
Pol Capdevila

pol.capdevila@upf.edu

Profesor lector. Departamento
de Humanidades. Universidad
Pompeu Fabra, España

Recibido

1 de abril de 2015

Aprobado

1 de septiembre de 2015

© 2015

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.28.4.sp.67-85

www.communication-society.com

2015 – Vol. 28(4),
pp. 67-85

Cómo citar este artículo:

Capdevila, P. El documental de
objetivación. Realismo, estética y
temporalidad. *Communication &
Society* 28(4), 67-85.

El documental de objetivación: realismo, estética y temporalidad

Resumen

Este artículo entra en el debate sobre la representación de la realidad para describir una nueva categoría de documental: el documental de objetivación. Estos documentales aparecen a partir de los años 2000 con, por ejemplo, *Bosnia. Lost Images* (2003) y cuestionan cierta propaganda de guerra. Persiguen dos objetivos: por una parte, desconstruyen las convenciones del estilo realista y desvelan el truco de su presunta inmediatez y de su valor como “prueba” de lo acontecido; por otra, tratan de comunicar una historia desde una visión racional, “objetivada” de los hechos. Se presentan, por tanto, como una herramienta epistemológica deudora de una racionalidad científica. En este artículo, se caracterizará primero el documental de estilo realista, que ha sido el hegemónico entre los años 60 y 90. Seguidamente, se desarrollará el concepto de objetivación en el cine documental y se describirán las estrategias utilizadas por este tipo de películas. Metodológicamente, se recurrirá a la estética según la propuesta de Corner (2003). Se acompañará esta presentación con el estudio de caso de la noticia de estilo realista sobre el asesinato de Al-Durah en el 2000, que ha sido objetivada posteriormente por el documental *El niño, la muerte y la verdad* (2011). En el último apartado, se analizará una de las estrategias visuales más poderosas para construir la objetividad en un documental, a saber, la manipulación de la temporalidad. En las conclusiones reflexionaré sobre la presunta racionalidad y el cientificismo de tales documentales, así como de su ideología epistémica.

Palabras clave

Documental de objetivación, objetividad, realismo documental, temporalidad de la imagen, manipulación de la imagen, affair Al-Durah

Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo” (FFI2012-32614, 2013-2015). Agradezco mucho a Sasa Markus sus valiosas aportaciones a este artículo. También agradezco los valiosos comentarios de los revisores anónimos.

1. Introducción

Las imágenes documentales poseen una gran importancia en nuestra concepción de la realidad. Pueden representar una realidad ausente, como ya caracterizó Plinio mediante la anécdota de la dama de Corinto, o nuestros mayores anhelos, como tan bien expresó Ovidio en el mito de Pygmalion. Pero si las imágenes documentales pueden mediar entre nuestra memoria, nuestra percepción de la realidad y nuestro deseo es

porque, además de ejercer una función mimética, son capaces de moldear los esquemas mediante los cuales concebimos estos contenidos. Si saciamos nuestra sed de realidad a través de las imágenes documentales es porque ellas también configuran nuestra manera de mirar la realidad. Ésta ha sido una de las herencias poco reconocidas de los estudios de historia del arte en la teoría de la imagen documental, según la cual, siguiendo por ejemplo a uno de sus mayores teóricos en este ámbito, Ernst Gombrich, si diferentes estilos de representación pueden ser entendidos como miméticos –asemejarse a su referente–, es porque sus convenciones imitan alguno que otro de los modos posibles que tenemos de percibir la realidad. Al imitar uno de estos modos posibles de percepción, los estilos de representación adquieren una dimensión gnoseológica profunda: funcionan como lenguajes que articulan nuestra experiencia del mundo.

Este artículo entra en el debate sobre la representación de la realidad para describir una nueva categoría de documental: el documental de objetivación. Estos documentales adoptan el lenguaje del cine clásico, como la edición de la imagen y la narración omnisciente, para deconstruir versiones previas transmitidas por documentales de estilo realista y ofrecer argumentos positivistas para una nueva lectura de los acontecimientos. Se presentan, por tanto, como una herramienta epistemológica deudora de una racionalidad científica.

Para que se pueda entender bien la función epistemológica de estos documentales, en este artículo caracterizaré primero el documental de estilo realista, que ha sido el hegemónico entre los años 60 y 90, aún cuando han aparecido múltiples géneros alternativos en las últimas décadas. Seguidamente, desarrollaré el concepto de objetivación en el cine documental y describiré las estrategias utilizadas por este tipo de películas. Acompañaré esta propuesta con el análisis de un caso que permite entender cómo las mismas imágenes se utilizan en el estilo realista y en el documental de objetivación. Me refiero a la noticia del asesinato de Al-Durah en 2000 y al documental de Esther Schapira, *El niño, la muerte y la verdad* (2011). Ahí veremos que la objetivación se consigue precisamente a partir de la manipulación de la imagen, que se presenta como una herramienta de análisis de la realidad. En el último apartado, analizaré una de las estrategias visuales más poderosas para construir la objetividad en un documental, a saber, la manipulación de la temporalidad. En las conclusiones reflexionaré sobre la presunta racionalidad y el cientificismo de tales documentales, así como de su ideología epistémica.

2. El realismo documental

Buena parte de los teóricos del documental participan de las tesis de Gombrich sobre la representación (1977: 89-90). Si dejamos de lado aquellos films de no ficción¹ que nos hablan del mundo desde una perspectiva “no realista” –documentales de carácter subjetivo, lírico, filosófico, satírico, etc.– la mayoría de los que han tratado de describir el estilo específico del realismo documental, se basan en dos ideas: la primera, que diferentes tipos de representaciones utilizan diferentes sistemas de convenciones; la segunda, que las representaciones tomadas como realistas utilizan convenciones visuales análogas a algunas características propias de la visión humana.

Carroll, en *From Real to Reel: Entangled in Non-Fiction Film*, afirma que el realismo documental –que llama *Deep focus realism* basándose en la teoría de Bazin– se asimila a la experiencia cotidiana en que ambos comparten una cierta espontaneidad y libertad en el escaneo de la realidad circundante. La relajación del control del director en la grabación y el

¹Nótese que en este artículo sigo la distinción propuesta, entre otros, por Plantinga (1997: 26), entre film de no-ficción y documental, siendo éste un subgénero de aquél y que incluye los documentos con un carácter social, como por ejemplo los periodísticos y los de historia.

montaje es recibida por el público como la posibilidad de asimilar la sucesión de las imágenes de una manera propia, libre. “*This freedom is called realistic because it is analogous of the kind of choice and freedom we experience when we scan everyday reality for information on how things stand*” (Carroll, 1983: 243). Esto supone que el tipo de imágenes y el montaje de la película dejan espacio al espectador para no tener que amoldarse a las preconcepciones del director sobre los hechos.

Carroll recuerda al lector las relaciones que este estilo de documental mantiene con el cine moderno, especialmente el *cinema vérité*, su búsqueda de la autenticidad a partir de una mayor espontaneidad, del encuadre y del movimiento de cámara (Carroll, 1983: 243), y por eso opina también que no necesariamente estas cualidades visuales, aunque puedan ser definidas como realistas, implican una mayor veracidad de la imagen con los hechos. Esto le permite ampliar la categoría de realismo a otros tipos o estilos, que pueden establecer otro tipo de analogías con la percepción visual: “*We should speak of Soviet Realism, Neorealism, Kitchen Sink and Super Realism. None of these Realisms strictly correspond to or duplicate reality, but rather make pertinent (by analogy) aspects of reality absent in other styles*” (1983, 244).

Bill Nichols, en su obra *La representación de la realidad*, reflexiona extensamente sobre el realismo en el documental. En términos generales, el realismo hace referencia a un estilo describible a partir del uso de ciertas convenciones estilísticas, normas retóricas y un cierto compromiso con los hechos. Para Nichols, en el sentido que todo documental construye algún tipo de representación sobre el mundo, el realizador debe negociar con estas categorías y decidir hasta qué punto adopta tales convenciones y normas, o si las modifica o las impugna (Nichols, 1991; 1997: 218).

En primer lugar, para Nichols, la distinción entre el estilo realista en el documental y el del cine de ficción, que ya se utiliza como cajón de sastre para opciones estilísticas, de autor y épocas variadas, no se diferencian tanto por sus marcas estilísticas, como por sus funciones. “En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva” (Nichols; 1997: 217). Aunque hay muchos otros, uno de los tipos de documentales realistas más consumidos son las noticias de televisión y reportajes de actualidad. Entre los documentales que han consolidado convenciones del realismo documental se cuentan aquellos que caben en la modalidad de observación, como los de Raymond Depardon o los de Frederick Wiseman, aunque, como se verá en los ejemplos que citamos más abajo, otros documentalistas anteriores incluyeron en sus films elementos propios del estilo realista.

Nichols observa que el documental realista adopta la perspectiva de un observador, su posición singular frente al objeto, e incluso reproduce las imperfecciones, arbitrariedades y contingencias que sufre la percepción subjetiva frente a un fenómeno concreto. Estas típicas imperfecciones formales que el cine de ficción clásico trata de evitar, en el documental realista estructuran la organización formal a partir de la cual se quiere transmitir la visión natural que un sujeto tendría de la escena. Las típicas marcas del realismo documental son las marcas de la presencia de subjetividades (Nichols, 1997: 239), es decir, de la subjetividad del cámara y el realizador, pero también de testigos que mantienen puntos de vista particulares. Ejemplos típicos de esto serían los planos inestables de *The Battle of San Pietro* (1945) y las miradas directas a la cámara, que delatan la presencia del entrevistador, en *In the Year of the Pig* (1968) (Nichols, 1997: 239).

Ahora bien, lo que mejor define el estilo realista es la contingencia que introducen estas presencias, y que se concreta en una falta de control sobre algunos elementos de la escena. Un encuadre imperfecto, ruidos de fondo estruendosos o frases inaudibles, lagunas en la acción: elementos como éstos producen “una sensación más intensa del proceso de registro de lo que se hizo y se dijo” (Nichols, 1997: 239-240). Para que se detecte el carácter realista del documental, es trascendental que todos estos indicios formales de la imagen aparezcan

como incontrolados, espontáneos, casi inevitables dadas unas circunstancias concretas. Véase, por ejemplo, el documental *War Tapes* (2006), montado íntegramente con grabaciones realizadas por tres soldados en Irak, o *Born into Brothels* (2004), que cuenta con imágenes grabadas por niños en Calcuta.

Como vemos, Nichols no hace más que ampliar lo ya explicado por Carroll en 1983 respecto a la relación entre realismo documental y cine moderno, basada en una analogía entre percepción e imagen a partir de la espontaneidad y la contingencia. Cuando el documental o la ficción buscan estas analogías con la percepción adoptan un estilo realista. Pero por esto mismo, para ambos autores, estas analogías son convenciones estilísticas que no garantizan la autenticidad de lo narrado. Si acaso, participan del juego de la verosimilitud, y cuando ciertas convenciones pierden credibilidad para el público, van siendo substituidas por otras.

Sin embargo, si unas cualidades análogas a la percepción sugieren autenticidad, otras aparentemente contrarias a ella no tienen por qué desacreditarlas. El montaje y la *voiceover* omnisciente no sólo no nos alejan de la percepción de la escena, sino que colaboran a contextualizarla, a relacionarla con nuestras expectativas y conocimientos previos y, por tanto, a interpretarla como le conviene al realizador. Otro de los elementos ajenos a la tradición del cine realista que forma parte habitual del documental es la entrevista. Ésta se limita mayormente a testigos o personajes implicados en la acción y su papel a menudo es parte integrante de los propios acontecimientos (Nichols, 1993: 70).

Estos personajes y sus versiones de los hechos se somete a la lógica de los hechos presentada por el narrador. Los elementos citados que no representan directamente los hechos sirven para reconstruir el contexto en el que se debe interpretar la acción, introducen los sujetos que participan en ella y establecen la lógica de los hechos. Aunque en la percepción cotidiana de las imágenes documentales estos elementos pasan más desapercibidos, no pueden ser menospreciados: sin ellos y su función contextualizadora, como ha insistido Stella Bruzzi, la imagen sería ininteligible (2000: 39).

El realismo documental se presenta como testigo de un mundo con unas características generales. Nichols explica que el realismo documental construye un mundo ordenado por la ley de causa-efecto y presenta una visión lógica del mundo. Se trata de dar una versión inteligible de los acontecimientos haciendo valer la imagen como un documento o una prueba de los mismos. La imagen adquiere, en términos de Nichols (1997: 197 ss.), un nexo indicativo con la realidad, es decir, se presenta como una copia diferida de unos hechos que ahora comprendemos. La imagen asume el papel de una ventana abierta y transparente. El realizador y el narrador, el de observadores distanciados y desinteresados; presencias que pasan desapercibidas y cuya invisibilidad permite al espectador convertirse en observador de piedra de la escena.

Como resume Nichols, “el estilo realista en el documental también afianza el texto en el mundo histórico. Es una marca de autenticidad, que atestigua que la cámara y, por tanto, el realizador, han ‘estado allí’, y de este modo ofrece garantía de que nosotros también ‘estamos allí’, viendo el mundo histórico a través del ámbar transparente de las imágenes indicativas y el estilo realista” (Nichols, 1997: 235).

Para terminar la caracterización del realismo documental, es obligado comentar la perspectiva de Plantinga. Recurriendo a la teoría del signo de Peirce, Plantinga defiende que las cualidades del documental son paralelas a las de la imagen fotográfica: son icónicas, indexicales y simbólicas. Imágenes icónicas son aquellas que se parecen al referente y pueden serlo tanto las pictóricas como la fotográficas (Plantinga, 1997: 41). Las indexicales se refieren a la relación causal entre el objeto y su representación, y se pueden producir con aparatos mecánicos (Plantinga, 1995: 58). Los símbolos se refieren a un significado mediante convenciones.

Plantinga define el documental como una representación que afirma algo del mundo como verídico –“*asserted veridical representation*”. No todos los documentales representan la realidad de modo indexical, tal y como las veríamos, pero aquellas que lo hacen, adoptan un estilo realista. En cualquier caso, Plantinga explica muy bien que la indexicalidad no es un criterio de verdad sobre lo que representa (1997: 65 ss.), pues el acontecimiento podría haber sido construido para la ocasión –como en las películas de ficción–. En realidad, en el paradigma de la imagen digital, la veracidad apenas puede ya suponerse de la indexicalidad de la imagen (1997: 67). Por ello, Plantinga demuestra que buena parte de las condiciones que hacen que un documental sea tomado como verídico residen fueran de las propias imágenes. Estas condiciones pueden depender del argumento que articula el propio documental o de otros factores completamente externos a él (Plantinga, 2005: 115). Por otra parte, residen también en aspectos externos al propio documental, como ahora veremos.

3. El distanciamiento: condiciones de la objetividad documental

Hasta ahora hemos visto que los principales teóricos del documental definen el estilo realista principalmente a partir del concepto de iconicidad o de parecido con el referente, el cual viene apoyado por la indexicalidad de la imagen; también afirman que esto no convierte a las imágenes en verdaderas. El propio Pasolini, en *Empirismo herético*, se refirió al documental realista como el estilo que, al basar su fuerza en las cualidades sensibles, escondía en mayor grado la mediación y su posible falsedad.² Por ello, para que un documental sea juzgado como veraz, debe poder contar con otros factores externos. Para Plantinga, hay una serie de factores complementarios, exógenos, a las imágenes de las que depende su credibilidad y que tienen que ver con las creencias que una comunidad proyecta sobre el género del film, el productor, el distribuidor y el lugar de exposición (Plantinga, 1997: 16; sobre éste, Torregrosa, 2008: 311).

Nichols interpreta los factores institucionales de Plantinga de modo simbólico. La objetividad es “informar de qué se ha hecho y se ha dicho en el mundo histórico, y si lo han dicho o hecho otros aparatos institucionales, sobre todo el Estado; objetividad significa retransmitir versiones oficiales con un mínimo de escepticismo y duda” (Nichols, 1997: 243). De este modo, un documental realista puede pasar a obtener el carácter de objetivo cuando la visión subjetiva del realizador coincide con la visión institucional. Para un documentalista, en un mundo donde la información institucional puede llegar a ser mera propaganda o contenido imposible de corroborar, un posicionamiento objetivo es una descarga de la responsabilidad sobre la veracidad de lo que dicen los agentes sociales. En este sentido, el documentalista establece una distancia sobre la veracidad de los hechos y se dedica simplemente a avalar, mediante el estilo realista, su presencia como testigo (Nichols, 1997: 244).

Stella Bruzzi analiza diferentes imágenes documentales –como la filmación de Zapruder del asesinato a J. F. Kennedy– para llegar a la conclusión que éstas son tomadas como documentos objetivos debido a su falta de premeditación, intención y autoría. La distancia que establecen con la realidad se genera a partir de la desaparición del sujeto autor (Bruzzi, 2000: 14 ss.).

En conclusión, podemos establecer que, mientras que el realismo documental debe transmitir la sensación de estar frente a los acontecimientos, la objetividad sólo se gana cuando hay mecanismos para desobjetivar la filmación, ya sea porque no hay intencionalidad –grabación de Zapruder– o porque es avalada por una institución. La

² Para una discusión más detallada de este tema, véase, Vighi, F. (2002). Beyond objectivity: The utopian in Pasolini's documentaries, *Textual Practice* 16(3), 495.

imposición de un cierto distanciamiento institucional puede convertir una grabación –realista o no– en un documento objetivo.

4. El documental de objetivación: definición y metodología

Hasta ahora hemos visto que la objetividad depende de factores externos al documento visual que implican un distanciamiento respecto de la subjetividad. Me interesa apropiarme del concepto de distanciamiento, pero en este caso para aplicarlo a otro tipo de factores. Me refiero a factores propios del documental, a las estrategias filmicas que intensifican el valor de verdad objetiva. En general, me refiero a herramientas estéticas de edición de la imagen que convierten el mundo representado en un mundo objetivo, en un mundo percibido a través de herramientas de visión aceptadas por una comunidad de espectadores. Por su poder de objetivar lo representado, llamo a los films que utilizan estas herramientas, documentales de objetivación.

Este tipo de documental podría entenderse como la evolución de dos tipos de documentales. Por una parte, el documental de archivo o de compilación informativa (Weinrichter, 2005; García, 2006) y, por la otra, el documental divulgativo. Los primeros utilizan y reinterpretan metraje encontrado; con ello muestran un relativo grado de conciencia crítica sobre la imagen, aunque todavía buscan aparentar transparencia y denotación directa. Clásicos ejemplos son *Why we fight* (1942), de Frank Capra, y la serie *The March of Time* (1935–1951), pero no hay que olvidar que la reutilización de material de archivo como material principal del documental es uno de los tipos principales todavía hoy de documental. Los segundos utilizan mapas, esquemas y efectos de manipulación de la imagen como herramientas didácticas para visualizar más fácilmente la información verbal; el uso de estas herramientas de edición no entra en conflicto con el objeto abstracto de su discurso y que, por tanto, no hace referencia al mundo histórico. Su origen moderno se encuentra en series de ciencia como *Cosmos* (1980), aunque ya se encuentran recursos gráficos en *Los 400 millones*, de Joris Ivens (1939) (Mendoza, 2008: 120).

Los documentales que me interesa observar, pues, combinan metraje encontrado y herramientas de edición para construir un discurso sobre el mundo histórico con carácter de conocimiento, con valor de verdad –objetiva–. El poder persuasivo de tales herramientas no consiste tanto en dar una visión de los acontecimientos cercana y propia del que “ha estado allí”, sino en ofrecer una versión desubjetivada, objetiva, en la cual la comunidad de espectadores tenga que asentir. Carroll ya había observado que el documental, para transmitir objetividad podía emular ciertas características del discurso científico como “*patterns of reasoning, routines for assessing evidence, means of weighing the comparative significance of different types of evidence, and standards for observations [and] experimentation... shared by practitioners in that field*” (Carroll, 1983: 231). Teniendo en consideración que una de sus fuerzas principales reside en la construcción de un argumento persuasivo en el que intervienen acontecimientos de relevancia social, estos documentales establecen además ciertas analogías con el documental judicial; mas se diferencian de ellos en que se presentan como imparciales y de que utilizan herramientas de manipulación de la imagen como pruebas epistémicas.

El documental de objetivación no entra en la taxonomía de Nichols en *La representación de la realidad*. Teniendo en cuenta la clasificación de Nichols, éste utilizaría estrategias propias de las modalidades de observación –narración distanciada de los hechos–, interactiva –entrevistas a testigos y especialistas– y de reflexión –referencia explícita a los mecanismos de representación–. En su dimensión reflexiva, estos documentales hacen referencia a otras noticias u otras imágenes y las analizan de un modo crítico, deconstruyendo a menudo su contexto y sus convenciones visuales y narrativas. Sin embargo, y a pesar de su cercanía al documental reflexivo, estos documentales mantienen

un presupuesto epistemológico para con la realidad. Como veremos, en esta conciencia crítica sobre la imagen reside parte de su fuerza retórica: criticar la manipulación de unas imágenes para poder ofrecer una versión diferente de los hechos. No cabe decir que esta estrategia nos plantea ciertas dudas.

Entre los documentales sobre la realidad histórica que utilizan significativamente representaciones gráficas hay *Behind the Big News: Propaganda and the CFR* (2007), *Inside Job* (2010), *Everything is a Rich Man's Trick* (2014) *Can we do it ourselves?* (2015). Documentales que han cuestionado las versiones originales de ciertas noticias y han ofrecido lecturas nuevas mediante estrategias de objetivación, se pueden encontrar en *Bosnia. Lost Images* (2003), *Fallujah, The Hidden Massacre* (2004), “*The Child, the Death and the True* (2009)” –que analizaré más adelante– y más recientemente *Ciutat Morta* (2013). También es habitual este tipo de estrategias en programas televisivos de análisis.³

Antes de presentar las principales estrategias objetivadoras, debo señalar qué perspectiva metodológica he tomado. Desmarcándome de metodologías como la semiótica narrativa, el análisis de producción y de audiencias, el feminismo, el post-estructuralismo, etc., voy a reivindicar la estética como mi perspectiva. Es inhabitual adoptar esta perspectiva en el análisis del documental. Sólo Noël Carroll (1996) y John Corner (2003), con quien comparto muchos puntos, lo han planteado explícitamente. Corner enumera los aspectos del documental de los que se debe ocupar un análisis estético, y los divide en dos niveles. El primer nivel se ocupa de una fenomenología del objeto. En él caben los elementos pictorial, aural y narratológico. Dentro del “análisis pictorial”, hay que tratar los subelementos visuales propios de la imagen en movimiento, que subdivide en tres: los objetos representados, las cualidades producidas por la cámara y la organización temporal. El segundo nivel es propio de la estética como disciplina filosófica, y atañe, por tanto, a las consecuencias que los elementos anteriores pueden tener sobre la manera de construir un mundo –epistemología– y de actuar en él –ética e ideología–.

En resumen, la estética como metodología desarrolla primero un análisis fenomenológico del objeto audiovisual para poder llegar a una reflexión sobre cómo éste construye una manera de percibir y de pensar el mundo. La estética como metodología puede justificar una respuesta a la dimensión gnoseológica profunda –su ideología en un sentido amplio– de los productos audiovisuales que planteábamos al principio.

5. Estrategias del documental de objetivación

En la presentación de las estrategias objetivadoras del documental, seguiré la clasificación de Corner. He ido tomando nota de ellas a partir del visionado de los ejemplos citados anteriormente. Después ilustraré estos elementos a partir del análisis de un caso concreto, que me permitirá focalizar de nuevo en algunas estrategias concretas relacionadas con la temporalidad. En las conclusiones, desarrollaré la reflexión crítico-filosófica sobre los posibles consecuencias de este tipo de documentales.

Para entender las estrategias utilizadas por el documental de objetivación, hay que tener en cuenta que el objetivo que busca es aclarar o desvelar una información que habitualmente ya es conocida, pero que ha perdido credibilidad. Se presenta, por tanto como un metatexto. La visión realista, si ha tenido lugar, ha dejado de ser convincente y, por tanto su cercanía y espontaneidad quedan al margen.

³ Véase, por ejemplo, la campaña de desprestigio a la policía catalana en Antena 3 durante el 2007 <http://www.youtube.com/watch?v=ep28yK94vuo&feature=related>, minuto 1:15; la noticia sobre lamuerte de un empresario en el Raval después de una detención en 2013 https://www.youtube.com/watch?v=x4_qHL5moSU, minuto 6:49, o el análisis de un caso parecido en Inglaterra: <http://www.youtube.com/watch?v=SYM3K0ByTDw>

El tipo de estrategias que se buscan ahora son las del análisis desubjetivado y metodológico de los hechos –parte de esto ya lo había visto Nichols (1997: 243)–. Este análisis se muestra como una verdadera disección, donde los artilugios de mayor precisión deben ser manejados de forma experta. La comunidad a la que se dirige, que por norma general comparte con el realizador las mismas convenciones epistémicas, podrá avalar por sí misma la versión que se presenta de los hechos. Visionar un documental que pretende el estatuto de objetividad es como asistir a la disección de un cadáver: una vez que uno identifica unas herramientas y consiente su empleo, acabará con seguridad estando de acuerdo con el diagnóstico del médico.

De entre las variadas herramientas estéticas del documental objetivo, encontramos, en primer lugar, el recurso a múltiples tomas sobre las mismas acciones. Un documental de objetivación busca todas las tomas disponibles de un acontecimiento y las monta consecutivamente para repetir desde diferentes ángulos la misma acción –tipo los *overlapping* de Peckinpah–. La epifanía del fenómeno en el estilo realista queda destruida en una deconstrucción espacial del fenómeno. Ya no hay un punto de vista único. Ninguna imagen por sí misma alcanza una perfecta captación de los hechos. Es sólo mediante la concatenación de todas las perspectivas posibles que uno puede poseer una visión más completa del acontecimiento. El receptor debe entonces yuxtaponer y reconstruir en su imaginación las diferentes caras de la acción en una sola unidad. Para ello será, como veremos, muy importante la información del narrador y de las fotos aéreas, esquemas o incluso reconstrucciones digitales del lugar.

Una segunda convención de objetivación es el aislamiento de uno de los detalles de la imagen, y que en la toma original pasaba desapercibido. Las herramientas más habituales para dirigir la atención sobre elementos menores a una primera mirada consisten en el reencuadrado del detalle con un círculo, un cuadrado, o señalándolo con una flecha. En muchas ocasiones, se oscurece lo que queda fuera del reencuadre, se le aplica un filtro de color o blanco y negro. En otras ocasiones, se amplía la zona de la imagen que contiene ese detalle, de tal modo que ocupe una mayor parte de la pantalla, y deje al resto, su contexto, “fuera de la pantalla”.

De repente, gracias a este efecto, aparecen detalles que no existían para nuestra mirada y que ahora se muestran como imprescindibles para una lectura correcta de los hechos. En contrapartida, aceptamos algunas desventajas como consecuencias inevitables de esta herramienta visual. Por una parte, fragmentamos todavía más la visión y la escena. Por otra parte, la ampliación de la imagen modifica su textura original y el mayor tamaño del grano hace que el objeto encuadrado pierda definición. De nuevo, la descripción de lo que tenemos que ver por parte de la voz en off será indispensable para compensar esta pérdida de calidad.

Otro recurso pictorial de gran apariencia objetivadora son los gráficos en la ilustración de la información. Los gráficos, de los que pocas veces se cita su fuente o la metodología de recolección de datos, sugieren siempre un tipo de información cuantitativa y científica. Aún así, Carlos Mendoza (2008: 124) observa que su utilidad real es, más que científica, didáctica. *Inside Job* (2010), en su constante recurso del gráfico para visualizar los datos económicos, es un buen ejemplo de ello. Desde mi punto de vista, sin embargo, en documentales sobre la realidad histórica, también se inmiscuye la función retórica. Véase como ejemplo las pruebas que trata de aportar *Bosnia. Lost Images* (2003) –minutos 18’ 48” – 21’–sobre la masacre de Srebrenica y el juicio celebrado en La Haya.

Un elemento pictórico esencial del análisis estético, según Corner, se refiere a la temporalidad de las imágenes. Ya hemos aludido a la repetición de la acción desde diferentes puntos de vista. Otro ejemplo es la modificación de la temporalidad de la imagen, como la ralentización o la congelación de la imagen. Forma parte de un pacto tácito el hecho

de que la velocidad convencional del acontecimiento no permite una comprensión suficiente y que al manipularla se pueden observar aspectos nuevos.

En el análisis estético, el segundo aspecto estético principal es el aural. Además de la voz en off que sobrevuela en todas las imágenes, hay que destacar unos cambios respecto al estilo realista. Para éste era incluso apropiado mantener el ruido de fondo original, aunque entorpeciera la inteligibilidad de los hechos. En el documental de objetivación este ruido de fondo es filtrado y manipulado para aislar la única información relevante en la representación del acontecimiento.

Hay otro elemento temporal muy destacable. Cuando se ralentiza o repite la acción o se amplía la imagen, puede entonces o bien gobernar el silencio o bien aparecer una banda sonora. No se trata de música, sino más bien de sonidos minimales, monótonos y sintéticos. Sugieren sonidos maquinales y digitales que acompañan la suspensión del tiempo o su repetición fuera de la narración cronológica de los acontecimientos. Puede tratarse de una manera de representar acústicamente la introducción de un mecanismo artificial, de naturaleza digital, que connota tecnología, sofisticación y, en cualquier caso, deshumanización o, al menos, desobjetivación en el análisis.

El tercer aspecto del análisis estético se refiere a los elementos narrativos. Hay que observar que la narración de un documental de objetivación no persigue una narración realista de los acontecimientos, que articularía un orden cronológico. Es cierto que la narración objetivadora rememora la historia a la que se hace referencia, pero debe ir más allá. El documental de objetivación, en tanto que se encuentra frente a una versión oficial que quiere matizar o rebatir, presenta una estructura narrativa diferente. Puede empezar por el hallazgo de sospechas a la versión oficial o de hechos que los contradigan. A partir de este momento se sigue el proceso de una investigación que puede analizar diferentes aspectos de la narración oficial, los puede aislar y contrastar con otros acontecimientos o valorarlos a partir de conocimientos desarrollados a posteriori. De este modo, la estructura narrativa de este tipo de documentales acostumbra a ser el de una investigación, que puede ser presentada cronológicamente o por los temas tratados.

Muy ligado a esta narrativa se encuentra la presencia de unos personajes típicos de estos documentales. Si el documental de objetivación presenta un análisis metodológico, un conocimiento disciplinado, todo esto acostumbra a verbalizarse a través de expertos. Se recurre a profesionales para que emitan un juicio especializado sobre algún aspecto del acontecimiento. Economistas, abogados, expertos en balística, médicos forenses, historiadores y antropólogos especializados, profesores de lectura labial, las mayores autoridades en los campos más específicos aplican sus conocimientos sobre el terreno para establecer la relación de causa y efecto que permita describir el fenómeno. De dónde venía una bala, qué frases había pronunciado el sujeto, qué simboliza un ritual concreto, etc. Gracias a su experiencia y conocimiento, el documental parece despejar las dudas, elimina la ambigüedad de un acontecimiento y lo vuelve inteligible. Ahora vemos; antes sólo mirábamos. Ahora reconocemos las profundas capas semánticas de los impenetrables signos que aparecían frente a nosotros.

Antes de presentar un estudio de caso, terminaré este apartado con una breve reflexión. El uso de estrategias estéticas y narrativas análogas al discurso científico dota a los documentales de objetivación de una apariencia muy diferente a los realistas. En ellos, los mecanismos de grabación, difusión y manipulación de la imagen, así como los estudios científicos aplicados a ellos –el caso de los expertos– toman un enorme protagonismo. Estas manipulaciones no tratan de pasar desapercibidas, sino todo lo contrario. Su presencia es identificada por cualquiera. Su función, sin embargo, no siempre es clara.

Nichols ha propuesto que, cuando un documental hace patentes mecanismos de edición y construcción del discurso, se trata de un documental de modalidad reflexiva que destapa las convenciones de la representación (Nichols, 1993: 111). Éste no es el caso de los

documentales de objetivación. Si bien ellos analizan material de archivo y establecen cierta distancia respecto a los acontecimientos, presentan una visión más profunda de los hechos. Al lado de los científicos y sus experimentos metódicos, las manipulaciones estéticas de la imagen –ampliación, reencuadre, ralentización– adoptan la apariencia de usos rigurosos y positivos de conocimiento. Se mantiene, por tanto, la voluntad de construir un acto denotativo sobre un acontecimiento y la creencia en un mundo de hechos históricos inteligible.

Para terminar este apartado, es importante señalar que estas estrategias están sujetas a variaciones históricas. Si bien aquí hemos descrito las herramientas actualmente más utilizadas, hace veinte años Linda Williams había ya descrito la aparición de estrategias artificiales en el documental, como la recreación de los hechos por actores a principios de los noventa, como motivo para superar la subjetividad del testigo, es decir, como una herramienta de reconstrucción objetiva (Williams, 1993: 13). Según ella, aquellas estrategias buscaban un distanciamiento respecto al *cinema vérité*–que se había convertido en el cine de autor–, pero tales mecanismos son ahora marginales. A este respecto, cabe comentar que, si el documental ha buscado en diferentes momentos estrategias persuasivas para objetivar una visión de los hechos, esto significa que, como tal, la categoría de objetivación está dotada de cierta atemporalidad.

6. Un ejemplo de objetivación documental

Como análisis de caso, me voy a detener en un premiado documental, bien acogido en el mundo profesional por su ética de investigación y su reflexión sobre los retos del periodismo documental contemporáneo.⁴ Se trata de *Das Kind, der Tod und die Wahrheit* (2009) –*El niño, la muerte y la verdad*–. Fue mostrado por primera vez en España en el festival Miniput de Barcelona del 2010, donde se invitó a su realizadora, Esther Schapira, a hablar sobre su extensa investigación y sobre la responsabilidad de los periodistas en el mundo de la imagen contemporánea.

El documental analiza el desarrollo en los medios de comunicación del asesinato del niño de 8 años Muhammad Al-Durrah en septiembre del 2000 –el segundo día de la segunda intifada palestina–. La primera noticia, de 59 segundos, había sido retransmitida por la cadena France 2 el mismo día de los hechos, el 28 de septiembre en el noticiero de la noche (8 p.m.). En ella el corresponsal jefe de la zona, Charles Enderlin, acusaba al fuego israelí de la muerte del niño y las heridas del padre.

En su día, la noticia causó una gran conmoción en, al menos, la opinión pública occidental y en oriente próximo, iniciando una larga historia que todavía no ha terminado. Desde el islamismo radical, las imágenes fueron utilizadas como icono de la brutalidad de las fuerzas armadas israelíes y como motivo de ejecuciones –Daniel Pearl– y atentados terroristas –Osama Bin Laden–. El padre de Mohamed Al-Durrah era invitado por países islámicos para explicar su experiencia como víctima y firmaba estampas de su hijo convertido en mártir. Incluso en algunas escuelas se muestran reconstrucciones por ordenador de la escena en la que un soldado israelí apunta directamente al niño –en absoluto hay imágenes reales de esto–.

La crónica original emitida por France 2, de estilo realista, se estructuraba de modo ortodoxo: hablaba en general de los enfrentamientos entre el ejército y los protestantes palestinos y de una escalada de la violencia. En la parte final, explicaba la desdichada

⁴El tema del ciclo en el que se mostró en el INPUT 2010 fue “Does Anybody Care About Investigative Journalism?” (catálogo, 32). Accesible en http://www.input-tv.org/history/2010_2012/2010/. El documental también fue recomendado en la “Shortlist” de la Association of International Broadcasting Award en 2009 y parte de un ciclo de MINIPUT 2010.

situación en que padre e hijo, atrapados por el fuego cruzado, acababan siendo blanco de las balas israelíes: “Otra ráfaga de fuego. Muhammad está muerto y su padre seriamente herido. Un policía palestino y un conductor de ambulancia también han perdido su vida en el curso de la batalla”.⁵

El reportaje hacía gala de los recursos típicos de la representación realista documental: ilustración de la situación de conflicto de la que habla la voz en off mediante imágenes impersonales; luego, la descripción de unos hechos que las mismas imágenes supuestamente muestran. Las imágenes no siempre son claras: encuadres imprecisos, inestables y desenfocados, zooms *in* y *out* bruscos; objetos que se interponen frente a lo que miramos; ruidos poco reconocibles, además de gritos y muchos disparos.

Cuando, poco después de la difusión de la noticia, empezaron a oírse voces sobre la posible falsedad del vídeo, Charles Enderlin montó un segundo reportaje sobre la crónica. Este breve documental de 15 minutos trataba de dar pruebas de lo que había resumido en un minuto semanas antes. Así, se presentaba como una respuesta que afianzaba la primera versión de los hechos. La narración seguía siendo cronológica, pero se utilizaba la repetición de algunas acciones desde diversos puntos de vistas y la ralentización y congelación con reencuadramiento de la imagen. El documental ya no sólo narraba y mostraba unos acontecimientos, también argumentaba y aportaba pruebas sobre lo narrado. Se había pasado del documental realista a uno con estrategias argumentativas diferentes, que pretendían objetividad.⁶

Aun así, cada vez más periodistas e intelectuales denunciaron la falsedad de la historia narrada por Charles Enderlin. Éste y su cadena respondieron en el 2004 con tres juicios por difamación, que ganaron en 2007. Philippe Karsenty, uno de ellos, recurrió la condena del juez y, después de varias vistas, que han llegado al Tribunal Supremo francés, en septiembre de 2014 todavía no había concluido el proceso judicial.

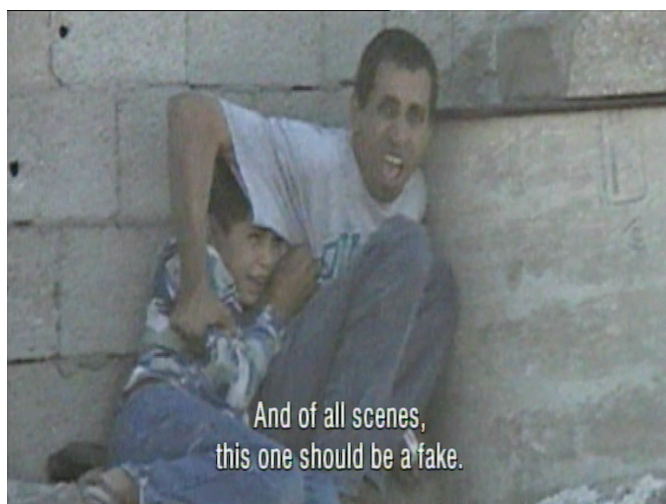
El documental de Esther Schapira *Das Kind, der Tod und die Wahrheit* (2009) presenta una extensa investigación sobre los acontecimientos ocurridos en la franja de Gaza en aquel 28 de septiembre del 2000 y de la larga historia que ha deparado a estas imágenes. La realizadora alemana muestra una conciencia crítica del poder de las imágenes, pero nunca pierde el primer objetivo de explicar la verdad sobre los acontecimientos.⁷

Antes del tercer minuto, su intención queda claramente de manifiesto. Frente a una reconstrucción digital de la escena mostrada a niños musulmanes, la voz en off de la misma realizadora pone en cuestión lo que a éstos se les enseña: “para éstos es inimaginable lo que desde entonces se afirma: que la escena fue un montaje, que el padre no fue herido y el niño no fue asesinado. Todo fue una falsificación propagandística difundida por el canal France 2 que presentaba a millones de personas la muerte del niño como un hecho” (minuto 1’ 30” -1’ 59”). En otro momento se pregunta retóricamente si el cámara que grabó las imágenes, Talal Abu-Rahma, es digno de ser creído. Posicionándose sobre los hechos, la realizadora posee, por tanto, una versión de los mismos, que tratará de demostrar.

⁵ No se encontrará la crónica en la web de France 2. En baja calidad, la crónica de 2 minutos se puede encontrar en: http://www.dailymotion.com/video/xbl5r2_le-reportage-de-charles-enderlin-ob_news (último acceso: 23 de setiembre 2014).

⁶ El documental de Enderlin, de 15’ 21”, ha sido eliminado de la web de France 2.

⁷ Además de la mención en el título mismo, la realizadora presenta a Philippe Karsenty como un “buscador de la verdad”. El propio Karsenty, al salir exculpado de uno de los juicios que le ha puesto la cadena francesa France 2, sentenció: “Esto es una victoria de la verdad sobre las mentiras de France 2”. Esther Schapira, en la presentación del documental en el festival Miniput de Barcelona 2010, hizo hincapié de nuevo en la responsabilidad de los periodistas de preservar la verdad.



Minuto 1' 40''



Minuto 3' 10''

Las expectativas epistémicas son altas y el avance del documental presentará pruebas aparentemente reveladoras. Sin embargo, la mayoría de pruebas que aporta durante fueron preparadas por el propio Karsenty en el juicio. A éstas la realizadora alemana añade su particular estudio visual de las imágenes de los disparos y una antigua investigación sobre el terreno. Nos interesa especialmente observar aquellas estrategias estéticas –pictoriales y narrativas, siguiendo la clasificación de Corner– a partir de las cuales presenta una investigación sobre los hechos con pretensión de objetividad.

El primer uso de herramientas estéticas de objetivación aparece en el minuto 7' 11". Se toma una fotografía aérea de la encrucijada donde tuvieron lugar los hechos y se reencuadran algunos fragmentos, ampliándolos en la imagen y oscureciendo el resto. Nótese también que, justo cuando aparece esta imagen congelada, se oye de fondo un sonido agudo parecido al de un violín sintético, que transmite una cierta suspensión del tiempo y acrecienta la expectación. Se ofrece así una vista panorámica del lugar y se sitúa el emplazamiento de los agentes. Acto seguido, se puede pasar a las imágenes concretas de las acciones.

Veamos un segundo ejemplo. En la secuencia de 25'15" – 26'34, Karsenty pone en cuestión que el niño haya sido alcanzado por los disparos, pues no se ve sangre en las diferentes tomas. Seguidamente, la realizadora analiza las imágenes frente al espectador. La

realizadora indica también que el niño se tapa la cara, como si estuviera fingiendo. En este breve corte, podemos observar que se ha utilizado la ralentización de la imagen, la congelación de un *frame*, el encuadramiento mediante un recuadro gráfico rojo y la ampliación del detalle. En todos los momentos en que se detienen las imágenes, se percibe un sonido mantenido, acrecentando la sensación de suspensión artificial del tiempo.



Minuto 25' 38"

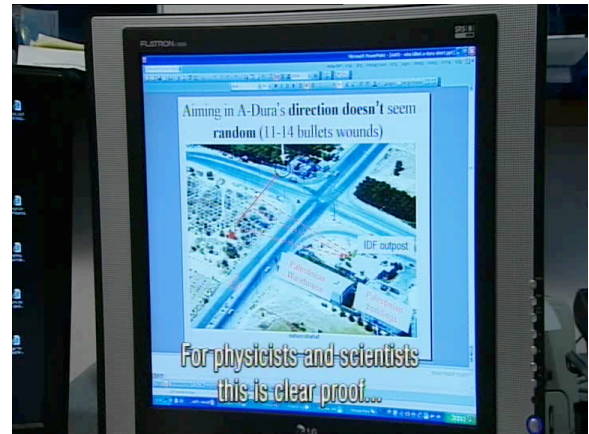
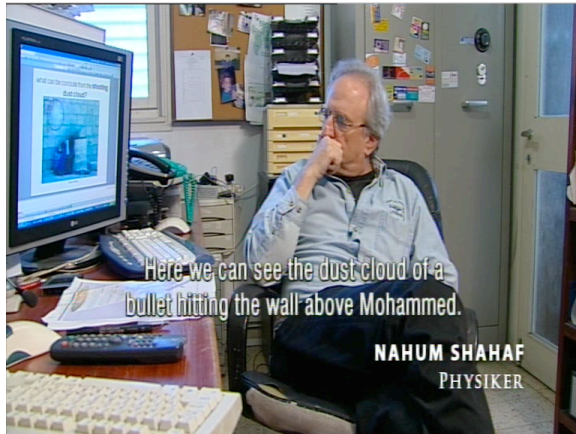
Además de las pictoriales, también son relevantes las estrategias narrativas y argumentativas. Narrativamente, el documental explica la historia de la construcción de unos acontecimientos a partir de unas imágenes y de su poder ideológico, en la que intervienen también los periodistas y sus críticos. Por ello, en la reconstrucción de esta narración, cabe introducir los argumentos persuasivos que cada cual utiliza para defender su versión de los hechos.

El primer recurso argumentativo consiste en recordar el uso político de las imágenes de víctimas infantiles en los medios de comunicación. En una guerra, explica, se tiran misiles, pero también se lanzan imágenes, y las de las víctimas infantiles son siempre las que más impacto producen (minuto 2'33"). No queda clara la intención de la realizadora al utilizar este argumento. Parece como si quisiera desacreditar la veracidad de estas imágenes por el hecho de que hayan sido utilizadas ideológicamente. Lo mismo hace a partir del minuto 8, cuando introduce estas imágenes en el conocido fenómeno del Pallywood, la simulación de víctimas por parte de palestinos delante de cámaras extranjeras.⁸

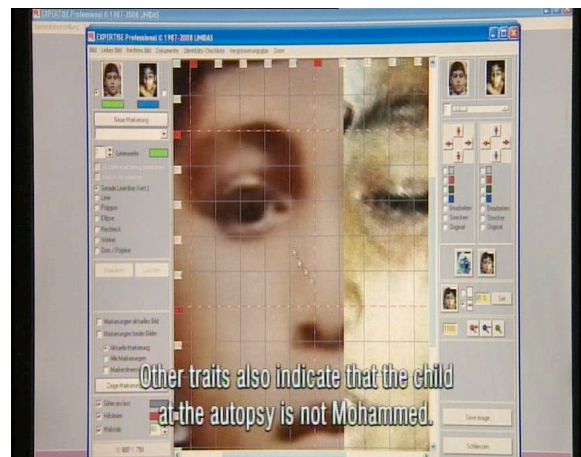
Otra herramienta muy utilizada es la entrevista a expertos, especialmente de disciplinas científicas. Schapira recurre a la opinión de expertos en diferentes especialidades: un historiador que ha seguido el fenómeno del Pallywood afirma que probablemente era una falsa escena (15'15"). Dos expertos en balística tratan de probar que los disparos no podían provenir del puesto israelí (17'45" y 22'43"). A partir de la interpretación de una experta en lectura labial (23'44"), Esther Schapira afirma que el padre, en el mismo momento de los hechos, acusa a los mismos palestinos. Un experto en comparación biométrica facial muestra que los rasgos de Muhammad Al-Durrah no coinciden con los del niño del funeral (43'44"). Un médico forense afirma que los disparos

⁸ Sobre estas cuestiones matiza muy bien K. Payne (2005: 81-93).

que dieron al padre tenían que venir de detrás del muro (30'40''), mientras que otras cicatrices provenían de una intervención quirúrgica previa. El efecto persuasivo de estos expertos y de sus herramientas es contundente. Sin embargo, Esther Schapira no repara en que las versiones que presentan no son coherentes unas con las otras. En algunos casos tampoco lo son con las pruebas que ella misma construye.



Físico especialista en balística. Minuto 18-21



Experto en identificación facial. Minuto 48

7. Efectos estéticos de la temporalidad como estrategia de objetivación

Considero que una de las estrategias visuales más contundentes y recurrentes en estos documentales es la manipulación de la temporalidad.⁹ Por ello, voy a describir más detalladamente sus mecanismos y a analizar críticamente sus efectos. En primer lugar, quiero recordar que la manipulación de la temporalidad de la imagen no consiste en esconder el truco al espectador. Todo el mundo reconoce una imagen congelada o a menor velocidad de la normal. En realidad, al realizador le interesa que la manipulación sea evidente para que sea percibida como una herramienta de análisis. Es posible incluso que en

⁹ Plantinga comparte esta idea. Véase: *"One of the most important relationships between discourse and projected world is temporal"* (1995: 89).

el documental analizado de Schapira, el uso del sonido sirva para destacar más intensamente la artificiosidad de la imagen. De este modo, se llama la atención del espectador sobre el poder epistémico de las imágenes en concreto y se describe con una voz en off lo que debería estar viendo.

Sin embargo, hay un potencial de la manipulación de la imagen que estos documentales sólo reconocen en parte: cuando manipulan la temporalidad de la imagen, cuando congelan, ralentizan, repiten y cambian el orden de los hechos, lo hacen para que el espectador pueda ver algo mejor, pueda atender a los detalles, pueda profundizar en su conocimiento. La herramienta de manipulación de la imagen se presenta como una herramienta cognitiva, como una lupa que enriquece el conocimiento de los hechos. Sin embargo, no reconocen la otra cara de la manipulación. Cuando cambian la temporalidad del acontecimiento, están transformándolo de raíz. La modificación temporal de una secuencia implica, en primer lugar, una transformación del tempo o ritmo de la acción. Como ya se demostró con el legendario experimento de Mybridge, la ralentización del ritmo de una secuencia de movimientos hace aparecer espacios intermedios donde antes había continuidad y, por tanto, partes de movimientos que pasaban desapercibidos: en estos casos, la relación de causa-efecto entre un movimiento y otro se ve alterada por la aparición de movimientos intermedios.

En segundo lugar, la fragmentación temporal de las acciones también puede invertir la relación de causa-efecto: en un brillante análisis sobre el juicio a los policías que apalizaron a Rodney King en 1991, Nichols ha demostrado cómo la manipulación temporal de la imagen por parte de los abogados hizo plausible la inverosímil tesis de que los policías reaccionaban con golpes a las amenazas de un hombre negro de fuerza brutal e incontrolable (Nichols, 1994: 31).¹⁰

La manipulación de la temporalidad conlleva otro tipo de consecuencias en la cognición del fenómeno representado. Rudolf Arnheim hace décadas que puso el énfasis en los aspectos expresivos de los acontecimientos. Según Arnheim (2002: 384), en nuestra percepción, efectos como la cámara lenta y la aceleración cambian las fuerzas involucradas en la acción. Algunas de estas fuerzas pueden simplemente modificarse, pero otras pueden aparecer o desaparecer. De este modo, no sólo vemos acontecimientos intermedios, la performatividad de las acciones, su intensidad, sus acentos, se ven diferentes.

Antes que Arnheim, otros habían profundizado en diferentes aspectos de la gestualidad. Los estudios iniciáticos de Heider y Simmel a mediados de los años 40 iniciaron la discusión sobre la atribución de causas intencionales a movimientos.¹¹ Observaron cómo, a partir de una filmación en la que se mueven tres figuras geométricas diferentes, la mayoría de los sujetos consultados tendía a atribuir un tipo parecido de intenciones a las figuras, teniendo en cuenta sus movimientos y sus medidas. Más recientemente, Visch y Tan han analizado cómo el mismo acto puede ser percibido como trágico, cómico o triste dependiendo de la velocidad impresa en la acción (Visch & Tan, 2009).

Naturalmente, las cosas no son tan sencillas en el documental. El contexto narrativo es muy relevante y no se puede obtener cualquier lectura con cambiar la velocidad del gesto. Sin embargo, la alteración de la temporalidad de la imagen tiene, según lo que acabamos de exponer, efectos dramáticos en la transformación de las intenciones de los agentes, que pueden ser entonces muy fácilmente orientadas por una nueva versión de los hechos.

¹⁰ A pesar de su lucidez, sorprende la opinión de Nichols de que la ralentización de la imagen no hace ver otras cosas a los espectadores.

¹¹ A parte de sus citadísimos estudios, puede verse la grabación original del estudio: <http://www.youtube.com/watch?v=sZBKer6PMtM>. Brian J. Scholl and Patrice D. Tremoulet (2000) han actualizado los estudios de Heider y Simmel.

El documental de Esther Schapira es paradigmático de lo que estoy explicando: la imagen se utiliza como prueba y para que adquiriera este estatuto se ralentiza su velocidad y se narra lo que debemos ver. Por ejemplo, en el minuto 12' 25", la realizadora presenta una interpretación divergente a la de Enderlin sobre los movimientos del niño y del padre. Mientras que para Enderlin eran gestos de sufrimiento (12' 20") previos a la muerte del niño, para Schapira se pueden interpretar como una actuación. En el minuto 23' 30" la intención es desacreditar la autenticidad del grito del padre. Según ella, el padre mira a la cámara en dirección al puesto árabe y, según la especialista lectora labial, grita: "¡Habéis matado a mi hijo!". Schapira sospecha que no se dirige a los israelíes y extrae la conclusión de que debe ser una impostura.



Como conclusión de este breve análisis, lo que observamos de las escenas en que se utilizan las herramientas de manipulación de la imagen, es que la verdad no aparece ni diferente ni más claramente. Si uno prescinde de la información aportada por la voz en off de la realizadora, se dará cuenta de que ve algo diferente a lo que antes veía, pero difícilmente podrá afirmar que ve más.¹² Sin embargo, el simple hecho de haberse presentado la manipulación de la imagen como un recurso epistémico analítico, la dota de gran poder de persuasión. Ahí reside seguramente su mayor efecto: aparecer como la herramienta principal de la construcción de un discurso de conocimiento disciplinado.

8. Conclusión: verdad, expresión, reflexividad y racionalidad

A modo de conclusión, presentaré algunas reflexiones sobre las categorías de verdad, expresión, reflexividad y racionalidad en el documental de objetivación.

El documental de objetivación en primer lugar construye un discurso sobre la verdad de unos acontecimientos: la fidelidad, la búsqueda y la (heroica) defensa de la verdad de unos hechos es, como hemos visto en el ejemplo de Esther Schapira, una constante del documental de objetivación. La realidad, sin embargo, ya no se presenta como una verdad conocida inmediatamente –al estilo realista–, sino como una verdad de laboratorio,

¹² Películas como *Blow up* de Antonioni han expuesto magistralmente esta paradójica cualidad de la imagen. Stella Bruzzi llega a una conclusión parecida después de analizar la historia de la filmación de Zapruder del asesinato de J. F. Kennedy: "The ultimate, uncomfortable paradox of the Zapruder film as raw evidence is that the more it is exposed to scrutiny, with frames singled out and details digitally enhanced, the more unstable and inconclusive the images become" (2005: 18). *Redacted* de Brian de Palma es un ejercicio maestro sobre cómo diferentes medios de representar la realidad (cámaras de vigilancia, documentales y telediarios televisivos) tampoco consiguen abarcar la *realidad* completa y compleja de un acontecimiento.

conocida a través de herramientas y métodos presuntamente científicos de conocimiento. Lo que en primer lugar cabe deducir de estos documentales es que su mera existencia es un síntoma de la pérdida de vigencia del estilo realista y la recuperación del estilo clásico del cine, en el que el montaje, la edición y la manipulación de la temporalidad, la introducción de máscaras, etc., forman parte de un lenguaje de representación y conocimiento de la realidad. En este sentido, uno de sus postulados ideológicos fundamentales tiene un carácter epistémico y viene a decir que, aunque otros agentes manipulen la imagen para presentar versiones tendenciosas de los acontecimientos, es posible deconstruir estos discursos y conocer la realidad a partir de las mismas imágenes.

A pesar de este presupuesto epistémico, sin embargo, en segundo lugar hay que decir que el esfuerzo analítico del documental de objetivación no siempre es tan persuasivo como aparenta. Algo paradójico ocurre en el análisis de la imagen: cuanto más se analizan las imágenes y más recursos se invierten sobre ellas, tanto más distante aparece el acontecimiento. Cuanto más se ralentiza, se congela y se repite una escena, más presente se muestra el dispositivo y más se aleja la escena. También parecen más dispares entre sí las versiones que cada fragmento ofrece del mismo. Lo mismo ocurre con los expertos de diferentes disciplinas. Después del análisis de la imagen, después de contextualizarla y comentarla con los agentes implicados y con los expertos, no sólo no se desvela la realidad, sino que ésta se manifiesta contradictoria, equívoca y esquiva.

Otra cuestión importante al respecto del distanciamiento y artificiosidad de los procesos de objetivación. Supuestamente, construyen un punto de vista lejano a la subjetividad y que, por tanto, cualquiera debería poder ocupar. Se quiere mostrar un conocimiento disciplinado y metódico, propio de una racionalidad moderna casi positivista. Sin embargo, la ralentización, la congelación y la ampliación de la imagen pueden resultar altamente expresivas y espectaculares. El acontecimiento pierde la espontaneidad propia del contexto y se representa ampliado, monumentalizado. En este aspecto, mientras el documental de objetivación quiere transmitir una actitud y metodologías racionales y neutrales, genera en el espectador una reacción particularmente emocional: los gestos pueden ser más expresivos, las acciones más significativas y, por tanto, los juicios morales – que tanto basamos en las emociones –, más contundentes. Ya Catalá ha advertido de que la imagen cinematográfica tenía una naturaleza objetivadora desde su origen. Pero esta objetivación tenía un componente muy claramente fetichista. Es decir, que la conversión de un hecho en un objeto, una representación, no solo conllevaba mayor posibilidad de observación, sino también un grado de espectacularización del mundo (Catalá, 2006: 111). Esto nos lleva a nuestra última reflexión.

Es cierto que los realizadores de estos documentales muestran una importante conciencia del poder de la imagen en nuestra sociedad. Consisten a menudo en un metatexto que deconstruye las estructuras de significación de un texto previo. El documental de Esther Schapira no es una excepción: su crítica al abuso ideológico de la imagen y a la manipulación es certera. Sin embargo, a pesar de la conciencia crítica, estos documentales no dirigen una enmienda a la totalidad de los medios – como los *fakes* entre otros -. Aunque sus realizadores sean conscientes del peligro de espectacularización y simulacro que amenaza a lo televisivo en general, dan una versión de los hechos, utilizan herramientas de edición cuyos efectos retóricos no delatan y se posicionan moralmente frente a posiciones contrarias. Esta doble posición frente a la imagen genera dudas sobre la deontología de tales profesionales.

Lo que está claro es que estos documentales van a seguir realizándose con las mismas u otras convenciones. Nuestra sed del mundo exterior es necesaria e inagotable. Aún más, documentales de este género serán alabados por su ética profesional y premiados por jurados especializados que, en contextos académicos, defenderán la vigencia del pensamiento de Debord y Baudrillard. Esta aparente paradoja nos hace pensar que la crítica

a los medios en su globalidad, sea por espectáculo o por simulacro, ya no tiene sentido. Más pertinente parece ser la crítica contra géneros específicos y obras documentales en particular. El análisis de sus convenciones y la crítica a sus presupuestos epistemológicos, es decir, profundizar en la alfabetización de los media, como hemos intentado desarrollar en este artículo, sigue siendo necesaria. En paralelo, sería interesante que una actitud autorreflexiva coherente se trasladara a los realizadores de estos documentales, por otra parte, tan necesarios.

Referencias

- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, W. (1976). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bruzzi, S. (2000). *New documentary*. London: Routledge.
- Carroll, N. (1996). From Real to Reel: Entangled in Non fiction Film. In N. Carroll (Ed.), *Theorizing the Moving Image* (pp. 224-252). Cambridge: Cambridge University.
- Catalá, J.M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. In C. Torreiro & J. Cerdán (Eds.). *Documental y vanguardia* (pp. 109-158). Madrid: Cátedra.
- Cerdán, J.F. (2009). El documental en el laberinto de la postmodernidad: una película que explica. In D. Aranda, M. Esquirol & J. Sánchez-Navarro (Eds.). *Puntos de vista: una Mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: UOC.
- Corner, J. (2003). Television, documentary and the category of aesthetic. *Screen* 44(1), 92-100.
- García, A. (2006). El film de montaje. Una propuesta tipológica. *Secuencias. Revista de historia del cine* 23, 67-83.
- Gombrich, E. H. (1977). *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.
- Markus, S. (2011). *La Parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: UOC.
- Mendoza, C. (2008). *La Invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly* 36(3), 17-30.
- Nichols, B. (1997). *La Representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1994). The Trial and Tribulations of Rodney King. In B. Nichols, *Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Payne, K. (2005). The Media as an Instrument of War. *Parameters*, Spring 2005, 81-93.
- Plantinga, C.R. (1997). *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, C.R. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63(2), 105-117.
- Scholl, B.J. & Tremoulet, P.D. (2000). Perceptual causality and animacy. *Trends in Cognitive Sciences* 4(8), 299-309.

- Snyder-Young, D. (2010). Beyond “an Aesthetic of Objectivity”: Performance Ethnography, Performance Texts and Theatricality. *Qualitative Inquiry* 16(10), 883-893.
- Rabinowitz, P. (1993). Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory. *History and Theory* 32(2), 119-137.
- Torregrosa, M. (2008). La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo. *Æter* 13(24), 303-315.
- Tri Minh-Ha, T. (1991). *When the moon waxes red: representation, gender, and cultural politics*. London: Routledge.
- Vighi, F. (2002). Beyond objectivity: The utopian in Pasolini’s documentaries. *Textual Practice* 16(3), 491-510.
- Visch, V.T. & Tan, E.S.H. (2009). Categorizing moving objects into film genres: the effect of animacy attribution, emotional response, and the deviation from non-fiction. *Cognition* 110 (2), 265-272.
- Weinrichter, A. (2005). Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. In C. Torreiro & J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 57 ff.). Madrid: Cátedra.
- Williams, L. (1993). Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary. *Film Quarterly* 46(3), 9-21.

References on the Al-Durrah case

- Auerbach, Y. & Lowenstein, H. (2011). The Role of National Narratives in Reconciliation: The Case of Mohammad al-Dura. *The International Journal of Press/Politics* April 16, 210-233.
- Fallows, J. (2003). Who Shot Mohammed al-Dura?. *The Atlantic Monthly*, June.
- Landes, Richard: <http://www.theaugeanstables.com/al-durah-affair-the-dossier/courts-decision-in-the-karsenty-case/>
- Muhammad al-Durrah incident (2014, May 23). In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 11:58, September 25, 2014, from http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Muhammad_al-Durrah_incident&oldid=609863558
- Schapira E. & Hafner G.M. (2011). *Das Kind, Der Tod und die Wahrheit*.