mismo con muchas otras que consumimos diariamente como reales en los medios de comunicación? Así, si bien la violación que relata *No Lies* es pura ficción, al igual que los personajes que aparecen, las sensaciones son percibidas como reales por el espectador hasta el último momento de la película (Juhász y Lerner, 2006, pp. 194-195). La confusión que conlleva la revelación de la naturaleza de las imágenes en *No Lies* demuestra la dificultad de etiquetar ciertas imágenes dependiendo de su grado de realidad. La relación del espectador con la (i)realidad cinematográfica, su forma de concebirla, es lo que hace que veamos unas mismas imágenes desde prismas diferentes y utilicemos filtros distintos para interpretarlos. Se trata, como señala Nieves Febrer, de una diferencia de forma y no de naturaleza puesto que “en el fondo, ficción y no ficción utilizan un mismo lenguaje, cuyos códigos leemos de distinta manera” (Febrer, 2010, p. 4).

Humo y espejos: Los espectadores de falsos documentales en la era digital

Las nuevas técnicas de la imagen hacen imposible seguir manteniendo la viabilidad de una mirada que, como la del documental clásico, pretende que todo sigue igual que cuando los obreros salían de las fábricas y apenas si había una cámara para dar cuenta de ello (Catalá, 2001, p. 30).

Los falsos documentales demuestran:

El fetichismo de la verdad, y el modo en que la realidad se impone como estilo, pero apuntan que lo real sólo puede convocarse con la mediación del signo. Son, en el fondo, ejemplos prototípicos de la fe postmoderna en la imagen (Sánchez-Navarro, 2005, p. 108).

Los falsos documentales son así representativos de las ideas de autores como Jameson y Baudrillard por jugar con los referentes, el simulacro, la mezcla, la caricatura y la ironía de las representaciones. Como señala Alberto N. García Martínez “estas imposturas postmodernas que se adueñan de la verosimilitud documental contienen, implícitamente, un aviso en torno a la supuesta evidencialidad de las imágenes y sugieren la imposibilidad de las representaciones para garantizar la verdad de lo que reflejan” (García Martínez, 2007, p. 303), al hacerlo insinúan la posibilidad de que muchas otras imágenes, tanto en películas, documentales como las que consumimos diariamente en los medios de comunicación podrían ser igualmente falsas.

Hoy en día estamos siendo testigos de una situación emergente en la cual la confusión entre la realidad y la irrealidad, debido a la evolución tecnológica, se hace más patente y adquiere nuevas formas basadas en la ‘cultura de la copia’ y la simulación. Esta cultura se extiende principalmente a través de los medios de comunicación audiovisual, que amplían la capacidad de la cámara para transmitir la realidad:

las imágenes se pueden simular en la actualidad con completa fidelidad, creando una confusión en el espectador puesto que la lente de la cámara ha pasado a ser una herramienta más y no la única en la generación de imágenes. Como indica Fernando de Felipe “La tecnología digital, puesta al servicio del retoque visual/virtual, no es sino la antesala de la falsificación y el engaño hiper-realista” (De Felipe, 2001, p. 45).

Sin embargo sería erróneo atribuir los falsos documentales a la aparición de la imagen digital; falsos documentales como *No Lies* (Block, 1972), *Holocausto Caníbal* (Deodato, 1980) o *Zelig* (Allen, 1983) nos demuestran que la habilidad de las imágenes para engañar al espectador no es exclusiva de la tecnología digital. Lo cierto es que la imagen digital y los falsos documentales mantienen una relación particular: por un lado la imagen digital y su capacidad para modificar, crear y borrar la realidad constituye una herramienta útil y añadida para establecer el engaño en los falsos documentales hoy en día y por otro lado los falsos documentales hacen patente, mediante el engaño, los peligros que encierran las imágenes en la era digital. El espectador no solo está alerta ante la posibilidad de que las imágenes que consume hayan sido creadas o modificadas con un código binario sino que al mismo tiempo es consciente de que un documental, pese a su estatus como transmisor de realidad, puede ser portador de información ficticia.

Los falsos documentales nos demuestran como se ha transformado la sensibilidad ante lo verosímil y lo verdadero en los espectadores (Sánchez-Navarro & Hispano, 2001, p. 7), estos son quienes deben decidir continuamente lo que es real y lo que es artificial, determinar donde comienza la manipulación y donde termina la realidad. Ciertamente, la clasificación del material audiovisual entre realidad y ficción ha sido tradicionalmente problemática y se ha complicado aún más con la llegada de la digitalización. No es esta una responsabilidad exclusiva del director, puesto que “el espectador debe descubrir como esta indexada una película y si esta es capaz de engañarle” (Plantinga, 1997, p. 19).

Los falsos documentales también ponen en entredicho a los medios de comunicación y al espectador como consumidor de imágenes en la era de la información. Como señala Thomas Doherty (2003, p. 24) el falso documental “utiliza los conocimientos que ha adquirido el individuo después de una vida como espectador de los medios de comunicación”, pues si un documental es capaz de engañarnos “¿Cómo es posible seguir apelando a la transparencia de las imágenes cuando la realidad cotidiana se filtra a través de telediarios codificados como cualquier género y con tendencia a hacer espectáculo?” (Catalá, 2001, p. 30). Es en este sentido como el falso documental enlaza con la cómica, pero no necesariamente inocente, manipulación y tergiversación de las noticias que encontramos en España en el día de los Santos Inocentes y el 1 de Abril (*April Fools' Day*) en muchos otros lugares del mundo. Las noticias son emitidas entonces por los medios de comunicación como algo absurdo, alarmante, improbable, pero simultáneamente creíble y es esta contradicción y el efecto cómico o de engaño que provoca en las audiencias, que las consumen como noticias reales, lo que demuestra, al igual que los falsos documentales, que los conceptos de realidad y ficción se encuentran separados por una delgada y borrosa línea.

La duda constante que puede resultar del entendimiento de que toda imagen podría ser falsa, el cuestionamiento sobre todo lo que se ve y el escepticismo total que desencadenaría, puede llegar a resultar, por la imposibilidad de juzgar las imágenes con certeza, en una satisfacción y simplificación de la percepción en la cual todo quede reducido a mero espectáculo. Nos encontraríamos en una continuación de la sociedad del espectáculo que definió Guy Debord (1967/2000, p. 51-61) en los años 60, una sociedad que se organiza en torno a una producción y consumo de imágenes en la que la

realidad es presentada como espectáculo y lo espectacular como creíble, con la novedad de que este espectáculo se ha hecho digital y por lo tanto manipulable y recreable. Como señala José María Catalá:

Puede que todo resida en el hecho de que el espectador en general y más aún el espectador de documentales, va más en busca de la verdad que de la belleza (...). Y quizá los nuevos documentalistas del engaño le estén advirtiéndole que, en nuestra época, belleza y verdad ya no van necesariamente de la mano (Catalá, 2001, p. 36).

Los falsos documentales se convierten, mediante el espectáculo de la realidad ficticia, en una alternativa al entretenimiento ofrecido por la fantasía de los efectos especiales que con blockbusters como *Avatar* (Cameron, 2009) representan una sociedad del espectáculo que produce un gran beneficio económico mediante un mero “masaje retiniano” (La Ferla, 2009, p. 46). Cuando las grandes inversiones copan las salas de cine, los falsos documentales nos demuestran, sin grandes alardes tecnológicos y efectos especiales llamativos, como pueden reposicionarse los espectadores, reflexionar sobre el poder de la imagen teniendo en cuenta el desarrollo tecnológico visual, la capacidad de simular la realidad y el entendimiento de nociones como realidad, ficción y sus conexiones vigentes actualmente.

En este sentido, los falsos documentales utilizan hoy en día la imagen digital para simular la realidad mediante técnicas que van más allá de la creación digital. Como ocurre en *El Proyecto de la Bruja de Blair o I'm Still There* (Affleck, 2010) la tecnología se presenta en los falsos documentales como una herramienta para aparentar la imperfección del amateurismo en lugar de deslumbrarnos con la perfección de la creación digital. Así, una cámara poco estable, la utilización del sepia o blanco y negro, la inclusión intencional de imágenes poco centradas, desenfocadas y con colores sin corregir en postproducción da como resultado una mayor credibilidad de las imágenes y la narrativa por parte del público, que asocia, por la educación visual recibida durante años, la imperfección de las imágenes a la realidad captada sin artificios y la perfección a lo artificial o modificado¹.

Conclusiones

El falso documental no pretende escamotear la realidad sino restituir lo real (Weinrichter, 2004, p. 10).

El concepto de “falsos documentales” encierra una contradicción en sí misma por cuanto el adjetivo falso precede al sujeto documental, el cual hace referencia a un material que pretende reflejar la realidad². Realidad y falso son términos que en nuestra cultura se plantean tradicionalmente como opuestos pero, sin embargo, el desarrollo de tecnologías capaces de recrear la realidad con total fidelidad ha hecho que aparezcan estos espacios intermedios e híbridos que combinan la realidad y la irrealidad.

El falso documental es así un subgénero, que pese a no originarse en la cultura digital, es relevante como representación de un momento determinado en nuestra cultura en la que las fronteras entre la ficción y la realidad de las imágenes se han vuelto más borrosas y difusas. Por un lado la vorágine de imágenes digitales, que hacen posible lo imposible, provocan que cualquier imagen puede ser falsa y,

¹ Curiosamente, esta hibridación de espacios intermedios entre la realidad y la ficción que Lev Manovich (2000) denomina “realidad DV” por la ausencia premeditada de profesionalismo, se ha representado en los últimos años no solo en falsos documentales pero también en producciones como [REC] (Balagueró, 2007) o Cloverfield (Reeves, 2008), películas de ficción que se acercan a las técnicas del (falso) documental por su gran credibilidad visual. Las imágenes se complementan en estas películas con los hechos narrados para incrementar la sensación de realidad e inmersión en la ficción propuesta, posicionando al espectador en una actitud activa y de confusión ante el producto que consumen.

² De la misma manera *mockdocumentaries*, como se denomina en inglés, se compone del oxímoron que supone la composición de un término por una conjunción de engaño y reflejo de la realidad.

por otro lado, se encuentra la espectacularidad con la que la realidad, a través de la omnipresencia de los medios de comunicación, es presentada. Así, el falso documental se muestra como un material audiovisual que es consumido por las audiencias de forma peculiar y hace reflexionar a los espectadores sobre la actual condición de la imagen y su relación con la realidad.

En un momento en el que es posible dudar sobre toda la información que consumimos el falso documental realza la posibilidad de manipulación de los contenidos digitales y simultáneamente se erige como una herramienta útil para entender que la relación maniquea y excluyente entre realidad y ficción debe ser sustituida por una coexistencia entre ambas. El falso documental se muestra como un paradigma de esta relación de (con) fusión entre dos conceptos tradicionalmente opuestos pero que hoy se demuestran cambiantes, fluidos y dinámicos.

El falso documental se presenta así como un producto con gran capacidad de análisis y sentido crítico. A través de la parodia, el humor, el terror o la sorpresa consiguen analizar tanto a las audiencias, al medio documental como a la cultura que representa. Es de esta manera como el falso documental “proporciona cierta originalidad e ingenio que atrae a los creadores y estimula a la audiencia” (García Martínez, 2007, p. 306-7). Sin embargo, pese a que el falso documental se beneficia del efecto de sorpresa que supone su aparición esporádica tanto en las pantallas de cine como de televisión y el éxito que cosechan algunas de sus producciones, es razonable pensar que un uso continuo del mismo podría terminar con su buena aceptación entre el público por la pérdida de efecto entre las audiencias.

El futuro del falso documental se presenta así incierto. Por un lado, la creciente utilización de la tecnología digital hace que los falsos documentales sean cada vez más útiles para sugerir a los espectadores que los contenidos audiovisuales pueden no reflejar la realidad, pero por otro lado las críticas reflexivas a los códigos del género, culturales y de los espectadores podrían resultar repetitivas, lo que tendría un efecto de saturación entre los espectadores que no verían estos productos como originales, divertidos y no les sorprendería el uso de la ficción para camuflarse como realidad, lo que sin duda redundaría en una pérdida de efectividad de los mecanismos que activan en las audiencias. El conocimiento sobre la posibilidad de engaño puede hacer que las audiencias estén preparadas y duden tanto de los falsos documentales como de los documentales y de las imágenes en un sentido más amplio, algo que no es necesariamente negativo, pues añade un componente de escepticismo, un nuevo filtro sobre la supuesta representación de la realidad que haga que los espectadores sean más críticos con las imágenes que observan. Este sería el constante cuestionamiento que propone Dirk Eitzen (1995, p. 81) con la pregunta “¿podría estar mintiendo?” en lugar de calificar la obra como realidad o ficción.

Posiblemente, el futuro del falso documental se encuentre ligado a la evolución del documental, puesto que de los nuevos modelos que emerjan puedan desarrollarse nuevas parodias sobre las que autorreflexionar de manera original. Hay ciertamente espacio para satirizar sobre la postura subjetiva y la presentación de hechos desde un punto de vista personal que representa el Nuevo Documental o el Documental de Autor. La tergiversación de la realidad sería en este caso parte de la manipulación de un tipo de documental que tiene al documentalista como protagonista, no pretende ser un reflejo de la realidad y quizá por ello han tenido una gran acogida entre las audiencias convirtiéndose en verdaderos *blockbusters* con documentales como *Bowling for Columbine* (Moore, 2002), *Supersize Me* (Spurlock, 2004) o *The Inside Job* (Ferguson, 2010).

La utilización de la manipulación visual por medios digitales, para que los espectadores sean cómplices/víctimas de la capacidad de engaño de las imágenes creadas o modificadas con un código binario, es otra puerta que se abre a los falsos documentales hoy en día. Un gran artificio creado digitalmente pero que el espectador consume como imágenes captadas por la lente de una cámara para

después descubrir que todo lo que vio estaba creado y generado por un ordenador. La crítica reflexiva iría en este sentido hacia estas nuevas formas de fusión de realidad e irrealidad, hechos y ficción, que se han asentado tanto en la producción como en la recepción del cine y el documental.

Ficción y realidad se mezclan, “cada vez más la ficción se llena de elementos documentales y los documentales de elementos de ficción” (Castaño Martínez, 2010, p. 4). Este fenómeno de hibridación que se da de forma bidireccional y se ilustra tanto en la utilización de docudramas que representan hechos reales mediante técnicas cinematográficas como películas de ficción que utilizan la estética del documental para potenciar la sensación de credibilidad e inmersión que implica la visualización de hechos reales (*JFK* [Stone, 1991], *Forrest Gump* [Zemekis, 1994], *[REC]* o *Cloverfield*), convirtiéndose así en una “reverencia hacia la estética documental” (Landesman, 2008, p. 3) por su estatus cultural de portador de realidad.

El falso documental, como representante de este espacio intermedio entre la ficción y no-ficción, ilustra lo complicado que resulta establecer compartimentos estancos en los que situar a cada producto; “las viejas categorías de verdad y falsedad no parecen demasiado útiles para explicar los fenómenos audiovisuales que genera la cultura popular en la actualidad” (Ges, 2001, p. 84). Lo cierto es que la tecnología digital ha hecho que la idea de “esta imagen no es real” deba ser sustituida por un “cierto grado de realidad”, un “coeficiente de realidad” como lo denominó Christopher Williams (1980, p. 226-227). La solución sería establecer un continuo, una línea flexible y fluida en la que se puedan posicionar todos los elementos tanto por su naturaleza, la intención del director, como por la percepción del espectador sin necesidad de asignarle una condición determinada. Esto rompe con la necesidad de etiquetar, categorizar o nombrar el objeto de nuestra experiencia visual dentro de fronteras bien definidas por parte del espectador y a cambio propone un tipo de satisfacción basada en (re)construir, como espectadores, una película a partir de los fragmentos y trazos de realidad y ficción que se le ofrecen al espectador para que él mismo los descodifique y configure de manera activa.

El falso documental ayuda a que el material audiovisual sea consumido aplicando unos filtros, una posición más activa que implica al espectador en la lectura de la obra y esto hace que el escepticismo y la autorreflexión se conviertan en elementos muy útiles para sobrevivir en un entorno visual captado y creado en códigos binarios. En una cultura de conspiracionismo, como señala Fernando de Felipe, “el escepticismo se ha instalado entre nosotros como la única válvula de escape admisible” (De Felipe, 2001, p. 32). El falso documental se presenta de esta forma como una herramienta ideal para educar la retina y la credibilidad de los espectadores mediante la reflexión que provoca y ante la confusión visual que produce la imagen en la era de la digitalización.

Referencias

- Affleck, Casey (Director) (2010). *I'm still there*. Estados Unidos: Magnolia Pictures.
- Allen, Woody (Director) (1983). *Zelig*. Estados Unidos: Orion Pictures Corporation.
- Balagueró, Jaume, Plaza, Paco (Directores) (2007) *[REC]*. España: Filmax.
- Belvaux, Remy, Bonzel, André, Pouelvoorde, Benoit (Directores) (1992). *Ocurrió Cerca de su Casa*.
Bélgica: Les Artistes Anonymes.
- Block, Mitchel (Director) (1972). *No Lies*. Estados Unidos: Direct Cinema Lts.
- Cameron, James (Director) (2009). *Avatar*. Estados Unidos: XX Century Fox
- Castaño Martínez, Olga (2010, marzo). La Difusa Línea entre el Documental y la Ficción. *Agenda Cultural Alma Máter*. Extraído el 10 de Abril de 2011 de:
<http://aprendeonlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/4839/4255>

- Catalá, Josep María (2001). La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo. En Josep María Catalá, Josetxo Cerdán & Casimiro Torreiro (Eds.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (pp. 27-44). Madrid: Festival Internacional de Cine de Málaga.
- Cronenberg, David (Director) (2009). *eXistenZ*. Canada/Reino Unido/Francia: Miramax Films.
- Debord, Guy (1967/2000). *La Sociedad del Espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.
- Deodato, Rugero (Director) (1980). *Holocausto Canibal*. Italia: Greenhouse Releasing.
- Doherty, Thomas (2003). The Sincerest Form of Flattery: A Brief History of the Mockumentary. *Cineaste*, 28, 22-24.
- Eitzen, Dirk (1995). Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal*, 35(1), 81-102.
- Ferguson, Charles (Director) (2010). *The Inside Job*. Estados Unidos: Sony Pictures Classics.
- La Ferla, Jorge (2009). *Cine (y) digital*. Buenos Aires: Manantial Texturas.
- Febrer, Nieves (2010). El Cine Documental se Inventa a sí mismo, *Área Abierta*, 26. Extraído el 12 de Abril de 2011 de: <http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB1010230005A.PDF>
- De Felipe, Fernando (2001). El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos). En Jordi Sánchez Navarro & Andrés Hispano (Eds.), *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción* (pp. 31-58). Barcelona: Glénat.
- García Martínez, Alberto Nahun (2007). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *Zer*, 12(22), 301-322.
- Ges, Marcel (2001). Imágenes para la Confusión. En Jordi Sánchez Navarro & Andrés Hispano (Eds.), *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción* (79-103). Barcelona: Glénat.
- Juhasz, Alexandra & Lerner, Jesse (2006). *F is for Phony: Fake Documentary and Truths Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Karel, William (Director) (2002). *Operación Luna*. Francia: Arte.
- Landesman, Ohad (2008). In and Out of this World: Digital Video and the Aesthetics of Realism in the New Hybrid Documentary. *Studies in Documentary Film*, 2(1), 33-45.
- Manovich, Lev (2000). *From DV Realism to a Universal Recording Machine..* Extraído el 5 de Mayo de 2011 de: www.manovich.net/DOCS/reality_media_final.doc.
- Moore, Michael (Director) (2002). *Bowling for Columbine*. Estados Unidos: United Artists
- Myrik, Daniel, Sanchez, Eduardo (Directores) (1999). *El Proyecto de la Bruja de Blair*. Estados Unidos: Haxan Films.
- Nichols, Bill (1997). *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós.
- Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and Representation*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Reeves, Matt (Director) (2008). *Cloverfield*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Reiner, Rob (Director) (1984). *This is Spinal Tap*. Estados Unidos: Embassy Pictures.
- Roscoe, Jane & Hight, Craig (2001). *Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- Sánchez-Navarro, Jordi (2005). (Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental. En Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (85-108). Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Navarro, Jordi & Hispano, Andrés (Eds.) (2001). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Barcelona: Glénat.
- Spurlock, Morgan (Director) (2004). *Supersize Me*. Estados Unidos: Samuel Goldwyn Films.
- Stone, Oliver (Director) (1991). *JFK*. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.
- Wachowski, Larry, Wachowski, Andy (Directores) (1999). *The Matrix*. Estados Unidos/Australia: Warner Bros Pictures.

Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo Real*. Madrid: T&B.

Williams, Christopher (1980). *Realism and the Cinema: A Reader*. Londres: Routledge.

Zemekis, Robert (Director) (1994). *Forrest Gump*. Estados Unidos: Paramount Pictures.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons](#).

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las siguientes condiciones:

Reconocimiento: Debe reconocer y citar al autor original.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar, o generar una obra derivada a partir de esta obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)