

# GUÍA PARA ESCÉPTICOS AVATARES DE LA DOBLE LECTURA MODÉLICA DEL DISCURSO DOCUMENTAL

## GUIDE FOR SKEPTICALS AVATARS OF DOCUMENTARY DISCOURSE'S DOUBLE MODELING READING

**Santos ZUNZUNEGUI DÍEZ**  
**Imanol ZUMALDE ARREGI**

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)  
santos.zunzunegui@gmail.com  
ima.zumalde@gmail.com

**Resumen:** El modelo discursivo que denominamos documental prevé una lectura modélica que evalúa críticamente las estrategias textuales en las que se cimienta *su* verdad. Apoyándose en ejemplos reveladores, el artículo describe las características esenciales de ese *lector modelo* escéptico y suspicaz.

**Abstract:** The discursive model we call «documentary» presupposes a kind of critical approach that evaluates the textual strategies upon which *its* true relies. Through a number of case studies, this text describes this Model Reader's essential features.

**Palabras clave:** Lector modelo. Documental. Cine. Hacer persuasivo. Tácticas veridictorias. Verosimilitud.

**Key words:** Model Reader. Documentary. Cinema. Persuasive Doing. Veridictories Tactics. Plausibility.

*Es como en un proceso, donde un testigo puede parecer poco creíble, pero se toma en serio a tres testigos que concuerden; un indicio puede ser débil, pero tres indicios forman sistema. En todos estos casos nos ponemos en manos de criterios de economía de la interpretación. Los juicios de autenticidad son fruto de razonamientos persuasivos, fundados sobre pruebas verosímiles aunque no del todo irrefutables, y aceptamos estas pruebas porque es más razonablemente económico aceptarlas que pasar el tiempo poniéndola en duda.*

Umberto Eco: *Los límites de la interpretación*

## 1. ALGUNAS PREGUNTAS EN TORNO AL HACER CREER

En lo que atañe a la semiótica, la *verdad* es un efecto de sentido, una hipótesis interpretativa, si se quiere, inherente a esa suerte de objetos discursivos que hemos dado en llamar *documentales* que se singularizan por comprometer buena parte de sus estrategias expresivas en un hacer persuasivo destinado a *Hacer creer* a su intérprete que el contenido, asunto o argumento que le ofrece procede de la realidad extralingüística<sup>1</sup>, así como por dejar sentado que lo que postulan acerca de ese particular es objetivo, auténtico y de fiar a carta cabal. Para decirlo en una sola frase, el dispositivo documental se caracteriza por afirmar «Esto sucedió (o está sucediendo) así», donde ambos integrantes de la aserción (tanto lo referido al hecho —«Esto sucedió/sucede»—, como a su cualidad —«así»— constituyen una condición *sine qua non*, pero no suficiente.

Como quiera que sea, la certeza de que ese fenómeno discursivo tan presente en nuestras vidas consiste, limpio de polvo y paja, en *Hacer Parecer Verdadero* lo que se dice, no debería llevarnos a menospreciar la presión, no siempre propicia, que las circunstancias contextuales ejercen sobre la verosimilitud de lo que el texto alega o aduce de forma tajante, apoyándose incluso en pruebas documentales. Se trata de una cuestión compleja, escurridiza y muy difícil de calibrar que se presta de forma peligrosa a la confu-

---

<sup>1</sup> O que, según la manida fórmula acuñada por Bill Nichols, afirman algo sobre «el mundo histórico». En sus palabras: «Los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de la experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran» (Nichols, 1999: 14).

sión entre la *verdad textual* (o intrínseca al texto) y las condiciones (de naturaleza inestable y volátil) en las que se llevan a cabo los actos empíricos de lectura. Nos adentramos en un ámbito tan resbaladizo que no admite discusiones en abstracto al margen de los casos reales.

La pragmática y el sentido común nos advierten que la deshonestidad supuesta o atribuida a un hablante puede poner en tela de juicio sus afirmaciones, por mucho que estas se revistan de evidencias convincentes (el cuento de *Pedro y el lobo* desarrolla narrativamente esta verdad de perogrullo). Por experiencia sabemos también que los factores extradiscursivos (el conocimiento a posteriori de la falsedad de un testimonio o de un indicio aportado en la argumentación de una crónica periodística, pongamos el caso) pueden cuestionar la credibilidad apuntalada discursivamente en un texto documental. Este tipo de episodios que son moneda corriente en nuestra vida cotidiana, ponen sobre el tapete una ramillete de inquietantes incógnitas ¿De qué manera afectan estas cuestiones referidas a su suerte interpretativa a la entidad semiótica de los textos documentales?, ¿qué tipo de influencia ejercen los imponderables extradiscursivos o ambientales en la credibilidad de un discurso que se enuncia veraz?, ¿y las contingencias del futuro?, ¿cómo es posible conciliar la condición ontológicamente textual del llamado *efecto-verdad* con unas circunstancias contextuales que ponen en entredicho su verosimilitud? Hagamos un esfuerzo por arrojar un poco de luz en medio de tanta tiniebla.

## 2. EL LECTOR MODELO DE DOBLE FAZ

Toda tentativa de adentrarse con paso firme en tan intrincado asunto pasa por recordar que cuando hablamos de *lectura modélica* o de *lector modelo* no nos estamos refiriendo a una exégesis monolítica, rígida y excluyente, contemplada por el texto como si fuera la única respuesta válida a una pregunta tipo test, sino a un abanico más o menos amplio de movimientos o estrategias interpretativas posibles avaladas o consentidas por la combinación singular de elementos formales que componen materialmente el texto. Llevado a la práctica (al terreno de los actos empíricos de lectura) esto significa que la actualización pertinente (a saber, aquella convalidada o respaldada por los pronósticos semánticos del texto) contempla una casuística considerablemente diversa que abarca desde la lectura primaria o elemental cuyo exiguo horizonte de expectativas se limita (por centrarnos en las artes narrativas) a desentrañar la peripecia con sus implicaciones más elementales, hasta aquellas exégesis de alta competencia y ambición heurística que

aperciben incluso las menudencias connotativas más colaterales. Es así que, en su encuentro con los lectores reales, hasta un cuestionario tipo test, caso ejemplar de ese modelo discursivo que la semiótica denomina *texto cerrado*, habilita en el marco de la lectura modélica interpretaciones tan variopintas como, pongamos por caso, la de quien acierta por azar la respuesta válida, la de aquel que la reconoce razonadamente, la de quien discierne además el motivo por el que el resto de las posibilidades son erróneas a la luz del enunciado, o la de quien llega a encontrar el hilo de Ariadna de una lógica común (no estaríamos lejos del *Autor Modelo*) en la formulación de las preguntas y las respuestas que componen el cuestionario contemplado en su globalidad.

Aunque no tan heterogénea como las potenciales interpretaciones *aberrantes* (léase aquellas no previstas por el texto que violentan su sentido implícito), la diversidad de actualizaciones oportunas o pertinentes a las que (puede) da(r) pie un texto cualquiera es tan holgada que imposibilita una taxonomía precisa. En otras palabras, en la medida en que los objetos semióticos son polisémicos por naturaleza existirán en potencia múltiples interpretaciones acordes con lo que estos quieren decir, heterogeneidad exegética en la que cabe discernir dos modelos de lectura que Umberto Eco (2000: 36) describe de la siguiente manera:

*La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto produce esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas.*

Así las cosas, sostener que todo discurso prefigura un lector modelo equivale a decir que en realidad prevé dos: el intérprete de perfil bajo que actualiza el texto en su semanticidad primaria más elemental, y el intérprete perspicaz o avisado que va más allá del sentido obvio y se interroga por los procedimientos mediante los que el texto ha generado ese *Saber* al alcance de todo el mundo. Esta dualidad, si se nos permite el lugar común, contrapone una lectura *tipo doctor Watson* a otra *modelo Sherlock Holmes*. La zafiedad del tópico quizá se excuse por su filiación, siquiera genérica, con el ejemplo que emplea Eco (2000: 36-37) para explicar este fenómeno:

*Cuando Agatha Christie, en The Murder of Royer Acroyd, cuenta la historia a través de la voz de un narrador que, en el desenlace, confiesa ser*

*el asesino, primero intenta inducir al lector ingenuo a sospechar de otros, pero cuando el narrador, al final, invita a releer su texto para descubrir que, en el fondo, no había escondido su delito, sino que el lector ingenuo no había prestado atención a sus palabras, entonces la autora invita al lector crítico a admirar la habilidad con la que el texto ha inducido a error al lector ingenuo.*

En definitiva, los discursos pueden ser actualizados tanto semántica (a lo doctor Watson) como críticamente (a lo Sherlock Holmes), maniobras, que de bien claro, que en ningún caso se anulan o excluyen, sino que siempre se complementan. Esto que acaece con todo tipo de discursos adquiere un relieve especial en los considerados artísticos (como puntualiza el profesor italiano «sólo algunos textos (en general aquellos con función estética) prevén ambos tipos de interpretación»), que patrocinan esa lectura crítica que se interroga acerca de las *razones estructurales* sobre las que se cimienta su cualidad polisémica, al extremo de que no es descabellado sostener que en este aspecto estriba la diferencia sustancial que les separa de los textos considerados no artísticos (aquellos, por defecto, en cuya expectativa semántica no se contempla este tipo de *abordaje generativo*, lo que, quede esto meridianamente claro, en ningún caso lo invalida).

En cualquier caso, dado el carácter transversal de nuestro género discursivo, disponemos tanto de documentales «artísticos» como de documentales carentes de «función estética manifiesta»<sup>2</sup>, lo que nos lleva a la evidencia de que, en cualquiera de sus vertientes prácticas, el modelo textual que nos ocupa habilita genéricamente dos tipos de lectura modélica ¿Cómo influye esta duplicidad interpretativa en su semanticidad? ¿De qué manera cabe entender la lectura crítica en el marco de los discursos documentales? ¿Cómo abordaría Sherlock Holmes un documental?

---

<sup>2</sup> La inutilidad e inoperancia semiótica de este tipo de distingos impresionistas queda bien patente en tesisuras como la presente. Donde la estética ve obras de arte, la semiótica ve *objetos de significación*. Cuando el analista textual centra el foco en un objeto de sentido concreto el hecho de que sea bello o feo es irrelevante, a diferencia de la evaluación crítica cuyo propósito estriba en proponer un juicio de valor sentenciando si la obra en cuestión pertenece a una u otra categoría. Al analista solo le interesa observar de qué manera (mediante qué procedimientos expresivos) produce ese efecto de sentido que llamamos belleza. Omar Calabrese (1987: 15) lo expresa de forma certera cuando sostiene que el análisis del fenómeno artístico «nunca intentará decir *si* una obra es 'bella'; sin embargo dirá *cómo* y *por qué* esa obra puede querer producir un efecto que consista en la posibilidad de que alguien la diga 'bella'».

### 3. LA ESTRATEGIA COOPERATIVA DE ACEPTACIÓN Y LA ESTRATEGIA COOPERATIVA DE RECHAZO

Dado que, como hemos convenido, el formato documental se caracteriza esencialmente por movilizar unas determinadas estrategias textuales para poner en pie una *verdad*, esa dicotomía interpretativa consustancial a su lectura modélica adquiere matices desconocidos en aquellos discursos que, como los denominados de ficción, exponen una serie de hechos sin invertir (mucha) *energía textual* en la defensa de su veracidad<sup>3</sup>. Podríamos argüir, en ese sentido, que en primera instancia el documental prevé una *estrategia cooperativa de aceptación*, a saber: un lector modelo colaborador y aquiescente que asume a pies juntillas, sin ponerla en tela de juicio, esa verdad textual. Esta circunstancia también se da en cierto modo en los discursos considerados de ficción donde, para decirlo con la manida fórmula, el intérprete *suspende voluntariamente su incredulidad* con objeto de disfrutar los *placeres del texto*. Pero esa creencia es condicional y pasajera, en contra de la promovida por el discurso documental que, en esta primera vertiente de su lectura modélica, no contempla dudas, reparos ni limitaciones. En el caso del discurso documental, el lector modelo primario, que Umberto Eco calificaba de ingenuo, es fundamentalmente *crédulo*.

Ocurre, sin embargo, que el común de los textos documentales promueve al mismo tiempo esa segunda modalidad o vertiente de lectura modélica que, en su caso específico, se interesa por los mecanismos textuales que han producido ese efecto de sentido que denominamos *verdad*, en el que, insistimos, se sustancia la razón de ser de este formato discursivo en el que venimos centrando nuestra reflexión. Como no podría ser de otra manera, esta también es una *estrategia cooperativa*, pero lo es de un modo sustancialmente distinto toda vez que al interrogarse acerca de las razones estructurales que sostienen esa *verdad*, la cuestiona y pone en crisis, siquiera sea a modo de hipótesis interpretativa (se trataría de una conjetura heurística o hipótesis de trabajo que baraja la lectura crítica). De forma que ese lector modelo de alta competencia que más arriba tildábamos de *perspicaz*, en los discursos documentales se convierte en un intérprete *escéptico* o *suspicious*, en una suerte, si se prefiere, de desconfiado Sherlock Holmes que encarna (y la contradicción es posible) una *estrategia de cooperación de rechazo* (o de

---

<sup>3</sup> Esto obviamente habría que matizarlo. Digamos por el momento que el realismo, el naturalismo y/o el verismo no son sino modalidades estilísticas surgidas en el ámbito de los relatos de ficción que nada tiene que ver con el *efecto verdad* en el que se fundamenta el discurso documental.

*sospecha*) que, poniéndolos en cuarentena, somete a los mecanismos de veridicción manejados por el texto a una especie de prueba de tolerancia, al cabo de la cual esa verdad discursiva sale (o no) reforzada. Podría decirse que la estrategia cooperativa de aceptación hace economía en su juicio de autenticidad aceptando por buenas las pruebas que le ofrece el texto, mientras que la estrategia de cooperación de rechazo no escatima e invierte el tiempo necesario poniendo en duda los razonamientos persuasivos que maneja el discurso.

A la vista del cariz excesivamente teórico que va adquiriendo la discusión, bueno será que bajemos ya a la arena de los ejemplos. Solo así podremos apreciar en su justa medida estas diferencias que se nos antojan decisivas para el devenir semántico de los discursos. Tomemos, pues, dos relatos de homicidios, uno de ficción (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1961) y otro documental (*The Thin Blue Line*, Errol Morris, 1988), y contraponamos el binomio de estrategias de lectura modélica (ingenua/crédula y perspicaz/escéptica) que prevén. Este ejercicio a buen seguro desvelará las peculiaridades que esa suerte de interpretación de alta competencia a lo Sherlock Holmes manifiesta en esos relatos que se proclaman veraces.

### **3.1. Las estrategias interpretativas del relato de ficción: *Psicosis***

Como es bien sabido, *Psicosis* construye con pericia de orfebre un lector modelo que, tras acompañar a Marion Crane en su viaje California, sufre un *shock* en la célebre escena de la ducha cuando ve a la joven indefensa morir acuchillada. La segunda parte del filme constituye una experiencia traumática para el lector ingenuo no tanto porque el lugar de Marion sea ocupado por el inquietante Norman Bates, sino porque no alcanza a vislumbrar la lógica de sus actos hasta que en la escena final, nítido exponente de los relatos de intriga, un psiquiatra explica con pelos y señales el trastorno mental que le embarga (un complejo de Edipo desmesurado que deriva en un cuadro de psicosis esquizoide), lo que le permite comprender retroactivamente una historia de la que se le había hurtado el dato esencial (que la madre de Norman estaba muerta y disecada en la vida real, pero vivita y coleando en la realidad psíquica de su hijo quien adoptaba pasajeramente su personalidad para asesinar a las jóvenes que le excitaban).

Como todos los relatos, *Psicosis* cuenta con ese lector ingenuo que, decidido a dejar de serlo, vuelve sobre sus pasos para escrutar por lo menudo la estructura y los mecanismos formales que sostienen al discurso. Este intérprete perspicaz y curioso percibe que, dividida en dos por la escena de la

ducha (cuya materialidad audiovisual hace hincapié en la idea de cesura y/o fractura mediante la fragmentación del montaje y los sonidos estridentes de la banda sonora), la película presenta una estructura dicotómica que opone dos partes conceptual y formalmente refractarias entre sí: la primera, resuelta a modo de *road-movie*, recorre un viaje geográfico (parte de Phoenix —Arizona— para arribar a Fairvale —California— que transcurre en horizontal; la segunda, que tiene lugar casi por entero en el motel Bates, acomete un viaje estático en vertical (el que corresponde a las sucesivas ascensiones a la planta superior de la casa adyacente donde se encuentra la habitación de Miss Bates); la primera parte gira en torno a una mujer (Marion Crane), la segunda en torno a un hombre (Norman Bates); el comportamiento de la chica (a pesar de que padece un fugaz episodio de neurosis que le lleva a robar dinero en su lugar de trabajo) es comprensible bajo el prisma de la cordura, en tanto que la conducta del muchacho responde arquetípicamente al cuadro clínico de un demente; toda la primera parte del filme está organizada según los parámetros del suspense (modelo narratológico que sitúa al espectador en la ventajosa tesitura de saber tanto o más que el personaje), en tanto que la segunda se dispone de acuerdo a los artificios más elementales de la intriga o el misterio (donde el espectador, relegado por el relato a una posición de indigencia cognoscitiva, tiene en todo momento un conocimiento sesgado o precario de la acción); por esas y otras muchas razones, el espectador no puede sino empatizar e identificarse plenamente con esa Marion de la que conoce su móvil desde la escena de arranque, en tanto que tras su muerte se ve abocado a una relación conflictiva con ese muchacho cuya conducta le resulta opaca e incomprensible. Llegado a este punto, el espectador avisado está en condiciones de discernir que *Psicosis* no solo es un sofisticado artefacto dotado de una estructura bipolar, sino un espacio textual en el que forma y contenido alcanzan una comunión casi simbiótica al extremo de que la película de Hitchcock constituye la perfecta formalización fílmica del concepto psiquiátrico de esquizofrenia. *Psicosis* es, dicho en corto, la esquizofrenia hecha cine.

Es más, el lector modelo crítico advierte que esa bipolaridad transversal tiene su corolario en la componente estilística de un filme cuyo primer segmento está resuelto con brillantez por medio de una puesta en escena convencional que respeta *grosso modo* los estándares formales del Hollywood de la década de los años cincuenta, en tanto que a partir de la célebre escena de la ducha, desintegración explosiva de esa escritura canónica que aspiraba a la transparencia, el filme recurre reiteradas veces a decisiones de planificación enfáticas y desorbitadas que perturban sísmicamente su perfil estético

(lo que, dicho sea entre paréntesis, le sitúa en la avanzadilla de ese cine moderno que comienza a ver la luz en ese preciso momento histórico). Se da, por añadidura, la circunstancia de que esa segunda parte facturada según el patrón narratológico del misterio reclama una interpretación retroactiva de corte detectivesco que saque a la luz el modo en el que el relato ha embaucado (o no) al espectador, orden de cosas en el que el filme reserva succulentas sorpresas (y nuevos placeres). Porque una mirada atenta a los detalles permite apreciar que una serie de planos cenitales colocados estratégicamente (en la escena de la ducha, en la de la muerte del detective Arbogast, así como en el único momento que vemos a Norman portar el cuerpo de su madre; es decir, en los tres momentos cruciales en los que Miss Bates sale a escena) llevan inscritos en su materialidad (en ese punto de vista que permite ver la acción «a vista de pájaro») la clave (de bóveda) del misterio: que la mujer está muerta y disecada como las aves que colecciona su hijo. Así las cosas, el lector-detective cae en la cuenta de que la docta disertación final del psiquiatra que desvela la intriga al lector modelo ingenuo resulta redundante en el marco de un filme que mucho antes esconde (bien a la vista de ese intérprete perspicaz que está capacitado para verlo) la solución de su misterio.

### **3.2. Las estrategias interpretativas del discurso documental: *La delgada línea azul***

Veamos ahora cómo modela el filme de Errol Morris este tándem interpretativo que prevé su lectura modélica. *The Thin Blue Line* es una laboriosa pesquisa sobre la muerte de Robert Woods, oficial de policía asesinado en un control de tráfico rutinario en Dallas la noche del sábado 29 de noviembre de 1976. Apoyándose en el testimonio del acusado (Randall D. Adams), de los investigadores que llevaron el caso, de los testigos que le incriminaron, de los abogados defensores que le asistieron y del juez que dirigió el proceso, el filme reconstruye once años después los prolegómenos y la escena del crimen, las investigaciones policiales que le siguieron, la detención e interrogatorios del principal sospechoso, el proceso judicial que le condenó, así como la biografía y currículum delictivo de David Harris, el muchacho que (quizá) le acompañaba en el coche cuando se produjo el homicidio. Toda esta información permite poner en pie una verdad alternativa a la judicial (es decir, a la expuesta en la sentencia incriminatoria contra Randall Adams), a la que el filme opone la tesis de que el crimen fue cometido por David Harris que, amén de una personalidad inestable y notorios antecedentes criminales, por aquel entonces contaba con una edad (16 años) que le

eximiría de la pena capital, argumento que el filme esgrime como causa de la decisión de la policía y, sobre todo, del fiscal del distrito (que contaba sus casos por victorias y no concebía que el asesino de un agente policial no fuera condenado a muerte) de convertir a Randall Adams, mayor de edad el día de autos, en cabeza de turco. Es así que el lector modelo (ingenuo o crédulo) de *The Thin Blue Line* hace suya, sin ponerla en tela de juicio, la versión copiosamente documentada del filme que, enmendando la plana al tribunal texano que dictó sentencia, señala a Randall Adams como inocente y a David Harris como autor del crimen.

Eso no obsta, como sabemos, para que en paralelo a esa pesquisa que Errol Morris emprende sobre este espinoso caso judicial poniendo en cuestión las investigaciones de la policía, el filme prevea asimismo una interpretación modélica de corte detectivesco que evalúa críticamente (es decir, sometiénola a prueba) la impugnación que emprende Errol Morris. Así las cosas, se superponen, en abismo, tres investigaciones: la de los agentes del orden que reconstruye cronológicamente el filme; la de Errol Morris que escruta en paralelo los puntos débiles de la versión judicial del homicidio proponiendo una alternativa más sólida o verosímil a la luz de las nuevas evidencias testimoniales; y la del lector modelo suspicaz y desconfiado que sopesa la maquinaria de su hacer persuasivo o los mecanismos de autenticación mediante los que la película apuntala *su* verdad.

En lo que hace a esta última, el lector avisado somete a examen no tanto la tesis neurálgica del filme (Randall Adams, que no mató al agente, fue el chivo expiatorio de la policía), cuanto la logística textual que, cambiando las tornas al argumento fiscal implícito en el veredicto de la justicia, construye la inocencia de Adams y la culpabilidad de Harris. Tarea en la que pasa revista a todos los engranajes de su *Hacer Parecer Verdadero*, desde la puesta en escena de los testimonios de las personas reales implicadas en el caso (excepto la agente que acompañaba al finado en el momento del homicidio, el fiscal y el psiquiatra que redactó el informe psicológico de Adams, todos comparecen ante la cámara, algunos de ellos retractándose de lo dicho en el juicio), hasta la ingente panoplia de documentos coetáneos a los hechos que saca a la palestra (básicamente fotografías —de la escena del crimen, del policía muerto y de su chaqueta agujereada, de la detención de Adams, de los tres testigos que testificaron en su contra, de la infancia y juventud atrabiliaria de Harris, etc.—, reproducciones de la prensa del momento, dibujos —descripciones de las trayectorias de los proyectiles en el cuerpo de la víctima, mapas de carreteras y ciudades, etc.—, informes policiales —de las distintas detenciones de Harris, la confesión de Adams, etc.— y documentos

varios —el programa del autocine que vieron Adams y Harris horas antes del homicidio, el del programa de televisión que vio Adam cuando llegó al motel después, etcétera—), capítulos sobre cuya plausibilidad a buen seguro no hallará fisuras.

Más equívoca y endeble en términos de verosimilitud resulta a ojos del lector suspicaz la puesta en imágenes que el filme emprende con señalados pasajes de la historia, a saber: el asesinato propiamente dicho, el rato que los dos jóvenes implicados pasaron en el autocine, el interrogatorio policial de Randall Adams, así como el juicio que le condenó a muerte en primera instancia. Ante la falta de imágenes documento (algunas fotos de la escena del crimen son la excepción), el filme reconstruye visualmente esas escenas de forma dispar: escenifica las tres primeras con actores, localizaciones y atrezzo de un parecido verosímil (o que podría considerarse aceptable) respecto a los originales, en tanto que glosa el proceso judicial con dibujos coloreados del tipo de los que publican los periódicos en aquellos casos en los que la Ley impide la toma de fotografías en la sala. El valor demostrativo (o probatorio) de estas reconstrucciones es nulo, y a pesar de que aparecen rodeadas y/o intercaladas con imágenes documento e ilustran lo expuesto en voz en *off* por los testigos e implicados en los hechos, su verosimilitud se resiente sobremanera a consecuencia de una puesta en escena que pone de relieve sin medias tintas su artificiosidad y carácter impostado.

Esta circunstancia es singularmente llamativa en las nada menos que ocho veces que el filme recrea (a la luz de los nuevos elementos aportados por los testigos) la escena del crimen con una estética visual que recuerda al primer Godard, donde un montaje abrupto y dislocado que encadena sin solución de continuidad cercanos planos de detalle (una pistola, unos pies que caminan sobre el asfalto, un batido de chocolate que impacta sobre el suelo...) con otros de gran profundidad campo, todos ellos abordados desde puntos de vista discordantes (pronunciados picados, planos a ras de suelo, etc.) que yugulan cualquier atisbo de continuidad y *raccord*<sup>4</sup>, da como fruto una intermitente sucesión de cuadros escénicos fragmentados y discrepantes entre sí, cuya deconstrucción plástica denota la *imposibilidad de reconstruir esa suerte de escena originaria* en la que arraigan el filme y el trauma de Randall Adams. De modo que lo que parecía ser uno de los mayores activos en términos de credibilidad de un filme, que se arroga la tarea

---

<sup>4</sup> Esta difusa y descoyuntada caligrafía contraviene la lógica compositiva nítida del montaje clásico con idéntica virulencia que la de la escena de la ducha de *Psycho*.

de reconstruir minuciosamente un crimen, resulta a la postre ser uno de los ornamentos decorativos con los que Errol Morris oxigena, aligera o dinamiza un discurso que limitándose a encadenar testimonios en bruto, a buen seguro habría resultado excesivamente tedioso<sup>5</sup>.

Dado que con su estilizada estética esas escenas de reconstrucción no enuncian sino su incapacidad e inoperancia probatoria<sup>6</sup>, la *verdad* del texto descansa fundamentalmente sobre las declaraciones que los implicados en los hechos hacen a cámara, capítulo en el que el lector-detective modélico también vislumbrará zonas de sombra. Por ejemplo, no existe razón alguna salvo un interés artero por predisponer al espectador en su contra y/o por restar valor a su testimonio, para que Errol Morris presente al juez Don Metcalfe, así como a Emily Miller<sup>7</sup>, una de las testigos que identificó positivamente a Adams en el lugar del crimen, intercalando humorísticamente sus declaraciones con fragmentos de películas antiguas. Tampoco es muy equitativo o imparcial que Harris se demore hablando sobre su infancia y primera juventud, lo que saca a la palestra (en las postrimerías de la película, para que todas las piezas encajen en torno a un móvil creíble) la posible causa de su comportamiento delictivo<sup>8</sup> y otorga plausibilidad a su autoría del crimen, en tanto que la película no cuenta con ningún comentario de Adams referido a sus circunstancias biográficas (solo sacamos en claro, gracias a que sus abogados y el propio interesado lo explicitan reiteradamente, que carecía de antecedentes penales), laguna o hiato informativo que resta considerable credibilidad a su potencial condición de asesino. Tampoco, en fin, es digno de excesivo crédito que la confesión de culpabilidad de David Harris, autén-

---

<sup>5</sup> Estamos, parece evidente, en la situación inversa a *JFK: caso abierto* (JFK, 1991), filme de ficción en el que, a partir del embrión documental que le ofrece la película Zapruder, Oliver Stone reconstruye el magnicidio del trigésimo quinto presidente de los EE.UU. ocurrido también en Dallas, así como las investigaciones y el proceso legal posteriores con objeto de refutar la tesis del asesino solitario que enarbó la Comisión Warren y prevaleció en el célebre juicio. Es cuando menos curioso que mientras Morris explicita la imposibilidad del cine (la imagen siempre está en presente) para documentar hechos pasados escenificando la escena reiteradas veces con una dramaturgia manifiestamente no naturalista, Stone recurra a todo tipo de artimañas estéticas (rodaje en blanco y negro, con cámaras y película subestándar, etc.) para orlar de forma convincente la «película Zapruder», incidiendo en detalles que ponen en cuestión la versión de los hechos dada posteriormente por las autoridades.

<sup>6</sup> En este sentido, Bill Nichols (1997: 109) sostiene que «Morris opta por representar lo que podría haber sido (en modo condicional) en vez de lo que fue».

<sup>7</sup> El juez cuenta que su padre, miembro del FBI, estuvo presente en la captura y muerte de Dillinger, y la señora Miller hace alarde de su instinto de sabueso afirmando que «ella quería ser la esposa de un detective».

<sup>8</sup> Su hermano mayor murió accidentalmente ahogado en una piscina cuando contaba cuatro años, experiencia traumática que derivó en un trato tiránico por parte de su padre del que, a la luz de la psicología de manual, se vengó con sus tropelías y escarceos fuera de la Ley.

tica clave de bóveda de la argumentación del filme que Errol Morris sitúa en la coda final a modo de clímax, se ponga en escena de forma tan estrambótica y desacorde con todos los demás testimonios (incluidos los suyos precedentes) resueltos con el declarante de cuerpo presente sentado en una silla frente a la cámara. En efecto, si hacemos abstracción del contenido del diálogo (ejercicio inaccesible para un lector ingenuo cautivado por el vértigo de la confesión, pero que constituye la razón de ser de esa interpretación suspicaz que somete a minucioso examen a la arquitectura discursiva que sustenta la *verdad* textual) no podemos sino certificar que su puesta en forma (una serie de planos de detalle de un magnetófono en marcha sobre la que se oye, con una calidad de sonido no excesivamente clara, la conversación entre el cineasta y el delincuente) es, cuando menos, sospechosa<sup>9</sup>.

Con todo y estos puntos débiles o espacios de sombra, el resultado de esa suerte de peritaje semiótico que el lector-detective lleva a cabo con las tácticas de veridicción de *The Thin Blue Line* no puede discrepar sustancialmente de la lectura crédula del lector modelo ingenuo, hipótesis interpretativa a la que se sumaron pragmáticamente las autoridades tejanas quienes al ver en el filme de Errol Morris la confesión del verdadero homicida y conocer que cinco testigos que declararon en el juicio contra el falso culpable cometieron perjurio, reabrieron el caso y exculparon a Randall Adams.

#### 4. EL CURIOSO CASO DE LA VEROSIMILITUD MULTUESTABLE

Si algo podemos concluir de estas esforzadas explicaciones es que existe una diferencia cualitativa en la lectura modelo prevista por los discursos documentales (donde se indaga en el hacer persuasivo sobre el que se cimenta su *efecto-verdad*) respecto a los textos, llamados de ficción, que exponen una serie de hechos sin convertir en textualmente prioritaria la defensa de su autenticidad<sup>10</sup>. Formulados de un modo que nos resultará familiar, el

---

<sup>9</sup> Al parecer, el equipo tuvo problemas técnicos con la cámara en la última entrevista realizada a Harris y se limitó a grabar sus palabras en una cinta magnetofónica, extremos sobre los que el texto no da ninguna explicación (un lacónico cartón introductorio, en el que leemos «On December 5, 1986, Daniel Harris was interviewed one last time», antecede a la reveladora coda de la película). Estas circunstancias, sujetas a su propia verosimilitud, son perfectamente extradiscursivas y no afectan de ninguna manera a la credibilidad del filme.

<sup>10</sup> Esto no significa que los llamados textos de ficción siempre declaren abiertamente la falsedad o el carácter fantasioso de lo que manifiestan. Hay, en efecto, infinidad de relatos de ficción que se dicen «basados en hechos reales» pero que, más allá de esa declaración formal, no defienden textualmente que lo expuesto sobre los mismos sea *la* verdad.

receloso intérprete-detective que promueven los documentales *suspende voluntariamente su credulidad* para evaluar la fortaleza discursiva de su versión de los hechos, en inversión perfecta de ese lector modelo primario/ingenuo de los relatos de ficción que, como señalábamos, *desactiva transitoriamente su incredulidad* para disfrutar sin prevenciones del texto.

El propósito último de sendas maniobras de interpretación, sin embargo, no difiere mucho: el lector modelo crítico del relato de intriga (sirva el caso puesto sobre el tapete por Umberto Eco a propósito de la novela de Agatha Christie) admira «la habilidad con la que el texto ha inducido a error al lector ingenuo», dando por bueno (en virtud de la voluntaria suspensión de su incredulidad) el *mundo posible* creado por el narrador, en tanto que el del lector modelo crítico/escéptico del relato documental admira «la habilidad con la que el texto ha inducido a creer al lector ingenuo», sin entrar a valorar si la *verdad* a la que se adhiere esa creencia se atiene o tergiversa la realidad referencial extradiscursiva.

Lo relevante, nos parece, estriba en la posibilidad, perfectamente factible desde un punto de vista semiótico como se irá viendo, de que esa interpretación recelosa o suspicaz de segundo grado intrínseca al discurso documental concluya que el texto ha engañado (o inducido a un error de interpretación) al lector ingenuo haciéndole creer algo que en último extremo (o subrepticamente) se enuncia como no veraz. De ser esto así, no deberíamos descartar que en ciertos casos el texto documental tolera (e incluso promueve) maniobras interpretativas contradictorias entre sí. Conviene recordar que hablamos de hipótesis interpretativas que se solapan ampliando el recorrido semántico del texto (una lectura modélica ingenua que cree sin dobleces, junto a una lectura modélica desconfiada que descubre el engaño disfrutando de ello), y no de actos de actualización empírica discrepantes (de un sujeto de carne y hueso que acepta como cierto lo que le dice el texto, junto a otro individuo que, por las razones que sean, no lo cree). Bueno será que insistamos también en que no nos referimos a esos textos que se apropian lúdicamente del estilo expositivo del documental, de sus códigos y convenciones más representativos, para revelar a la postre su hipocresía o naturaleza ficcional (es, entre otros, el caso de algunos de los llamados *Mockumentary* o falsos documentales en los que el lector modelo ingenuo, al igual que en los relatos de intriga, suele descubrir el juego —que aquí es de puro travestismo estético— en el desenlace del texto).

Estamos pensando, antes bien, en textos que afirman decir la verdad (y, por consiguiente, contemplan una lectura primaria en esos términos), pero

que lo hacen por medio de tácticas o procedimientos veridictorios que examinados de cerca (como está previsto que lo haga esa suerte de lector detective desconfiado) evidencian su carácter falaz. Los documentos apócrifos o falsos quizá puedan darnos una idea aproximada de los que estamos hablando, toda vez que llevan inevitablemente implícitas en su propia materialidad las trazas (el rastro, las pistas) de su impostura, lo que presupone o habilita una lectura que caiga en la cuenta del fraude y lo ponga en valor en su exégesis. Esto, huelga decirlo, no asegura que esa interpretación potencial inherente a su equívoca condición discursiva sea actualizada *de facto* por una lectura empírica, como ha ocurrido históricamente con tantos documentos apócrifos que han sido considerados legítimos mientras no se ha demostrado (pericialmente) lo contrario. Veamos el caso ejemplar de los *Hitler-Tagebücher*, los célebres diarios falsos del Führer.

En abril de 1983 la revista germana *Stern* publicó una serie de extractos de lo que presentó como el diario personal que Adolf Hitler escribió entre 1932 y 1945, sorprendente documento formado por sesenta pequeños libros, más dos entregas especiales sobre la deserción aérea de Rudolf Hess, por el que la publicación afirmó haber pagado 10 millones de marcos. El reportaje iba firmado por Gerd Heidemann, periodista que sostenía que los escritos formaban parte de unos documentos hallados en un accidente aéreo ocurrido en abril de 1944 en Börnersdorf, localidad cercana a Dresde, y aseguraba haberlos obtenido por intermediación de un tal doctor Fischer quien, poniendo en riesgo su integridad física, los habría introducido en Occidente desde la Alemania Oriental. Dada la espinosa naturaleza del material y la relevancia del presunto diarista, Heidemann acudió a varios historiadores expertos en la Segunda Guerra mundial, tres de los cuales (Hugh Trevor-Roper, Gerhard Weinberg y Eberhard Jäckel) comparecieron en una rueda de prensa en Hamburgo el 25 de abril de 1982 certificando la autenticidad de los diarios. En la sala se encontraba el controvertido historiador negacionista David Irving quien, convencido de la falsedad de los manuscritos, llamó con vehemencia la atención sobre la necesidad de analizar químicamente la tinta. A partir de ahí, y en grado exponencial a medida que *Stern* fue publicando más fragmentos, historiadores y expertos comenzaron a hacer públicas dudas cada vez más razonables sobre la autenticidad de los diarios (a Werner Jochmann le parecían incongruentes ciertas cuestiones de contenido —el hecho, por ejemplo, de que Hitler se refiriera a su ministro de propaganda como «ese pequeño doctor Goebbels»—; James O'Donnell denunció el llamativo parecido que ciertos pasajes del manuscrito mostraban respecto a su libro *El bunker*; en la misma línea, Wolfman Werner advir-

tió sobre la sospechosa correlación que existía respecto a ciertos discursos del Führer recogidos en el monumental vademécum de Max Domarus). *Stern* organizó una nueva rueda de prensa en la que, contra todo pronóstico, Hugh Trevor-Roper se desdijo de algunas de sus afirmaciones preliminares y manifestó ciertas suspicacias sobre los diarios, panorama ante el que la publicación se vio obligada a encargar un exhaustivo análisis forense que confirmó las sospechas de los escépticos.

Las pruebas de laboratorio determinaron que el papel y la tinta del manuscrito habían sido fabricadas en fecha considerablemente posterior a la muerte de Hitler; los peritos concluyeron que el documento incurría en un rico surtido de errores históricos encabezado por el monograma de la primera página en el que en lugar de las iniciales del Führer (AH), se leía FH, debido a todas luces a que ambas letras son fácilmente confundibles en los caracteres germánicos antiguos; el análisis grafológico, en fin, reveló que la letra del manuscrito carecía de rasgos morfológicos esenciales de la caligrafía de Hitler. Estas evidencias corroboraron el infundio que resultó obra autógrafa del ilustrador Konrad Kujau (alias Doktor Fischer) quien, imitando burdamente la caligrafía del dictador, reprodujo, tal como atisbó Wolfman Werner, pasajes de algunos discursos del Führer recogidos por Domarus salpimentados con digresiones de tono personal. Este y el periodista Gerd Heidemann fueron condenados a más de cuatro años de prisión por el fraude a la revista *Stern*, y los dos editores de la publicación dimitieron por el escándalo.

Si lo despojamos de toda esa vistosa dramaturgia de thriller ambientado en la guerra fría, el affaire de los *Hitler-Tagebücher* exhibe de forma descarnada (es decir, en su vertiente pragmática o empírica) la duplicidad de la lectura modélica en la que se fundamenta el formato discursivo documental: Hugh Trevor-Roper, cuyo prestigio de historiador salió comprensiblemente maltrecho de este episodio, encarnó en calidad de protagonista la figura del lector crédulo (demostrando que la interpretación ingenua no es una cuestión de ignorancia o incapacidad intelectual del lector de carne y hueso, sino una lectura pertinente de un texto que cuenta con ello en primera instancia), en tanto que el informe forense encargado por la revista *Stern* actualizó fácticamente esa recelosa interpretación detectivesca del texto capacitada para ver a contrapelo y, tal como ocurrió en este caso (pero no acaece siempre), descubrir las fallas de su *efecto-verdad* (lo que avala la tesis de que la *estrategia de cooperación de rechazo* intrínseca al documental es, incluso en su hipótesis más contraproducente

o contradictoria para con su verosimilitud, una maniobra exegética que se sustancia en elementos exclusivamente textuales).

Así las cosas, podemos conjeturar que en el marco discursivo del documental existen textos cuya credibilidad funciona, para decirlo de alguna manera, al modo ambivalente de la *copa o jarrón de Rubin*, la conocida ilustración que creó el psicólogo danés Edgar Rubin a principios del siglo XX (aunque fue la Psicología de la Gestalt quien la popularizaría años después) con objeto de demostrar empíricamente la existencia de la percepción multiestable, a saber: la incapacidad de la visión humana para apreciar al unísono el fondo y la figura de una imagen. De forma similar a como nuestros ojos ven en el dibujo de Rubin alternativamente una copa o dos rostros de perfil cara a cara, ciertos documentales (aquellos cuya lectura detectivesca descubre indicios suficientes como para poner en tela de juicio la verdad enunciada que acepta la interpretación ingenua), aún siendo únicos e invariables en el plano de la expresión, se comportan en el plano del contenido como *textos de verosimilitud multiestable (o reversible)*.

Esto no supone que el documental de esta naturaleza signifique esquizofrénicamente cosas incompatibles o exprese a un tiempo contenidos refractarios desde el punto de vista de su significación, sino que aquello que ese texto manifiesta sobre unos acontecimientos determinados es alternativamente creíble (a ojos del lector ingenuo) o inverosímil (a ojos del lector avisado que lee a contrapelo destapando la falibilidad de su *hacer persuasivo*), siendo ambas lecturas válidas, pertinentes y complementarias desde el punto de vista de su interpretación modélica. Es más, en algunos casos límite esta dualidad o verosimilitud (que no significación) multiestable, presente en cierta medida en todos los documentales, forma parte de la semantividad esencial de unos discursos que hacen auténtico funambulismo sobre el filo de la navaja de su credibilidad.

Una vez alcanzado este extremo de abstracción teórica bueno será que hagamos un esfuerzo por bajar, de nuevo, a la tierra firme de los ejemplos, y *Andalucía, un siglo de fascinación*, la serie de siete episodios que Basilio Martín Patino escribió y rodó entre 1994 y 1996 para Canal Sur, parece concebido ex profeso para llevar a la práctica fílmica este orden de cosas. Esta maniobra nos permitirá, además, conducir de una vez por todas el debate al terreno más estable y seguro de los documentales, alejándolo de las arenas movedizas de los documentos en las que se hunden sin remedio los *Hitler-Tagebücher*.

## 5. LOS INTRINCADOS CAMINOS HACIA LA VERDAD DEL TEXTO

Como explicitó el propio autor ante la audiencia de Canal Sur en la presentación de su trabajo, el 6 de noviembre de 1997<sup>11</sup>, la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* pone singularmente en valor los parámetros en los que se desenvuelve esa suerte de lectura detectivesca de alta competencia inherente a los documentales. Alberto Nahum García (2008: 119) señala que a la sombra de esa exhortación previa, el espectador queda prevenido «de que no se encontraba ante un producto habitual en las pantallas, sino ante un desafío que reclamaba su participación activa en el discernimiento de lo verdadero y lo inventado». Esto adquiere especial relieve en la tercera entrega que toma como referente un acontecimiento histórico (la matanza de Casas Viejas) y pretende reconstruirlo de forma fidedigna, a diferencia del resto, de más marcado carácter paródico, que parte de una premisa argumental totalmente ficticia o, como el quinto y el sexto capítulos que, sobre la base de un personaje real (el histórico cantaor flamenco Silverio Franconetti), fabrican una rocambolesca peripecia en torno a una grabación sonora inexistente. Centrémonos, pues, en *El grito del sur. Casas Viejas*, el capítulo de la serie que mejor se presta para testar nuestras presunciones teóricas.

Arrogándose todas las trazas de un documental de reconstrucción histórica, el capítulo glosa lo acontecido del 10 al 12 de enero de 1933 en la población gaditana Casas Viejas donde una insurrección campesina de tintes anarcosindicalistas fue sofocada a sangre y fuego por una compañía de guardias de asalto con un balance de diecinueve hombres, dos mujeres y un niño muertos, sangriento incidente que desencadenó un estruendoso alboroto periodístico así como una crisis parlamentaria tan grave que pocos meses después se cobraría la caída del gobierno republicano-socialista de Manuel Azaña. Esta pesquisa historiográfica se apoya en un nutrido repertorio de declaraciones realizadas de cara a la cámara por una serie de voces autorizadas (desde académicos de prestigio hasta testigos directos de los hechos, pasando por uno de los cineastas que rodó parte de las imágenes documento que muestra el filme) que se refieren al suceso desde el presente, así como en un heterogéneo conjunto de materiales presentados como pertenecientes

---

<sup>11</sup> Patino se expresó en estos términos: «Les propongo que juguemos juntos, que participen lúdicamente. Todas las ficciones, y esto es una ficción, aunque en el fondo, por la verosimilitud que yo intente darle, parezca verdad... Asumo que es una ficción a veces disparatada, a veces a lo mejor excesivamente realista, como la vida misma, como la propia Andalucía» (Casado Salinas, 1999: 4).

al momento histórico en el que acaecieron los acontecimientos (noticias de prensa, fotografías de los sucesos, carteles y caricaturas de la época, la portada de *Viaje a la aldea del crimen*, el escalofriante libro-documental escrito por Ramón J. Sander, fragmentos de las actas oficiales redactas por la comisión parlamentaria que investigó la matanza, etc.). En esta última categoría destacan dos películas: una soviética, titulada *Casas Viejas. Andalucía heroica* producida por Lenin Films y dirigida por Boris Shumiatski, que da cuenta de los hechos con imágenes rodadas *in situ* durante la insurrección y la refriega debidamente adobadas con henchidos pasajes de reconocibles sinfonías de Dimitri Shostakovich (la n.º 7 —Leningrado— y la n.º 11 —1905—; y un filme compuesto con material rodado en febrero de 1933 por el reportero británico Joseph Cameron para la Kino, que da testimonio de la represión posterior así como de los interrogatorios llevados a cabo en la aldea por la comisión parlamentaria de investigación. Para ir al grano diremos que, a la luz de este desbordante catálogo de testimonios y documentos de asumible verosimilitud, el lector modelo ingenuo de *El grito del sur. Casas Viejas* da por buena la versión de los hechos que, por otra parte, concuerda *grosso modo* con el relato y la explicación del suceso que historiadores de toda tendencia han ido consensuando a lo largo de los años.

Esto no es óbice para que el texto cuente asimismo con un intérprete mejor informado, más perspicaz que escéptico, quien prevenido por el carácter abiertamente lúdico del resto de las entregas de la serie, así como por las declaraciones paratextuales de Martín Patino en ese sentido, lleve a cabo una lectura atenta al «discernimiento de lo verdadero y lo inventado», faceta en la que el telefilme se revela inesperadamente fecundo. En realidad, basta con reparar en los títulos de crédito que cierran la película, donde consta la relación de los actores y de los personajes que han interpretado, para apercibirse de que los dos filmes-documento que constituyen la parte del león del telefilme de Martín Patino son pastiches que recrean con actores, figurantes y decorados los incidentes de Casas Viejas a la manera soviética (los cartones en cirílico de distinto tamaño, las angulaciones pronunciadas y la profusión de primeros planos, el montaje abrupto, los personajes arquetípicos, la música de Shostakovich, etc. emulan la estética de Eisenstein, así como, según Muñoz Suay, la de los *Kinoks* de Dziga Vertov<sup>12</sup>) y británica (el

---

<sup>12</sup> El tono paródico de la maniobra se acrecienta cuando comprobamos que Boris Shumiatski, el supuesto director, y Arvatov, el operador, fueron personas reales que dirigieron películas e incluso ostentaron cargos de responsabilidad en la gestión cinematográfica de la URSS, a diferencia de Peruchov, el guionista, personaje inexistente cuya sonoridad nominal parece remitir a un conocido estudio cinematográfico español.

encuadre inestable, la calidad deficiente de la imagen y el sonido, la planificación atrabiliaria, etc. provienen, en palabras literales del propio Cameron, «del movimiento documentalista inglés, de la escuela de Paul Rotha, John Grierson y Basil Wright» a la que dice haber pertenecido) de los filmes de la época. En este orden de cosas, se da incluso la circunstancia de que ninguno de los figurantes que aparecen como vecinos del pueblo ni las plazas y calles que los contienen fueron rodados en el municipio de Casas Viejas, sino en los pueblos que lo circundan.

Tampoco es oro de ley todo lo que brilla en lo que atañe a los testimonios realizados a posteriori habida cuenta de que, entreveradas con algunas voces dignas de todo crédito (el dirigente de la CNT José Luis García Rúa, el catedrático de Historia de la economía de la Universidad de Sevilla Antonio Bernal, el historiador Antonio Elorza), las declaraciones capitales de Juan Pérez Silva (el hijo de la «Libertaria» y biznieto de «Seisdedos», que protagonizaron los altercados) y del operador Joseph Cameron son interpretadas por actores. A medio camino se encuentra el testimonio de Ricardo Muñoz Suay, acreditado como Director de la Filmoteca Surrealista (cuando en la fecha de realización del telefilme dirigía en realidad la Filmoteca de Valencia que hoy lleva su nombre), persona real de reconocido prestigio que, en calidad de experto en la materia, presenta a la audiencia el falso filme soviético desde el patio de butacas de un cine, detallando las circunstancias que envolvieron a su realización y años después posibilitaron su hallazgo (en tono similar al embuste de Heidemann a propósito de los diarios de Hitler, Muñoz Suay asegura que un divisionario azul falangista dio con las latas de nitrato en una aldea rusa cercana a Moscú, se las entregó a un conocido sindicalista, etc.).

De modo que *El grito del sur. Casa Viejas* prevé a plena conciencia una interpretación reticente que caiga en la cuenta de la impostura que entrañan algunas de sus maniobras de veridicción que, al mismo tiempo, resultan ser dignas de todo crédito para ese lector modelo ingenuo arrastrado por el caudaloso curso de la acción dramática. Pero amén de por su ejemplaridad como texto de verosimilitud multiestable, el telefilme de Martín Patino permite apreciar de forma clara que esa descodificación a contrapelo de la plausibilidad discursiva siempre lleva implícita la pregunta acerca del propósito o la razón última de esa reversibilidad desconcertante que parece atentar contra la verdad instituida por el texto. ¿De qué trata, en realidad, *El grito del sur. Casas viejas?*, ¿Es un documental que reconstruye lo acaecido en la aldea gaditana en enero de 1933 o es un metadocumental, un filme-ensayo que versa sobre la fragilidad de los fundamentos discursivos del

efecto realidad sobre el que pivota el documental?, ¿Es posible integrar ambas posibilidades en un efecto de sentido unitario?

El telefilme de Martín Patino pone sobre la mesa (vehiculándolo a través de esa lectura modélica de alta competencia que se interroga acerca de cómo se representan los hechos históricos de Casas Viejas) el derecho a ficcionalizar un acontecimiento real para alcanzar mejor (es decir, de forma más efectiva o rentable en términos de conocimiento y emoción para el lector ingenuo) su sentido. De hecho, este complejo artefacto filmico reivindica pragmáticamente que *la* verdad sobre los sucesos históricos que toma como argumento está tan presente (o tan bien representada) en esos dos filmes espurios que exhiben sin mucho recato su condición de pastiche como en un reportaje periodístico del momento o en las Actas de la comisión parlamentaria que los investigó en su día. De lo que podemos colegir que esa doble lectura modélica prevista por el telefilme constituye en puridad un solo trayecto semiótico que conduce por dos caminos o itinerarios distintos (uno por la vía recta de la fe incondicional en el discurso, y otro por la asunción del efecto de sentido último al que apunta la inverosimilitud manifiesta de algunas de sus maniobras veridictorias) hacia la verdad única del texto.

No estará de más que cerremos este apartado apuntando, siquiera sea a vuelapluma, que la interpretación descreída y escéptica para con los mecanismos de autenticación de la verdad discursiva que se le ofrece, ha encontrado un cauce de expresión inusitadamente fértil en esos documentales donde la atención se desplaza del mundo histórico al modo en el que se construye la representación de dicho mundo. De hecho, de un tiempo a esta parte ha florecido una considerable bibliografía<sup>13</sup> empeñada en dar carta de naturaleza a un modelo o subformato documental (filme-ensayo, documental autorreflexivo) que tiene su razón de ser precisamente en esa indagación de corte semiótico que emprende el lector modelo detectivesco poniendo en tela de juicio la verosimilitud que sustenta el efecto-verdad. Este tipo de dispositivos autorreflexivos toman esa suerte de duda socrática acerca de las convenciones de autenticación del discurso documental a modo de tema o argumento motriz, desplazando al terreno de la lectura primaria o ingenua esa interpretación de alta competencia que la complementa en los documentales más convencionales. Otra forma, más pirotécnica y vistosa sin duda, de *Hacer parecer verdadero*.

---

<sup>13</sup> El que abrió la vía/veda fue Bill Nichols, quien consideró que, en el marco del cine documental, este tipo de operaciones metalingüísticas tienen cobijo bajo lo que denominó «modalidad de la representación reflexiva» (ver 1997: 93-114).

## 6. VERDAD TEXTUAL Y CONTEXTO PERTINENTE

Todas estas cuestiones vinculadas a la puesta en crisis metadiscursiva de las tácticas de autenticación del documental pueden arrojar su pequeño rayo de luz al esclarecimiento del interrogante con el que echábamos a andar este afanoso capítulo cuando nos preguntábamos si es posible (y de qué manera) conciliar la condición ontológicamente textual del llamado *efecto-verdad* con unas circunstancias contextuales que ponen en entredicho su verosimilitud. Quizá el de los *Hitler-Tagebücher* sea el más convincente de todos los casos contemplados de cara a argumentar que el margen de manobra de esa interpretación detectivesca que busca (y a veces encuentra) tres pies al gato de la verdad textual se circunscribe a los límites (físicos y semióticos) del discurso. Porque en la falsificación de Konrad Kujau (alias Doktor Fischer) las circunstancias de la enunciación, así como las intenciones (dolosas) del autor empírico que ponían en tela de juicio la autenticidad del documento, estaban inscritas en el propio soporte material de los cuadernos autógrafos, bien a la vista de aquel que, dando concreción pragmática a la interpretación modélica de alta competencia, amén de dispuesto a dudar fuera capaz de examinarlos de la forma adecuada. La falsedad del documento es algo que (contra la voluntad de su creador de carne y hueso) el enunciado contenía virtualmente en forma de huellas textuales.

Siempre ocurre así: desde el punto de vista semiótico las circunstancias de enunciación, las presuntas intenciones del autor empírico, así como las expectativas (ideológicas, semióticas o de cualquier otra naturaleza) del intérprete de carne y hueso que no sean *verificables*, es decir aludidas, avaladas o consignadas por rasgos presentes en la superficie material del texto, no cuentan de cara a su interpretación pertinente. Amén de las pruebas en el soporte material como las que delataron la falsificación de los diarios de Hitler, la manera en la que todos estos avatares en principio extradiscursivos pueden manifestarse en el texto es muy variopinta. Por ejemplo, en los textos (que hemos dado en llamar documentales) cuya razón de ser reside en la puesta en valor de *una* verdad sobre un hecho real, un modo de argumentación o unas categorías conceptuales poco coherentes pueden erosionar la credibilidad del mensaje.

Imaginemos un reportero enviado a cubrir un conflicto armado al que el bando que sus crónicas habían culpado hasta ese momento del origen de las hostilidades secuestra a su pareja sentimental y amenaza con matarla. Cualquier lector mínimamente sensible tiende a considerar, por pura empatía, que ese avatar trascendental en la vida del autor empírico que altera de forma

traumática las condiciones de enunciación condicionará su visión general del conflicto y, por ende, pondrá en cuarentena la verosimilitud de sus crónicas. El lector modelo detectivesco ejecuta esta maniobra de oficio, pero razona en sentido inverso, dado que en lugar de dar por hecho un cambio de ese cariz a la luz del contexto, solo concede crédito (valor semántico) al texto; es decir, interpreta los reportajes a la sombra de los anteriores firmados por el periodista, los coteja y, tras comprobar que los criterios de evaluación de los hechos consignados, sus rutinas argumentativas y sus categorías conceptuales se mantienen o no, sopesa si esas dramáticas circunstancias personales del autor empírico forman parte de la semanticidad de sus crónicas.

La materialidad singular de los textos siempre guarda memoria selectiva de las circunstancias en las que ven la luz. A esto se reduce en la práctica el concepto de *contexto pertinente* que el intérprete sensato ha de defender como único válido para una exégesis esclarecedora. Porque de nada sirve invocar, de manera autónoma, un contexto si no se es capaz de mostrar de qué manera este contexto preciso ha dejado sus huellas singulares en el discurso. La exégesis pertinente de un discurso que se enuncia veraz es escéptica por naturaleza, pone en duda su credibilidad y la somete a dura prueba, pero no concibe *la* verdad como correspondencia de la realidad (de un presunto referente extradiscursivo que haga de fiador o avalista), sino como un efecto de sentido provocado por unas determinadas estrategias de autenticación concretadas en la materialidad del texto de cuya fortaleza depende en exclusiva su suerte semántica. Creer y No creer, son hipótesis interpretativas que baraja el discurso documental para llegar a *la* verdad del texto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALABRESE, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- CASADO SALINAS, J. (1999). «Andalucía, un siglo de fascinación. La visión andaluza en Basilio Martín Patino». *El siglo que viene* 34-35, 4-8.
- ECO, U. (2000). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2008). *El cine de no-ficción en Martín Patino*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Recibido el 5 de abril de 2013.

Aceptado el 19 de septiembre de 2013.

