

Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica

Santos Zunzunegui
e Imanol Zumalde

Madrid: Cátedra, Signo e imagen

Que el documental se ha convertido, de un tiempo a esta parte, en un «concepto fetiche» (p. 16) de nuestra cultura visual es algo que, más o menos, podemos intuir con facilidad. Buena muestra de ello serían no solo las manifestaciones más comunes de este género cinematográfico (praxis filmicas que llamaremos, por el momento, *documentales*), sino también todas las réplicas colaterales en las que la noción de imagen documental está en buena medida implicada y con las que convivimos a diario. Fotografías publicadas en diversos medios informativos (on-line y lineales), telediarios, imágenes salidas de dispositivos de vigilancia o los mil y un formatos de entretenimiento audiovisual vinculados con la realidad retransmitida son solo algunas de las manifestaciones que estarían moldeando el retrato de la tan traída y llevada captura de lo real.

Este escenario, que podríamos pensar como protagonizado exclusivamente por un rico crisol de estampas más o menos animadas, se mezcla con el innegable contexto crítico —de cuestionamiento— en el que actualmente se desenvuelven gran parte de los discursos de autoridad de la historia de occidente. Y tal simbiosis, donde se intercambian sus posiciones el síntoma (aquellas imágenes) y la causa (esta fragilidad discursiva), da como resul-

tado un *cóctel molotov: fake news, post-truth* y algún otro anglicismo nos sirven ahora para reducir y retratar convenientemente estados de la cuestión bastante complejos. Ante esta atmósfera a todas luces enrevesada en la que se dan cita muchos actores, muchos relatos y muchos intereses, la función de este manual de uso (que no exclusivamente ensayo analítico) es clara desde el comienzo: asentar los cimientos teóricos de estas cuestiones nos ayudará a los trabajadores del audiovisual a disipar muchos de los conflictos descritos y, lo que creo que es más interesante, nos guiará como usuarios que somos (queramos o no) de esta sociedad de la imagen a transitar por un camino en el que (queramos o no) ya estamos inmiscuidos.

Por eso, *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica* no tiene tiempo ni espacio que perder y entiende este cóctel explosivo como un mosaico donde cada tesela, fotograma o píxel es un ingrediente que requiere de una minuciosa aproximación analítica que nos servirá para comprender la imagen global surgida de ese conjunto de aparentes nimiedades. Zunzunegui y Zumalde parten de este contexto y ofrecen un completo estudio de la imagen (audio)visual —sobre todo de aquella que se arroga pretensiones informativas para dar cuenta de unos hechos— y de sus principales manifestaciones históricas y contemporáneas. En él el lector encontrará, tan solo con leer la introducción y el primer capítulo del libro, los rudimentos básicos para encarar los desafíos de un entorno mediático técnica e ideológicamente sofisticado. Pero esta investigación va progresivamente creciendo a lo largo de sus más de trescientas páginas hasta proponer un importante corpus de referencias de autores imprescindibles en el estudio de la imagen, de-

sarrollos argumentales que aclaran cada concepto introducido en el texto y análisis de prácticas documentales que ilustran los conocimientos expuestos.

En lugar de presentar este material como la glosa del devenir histórico de algunas de estas prácticas o un inventario de nombres y obras, el volumen opta por otra fórmula: divide su contenido en dos partes (a su vez seccionadas por diversos ejes temáticos) donde plantea, en los siete primeros capítulos, las bases o el balance teórico necesario para afrontar conceptos como los de efecto-verdad, el hacer persuasivo, la verosimilitud multiestable o la verdad documental, entre otros; y deja espacio, en su segunda sección con cinco capítulos más, para cartografiar el vasto campo del, ahora sí, cine documental. Para ello se echa mano, tal y como afirman sus autores, de la semiótica estructural, de los estudios fílmicos y de la ciencia de la historia principalmente que, junto a la incorporación de cierto material gráfico, se alían en la configuración de un texto que ahonda y destaca algunas cuestiones. Por ejemplo, este volumen subraya con agudeza el necesario desplazamiento que debe producirse a la hora de comprender la imagen documental donde la clave no residiría en su aparente vínculo directo con unos referentes extradiscursivos (mundo histórico, referencia extradiagética, sucesos acontecidos o como queramos llamar a la realidad), sino, precisamente, en la modelización de esos hechos bajo unas formas discursivas sancionadas como convincentes tras el consenso o pacto previo firmado con un espectador predispuerto a creer tal relato. Digamos que, como explican Zunzunegui y Zumalde aludiendo a todas las aristas, matices y elementos que implican estos postulados, el documental pretende

y pide que se asuma como fiable aquello que presenta. Como literalmente se expone en este estudio, «el documental ha de ganarse () la credibilidad de su intérprete» (p. 79). Y, para entender ese proceso, este volumen ofrece al lector algunas herramientas de gran utilidad: por un lado, propone una sobresaliente definición de lo que es un documental que vendría a culminar parte de las exposiciones previas (recomendaría consultar con detenimiento la coda de la página 157); y, por otro, construye una suerte de plantilla, retícula o protocolo de análisis que sin la intención de agotar el inabarcable panorama del documental cinematográfico sí se revela como eficaz para extraer y explicar algunas de las características del documental desde sus prácticas iniciáticas o relativamente tempranas (obras del catálogo Lumière, Vertov, Riefenstahl o Jennings, entre otros) hasta nuestros días (Herzog, Mekas, Straub y Huillet, Lockhart, Takahiko o Seidl). Esta manera de proceder interpela directamente a los manuales más conocidos en el estudio del documental. Por decirlo claramente: la presente obra se sitúa muy lejos del conjunto de anécdotas pintorescas que nos propone la *Historia y estilo* de Erik Barnouw, pero, también, discute mercedamente las objetables modalidades de representación de la realidad de aproximaciones como la de Bill Nichols.

La pulsión esclarecedora que caracteriza a este texto —especialmente visible en su propuesta de taxonomía no excluyente de documentales—, se percibe igualmente en el examen de prácticas periféricas que no se limitan al conocido subgénero del falso documental, sino que atiende también al cómic documental, las reconstrucciones, la fotografía de fantasía, las ficciones televisivas, los trampantojos,

la *performance capture* y un largo etcétera de géneros *degenerados*. Son, precisamente, los rigurosos análisis de estos y otros avatares situados al margen de lo común (y a los que este libro concede su espacio de significación), lo que nos permite completar y apreciar con mayor claridad si cabe los procesos de construcción que residen en la propia norma de la *verdad cinematográfica*.

Nieves Limón
Universidad Carlos III