

La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual¹

Betrayal of images: mechanisms and rhetorical strategies of audiovisual falsification

Por Alberto Nahum García Martínez *

Recibido el 28 de septiembre de 2006, aprobado el 5 de noviembre de 2006

Resumen

La falsificación audiovisual es una práctica filmica –con cierto auge desde mediados de los setenta– que simula los modos estéticos y las estrategias de construcción discursiva del género documental. Junto a esta apropiación estilística, el *fake* también propone una meditación autorreflexiva acerca de los límites de la representación, la credibilidad de la imagen y su carácter potencialmente mentiroso y manipulable. Este artículo se acerca al fenómeno desde una perspectiva histórica para, a continuación, definir los rasgos reflexivos, poéticos y retóricos que lo definen.

Palabras clave: Cine. Documental. Falsificación. Reflexividad.

Abstract

Audiovisual forgery is a filmic practice –which has undergone a certain rise since the mid-1970s– that simulates aesthetic modes and the strategies of discursive construction of the documentary genre. Together with this stylistic appropriation, the fake also proposes a self-reflexive meditation on the limits of representation, the credibility of the image and its potentially lying and manipulative character. This article approaches the phenomenon from a historical perspective in order to then define the reflexive, poetic and rhetorical characteristics that define it.

* Profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Navarra.

Key words: *Cinema. Documentary. Forgery. Reflexivity.*

1. Introducción¹

La falsificación audiovisual pone en jaque la credibilidad del espectador al apropiarse de los modos y las convenciones de la no-ficción. Estas imposturas posmodernas que se adueñan de la verosimilitud documental contienen, implícitamente, un aviso en torno a la supuesta evidencialidad de las imágenes y sugieren la imposibilidad de las representaciones para garantizar la verdad de lo que reflejan.

Teniendo esta noción como punto de partida, el estudio de este fenómeno se abordará desde una doble perspectiva: en primer lugar, dibujaremos un breve contexto histórico en el que se recogen los diferentes falsos documentales que han llegado a las pantallas cinematográficas y televisivas desde que se iniciara esta modalidad en los años sesenta. Posteriormente, ensayaremos una propuesta de definición, deteniéndonos en los rasgos que caracterizan a la falsificación audiovisual: una práctica reflexiva que inventa una realidad y se apropia del estilo y la retórica que caracterizan a las diferentes modalidades de documental.

Este ejercicio de análisis pondrá de manifiesto que se trata de una expresión fílmica mestiza, variada y selecta, burlona y alternativa, capaz de seducir a maestros como Welles o Allen y de reclamar la atención de futuras promesas del cine. Su afán no consiste solo en parodiar o cuestionar el dogma de la objetividad documental, pues como dice Antonio Weinrichter, esta modalidad “demuestra un interés por la no ficción y la posibilidad de utilizarla para decir cosas que son habitualmente del dominio de la ficción... jugando, eso sí, con la noción de realismo del que hoy sabemos que es un estilo como cualquier otro” (Weinrichter, 1998: 119). Una manipulación que acaba siendo una cuestión de estilo.

2. Panorama histórico²

La falsificación artística también ha desembarcado en el ámbito cinematográfico, creando un subgénero que se conoce como “falso documental”. Aunque sus prácticas empezaron a extenderse durante los años setenta, en la década anterior se pueden citar dos precedentes que anticipan esa mirada posmoderna y desconfiada y que han servido como referencia para falacias documentales posteriores. Por un lado, *The War Game*, dirigida por Peter Watkins y producida por la BBC en 1965 (aunque no se exhibiría hasta veinte años después, cuando su impacto visual e ideológico quedaba

mucho más reducido). La cinta ofrecía un completo trabajo de investigación –que evidenciaba la vulnerabilidad de los planes de defensa británicos ante un posible ataque atómico– y empleaba todos los recursos de los noticieros periodísticos, desde gráficos hasta entrevistas a expertos, para poner en escena las terribles consecuencias de una Tercera Guerra Mundial. Dos años más tarde, *David Holzman's Diary* reflejó, con un estilo de *cinema verité*, la existencia diaria de un joven y egocéntrico cineasta que decide filmar su propia vida³. Éste fue el primer falso documental que llegó al gran público.

Desde esos años hasta hoy se han producido muchas películas que pretendían pasar como “no-ficción”. Desde el sugerente título de *No Lies* (1975), Mitchell Block hace a una adolescente contar ante la pantalla su violación. Gracias al realismo de la interpretación y a un estilo estudiadamente descuidado el espectador no se cerciora, hasta el final y la llegada de los títulos de crédito, de que se trata de un documental simulado. Con menor impacto que *No Lies* destacan propuestas etnográficas o de corte social como *Gino's Pizza*, (Bass y Finkel, 1973), *Baba Kiueria*, (Featherstone, 1987), *Dadetown* (Hexter, 1996) o films televisivos como *Born in a Wrong Body* (Kramer, 1996) o *The Artist's Mind* (Plus, 1996). Desde los setenta, también se ha revelado particularmente fértil la falsificación del *rockumentary*⁴. El primero en marcar la senda fue *The Rutles: All you Need is Cash* (1978), una parodia de los Monthly Python. Rob Reiner siguió la estela con *This is Spinal Tap* (1984), uno de los falsos documentales más vistos, en el que se narra el ascenso al éxito y la caída de un grupo de *heavy metal* por los caprichos de las estrellas y las desavenencias entre sus componentes. Mediante la apropiación cómica de las formas documentales y la sátira de la masculinidad exacerbada propia de este tipo de música, Reiner consigue una farsa irónica y exagerada que va perdiendo credibilidad conforme avanza el metraje⁵. Las contrahechuras sobre falsos grupos musicales se completan con *Bad News Tour* (Johnson, 1983) o *Fear of a Black Hat* (Cundieff, 1994), una burla que pone en la diana a los raperos negros, sus grandilocuentes nombres y sus trastabilladas músicas.

El mundo de la política ha sido recreado por medio de simulaciones de corte documental como la miniserie *Tanner '88* (Altman, 1988) o *Ciudadano Bob Roberts* (Robbins, 1992). Precisamente a partir de los noventa, los falsos documentales comenzaron a asociarse a la metaficción para desvelar –en diferentes grados– los mecanismos de creación de los propios textos audiovisuales (o del propio cine) en películas como *Ocurrió cerca de su casa/C'est arrivé près de chez vous* (Belvaux, Bonzel y Poelvoorde, 1992), *Guns on the Clackamas: A Documentary* (Plympton, 1995), *La verdadera historia del cine/Forgotten Silver* (Jackson y Botes, 1995) y *Die Gebrüder Skladanowsky* (Wenders, 1996).

Otra veta explorada por ficticios documentales se basa en el hallazgo de cintas con grabaciones terroríficas como excusa narrativa. Con su origen en el subgénero de documental denominado *mondo*⁶, estas películas encontradas contenían sucesos horripilantes que habían segado la vida de quienes las rodaron. Una de las producciones más influyentes del cine *gore*, *Holocausto Canibal* (Deodato, 1979), exhibía las grabaciones de un grupo de etnógrafos que desaparecieron en la jungla mientras rodaban un reportaje sobre tribus antropófagas y canibalismo. Similar premisa narrativa de metraje encontrado presentaban *Ghostwatch* (Manning, 1992), *Last Broadcast* (Avalos y Weiler, 1998) y, la más conocida y rentable, *El proyecto de la bruja de Blair* (Myrick y Sánchez, 1999).

Pero el falso documental no se ha alimentado únicamente de directores de serie B o géneros marginales, sino también de cineastas de renombre: Welles y su *Fraude* (1975)⁷, Peter Greenaway en *Vertical Features Remake* (1978) y *The Falls* (1980); Woody Allen con *Zelig* (1983) y partes de *Toma el dinero y corre* (1969) o *Acordes y desacuerdos* (1999); el iraní Abbas Kiarostami en *Close up* (1991); u Oliver Stone mediante la inclusión de fragmentos recreados de cine amateur en su *JFK, caso abierto* (1991)⁸.

Este campo, que han abonado cineastas de reconocido prestigio como los citados, ha influido en los falsos documentales elaborados en España. La figura de Welles y su montaje de *La guerra de los mundos* inspiraron a Miguel Ángel Martín y Manuel Delgado en un programa de la serie *Camaleó* (TVE Cataluña, 1991). En un empeño por homenajear a la manipulación televisiva y su capacidad para “crear” verdad, los productores presentaron ante los espectadores un acontecimiento falso (un golpe de Estado en la URSS) que, inmediatamente, fue recogido por diversos medios periodísticos como noticia; meses después, en agosto, la realidad soviética imitaría a la ficción. En el terreno específicamente cinematográfico⁹ sobresale el que está considerado como el primer *fake* realizado en España: *Gaudí* (Huerga, 1987). Huerga traza una biografía del arquitecto catalán a partir de diversos fragmentos (entrevistas a colaboradores, imágenes de la época) inventados con una cuidadosa recreación física. Similar reproducción –aunque desde un itinerario intelectual más complejo– propone Guerín al falsear la estética y la textura de antiguo cine doméstico en su *Tren de sombras* (1991).

A pesar de este precedente televisivo y otros como el corto *Manualidades*¹⁰, la apuesta más extensa y sistemática en el panorama español la encontramos en el cine de Basilio Martín Patino. Aparte de diversas secuencias de *La seducción del caos*, el salmantino trabajó el subgénero mediante la exploración de diversos aspectos históricos, literarios y folcló-

ricos del sur de España en su serie televisiva *Andalucía, un siglo de fascinación*. A lo largo de este inicio de siglo, el subgénero ha mantenido la vitalidad en las pantallas españolas con estimulantes muestras: *Aro Tolbukhin, en la mente del asesino* (tridirigida por Villaronga, Zimmerman y Racine, 2002), *Cravan vs Cravan* (del joven catalán Isaki Lacuesta, 2003) y *Lucky Village* (Correa Malmcroma y Pinzolas, 2003), algunas de las últimas aventuras en la esfera del falso documental español hasta el momento.

3. Rasgos definitorios

A pesar de que bajo el paraguas del término “falso documental” se han refugiado otras prácticas fronterizas, aquí lo aplicaremos exclusivamente a las películas de ficción que se hacen pasar, estilísticamente al menos, por un documental. Una falsedad que juega con el género más cercano a la realidad, el documental, cuyos referentes remiten a asuntos concretos del mundo. La expresión “falso documental” ha quedado extendida pese a que, como afirma De Felipe, se encuentra históricamente más cercana a la simulación que a la falsificación¹¹. Si este autor se refiere a la simulación documental, otros hablan de este subgénero como pseudodocumental (Plantinga, 1998), mofumental¹² (Roscoe y Hight, 2001; Sánchez-Navarro, 2001) o, usando el término inglés, *fake* o *fakery* (Cerdán, 2005).

Hemos distribuido en tres grupos las diferentes características que conforman este subgénero, híbrido de la ficción y del documental. En primer lugar, ya que está en su origen, lo analizaremos como una expresión más de la modalidad de documental reflexivo de Nichols que, desde una mirada desconfiada y autoconsciente, señala una posible solución a la crisis de la representación de la posmodernidad. Para lograrlo, y éste supone el segundo rasgo general, falsea unos hechos, los inventa y, auspiciado en muchas ocasiones por los datos paratextuales, los reproduce como ciertos según el pacto de lectura propio del género documental. La última característica atañe a la vestimenta retórica que encubre la mentira: la apropiación del estilo y las herramientas comunicativas del documental para aportar una sensación de verosimilitud y, en algunos casos, de aparente gravedad intelectual.

3.1. Una modalidad reflexiva

Si históricamente los motivos de los falsarios han oscilado desde el odio a los críticos o la ambición profesional hasta el respaldo a ciertas convicciones religiosas e ideológicas (Arnau, 1961), con el cine las motivaciones se han concentrado en dos, no excluyentes. Por un lado, el falso documental ofrece una forma de expresión paródica e intertextual que proporciona cierta origi-

nalidad e ingenio que atrae a los creadores y estimula a la audiencia; por otro, “subvierte o deconstruye la relación entre estética documental y discurso factual” (Roscoe y Hight, 2001: 53), evidenciando así la desconfianza creciente en torno a la indicialidad de la imagen.

Bill Nichols encuadra estas prácticas en la modalidad reflexiva del documental¹³. En dicho tipo, la propia labor documental y representacional se erige en el objeto de la película; como dice Nichols, “la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva” (Nichols, 1997: 93). Los rasgos del propio texto centran la atención de estos documentales autoconscientes, más preocupados por el *cómo* se representa que por el *qué*. Así, problemas que la representación plantea como “el acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa” se convierten en el tema de la película (Nichols, 1997: 97). Al igual que en la meta-ficción, estas prácticas reflexivas pretenden dejar patente que visionamos realidades construidas mediante una cámara y una mesa de montaje y que el documental dista de ser únicamente un registro mecánico de la realidad.

Como bien han advertido Roscoe y Hight, no todas las falsificaciones hacen evidente su condición reflexiva. Estos autores las han categorizado según las intenciones del cineasta, la construcción del texto y el papel que juega el público. De este modo, proponen tres grados de falsificación: la parodia, la crítica y la deconstrucción. La primera es inherentemente reflexiva, pues su objetivo consiste en satirizar algún aspecto de la cultura popular; la segunda busca la confusión sobre su estatus factual y critica las prácticas mediáticas, pero no resulta explícitamente reflexiva con respecto al género documental; por último, las falsificaciones encuadradas en el grado de deconstrucción sí colocan en primer término la reflexividad del subgénero: la propia forma documental constituye expresamente el asunto sobre el que versan sus propuestas (Roscoe y Hight, 2001: 64-75).

En cualquiera de estos tres niveles de falsificación y reflexividad el realizador pone el énfasis, desde la autoconsciencia y el metacomentario, en su relación con el sujeto, en los márgenes de la interpretación, en la construcción de un discurso aceptado como una porción de la realidad. Si en el documental expositivo existe una autoridad epistemológica clara y en el observacional se trata de un conocimiento vacilante, en la modalidad reflexiva –y, por tanto, en el *fake*– asistimos a una “duda epistemológica”: las consideraciones que plantean estos discursos atañen a su propia naturaleza como representaciones. Se duda de la capacidad de conocimiento que proporcionan las imágenes; en

palabras de Nichols, se trata de un “conocimiento hipersituado” que se pregunta sobre “la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental” (Nichols, 1997: 98). Al acentuar la importancia vital de las estrategias reflexivas por encima de la correspondencia de la imagen con los referentes históricos, la falsificación subvierte la privilegiada condición del documental pues, como explican Roscoe y Hight, desafía la confianza que lo caracteriza: “La relación entre imagen y referente no solo se rompe, de hecho queda totalmente destruida cuando las imágenes pueden mostrar que no tienen referente en el mundo real” (Roscoe y Hight, 2001: 188). En los falsos documentales resuena constantemente la tensión entre explicación del mundo y composición del discurso para, finalmente, acabar llamando la atención sobre la construcción (por engañosa) del propio texto. Una epistemología estética y autorreferencial se impone sobre el conocimiento de los hechos históricos acaecidos en la realidad.

La práctica de este subgénero lúdico, mordaz y reflexivo también está relacionada con las teorías expuestas por Baudrillard sobre el simulacro y la hiperrealidad. El pensador francés diagnosticó una crisis de representación y el inicio de “la era de la simulación” que se abre “con la liquidación de todos los referentes –peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos–”. Lo real se diluye, queda borroso, escondido tras un magma semiótico. Se trata “de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (Baudrillard, 1984: 11). Esta imposibilidad de lo real ataca la línea de flotación del documental y su pretensión primitiva de enseñar el mundo tal y como es mediante la imagen recogida por la cámara. Ahí se ubica el banderín de enganche con la falsificación audiovisual que “denuncia la hipocresía latente tras la supuesta sinceridad del realismo” documental (citado en Weinrichter, 1998: 119).

Estas mixtificaciones audiovisuales nacen, por tanto, como una forma crítica y autoconsciente en contra de la mirada ingenua y confiada del documental tradicional. Convertidas en meras formaciones retóricas, las imágenes de los fraudes documentales suponen, en el fondo, una tentativa por explorar los límites y convenciones de la propia representación documental. Y así, como cualquier contrahechura, revelar lo artificioso de toda forma de representación, más aún en la no-ficción, autopresentada como una ventana a la realidad del mundo. La verdad en el falso documental se presenta como una construcción manipulada y queda reducida a una simple cuestión de estilo, al

conocimiento y aplicación de ciertas estrategias retóricas que suministren la verosimilitud necesaria a lo que se quiere contar. Por eso, el *fake* compone un subgénero centrado en la estética y donde el valor ficcional (o real) de la imagen dependerá, en definitiva, de la pragmática y no de la ontología, de una retórica que proporciona la verosimilitud (Marzábal, 1991: 653). Al tratar de conseguir esa convicción veraz en el espectador, las falsificaciones están insinuando la sospecha de falsedad en muchos otros films considerados como reales, ya que, en el fondo, la función de toda simulación documental es “apelar al engaño para criticar la transparencia de las imágenes” (Català, 2001: 31).

3.2. *Inventando la realidad*

En películas como *La verdadera historia del cine* o *The War Game* el nexo con el mundo real se difumina. No se pierde del todo, por supuesto, pero se debilita la pretensión documental de presentar un conjunto de cosas o hechos que ocurren en el mundo real tal y como se retratan en el film. La postura ante el mundo proyectado, parafraseando a Plantinga, no es declarativa sino ficticia y retórica (Plantinga, 1997: 16-17). En ambas películas se despliegan como verdaderos una serie de hechos y personajes inventados *ad hoc* para el film. En aras de la verosimilitud, toda falsificación ha de guardar un sustrato de realidad; si no, como ocurre en *Spinal Tap*¹⁴, el anclaje de la ficción resulta muy evidente y lastra la apariencia documental. La endeble verosimilitud de la película de Reiner no es única. Existe un grupo de propuestas falsarias –parodias de algún aspecto de la cultura popular– que hacen obvia su ficcionalidad: *The Rutles*, *Zelig* o *Waiting for Guffman*, por ejemplo. Estos *fakes* se apropian de los modos del documental con una finalidad más estilística que ontológica y buscan el humor mediante el contraste entre la sobriedad (y seriedad) de una forma y su aplicación a temas y situaciones absurdas (Roscoe y Hight, 2001: 68, 100).

Para evitar la fácil suspensión de la credulidad del espectador, suele resultar efectivo encuadrar las mentiras en un marco verdadero. Así, se gana la credibilidad del espectador, pues identifica como familiares algunos aspectos que presenta el film. Este contexto verdadero puede estar dibujado con personajes reales (como ocurre en el *Fraude* de Welles, la *Opération Lune* de Karel o el *Tanner '88* de Altman¹⁵) o puede desarrollar la impostura insertándola en paisajes históricos conocidos (parte del metraje de Zapruder en *JFK, caso abierto*, los sucesos de Casas Viejas en la serie de Patino). El director concibe una realidad verosímil y después busca los ropajes adecuados para que resulte aceptable. Le otorga marcas de autenticidad falsas, inserta datos reales,

finge estilos y suplanta personajes. Cualquier estrategia es válida para dinamitar los códigos que separan la realidad de la ficción, conocidos por el espectador: el realismo en el estilo, la espontaneidad o el descuido, la voz en *off* solemne, el no-control de todo el rodaje, la aportación de datos supuestamente científicos, la reubicación de declaraciones reales o la exhibición del propio proceso de producción y realización, aspectos que se detallarán en el epígrafe siguiente.

La realidad se inventa y todas las imágenes, en principio, se hacen pasar por reales. Sin embargo, las falsificaciones cuentan con diferentes métodos para delatar su propia condición de ficciones: mediante el uso de actores ya conocidos (Woody Allen resta credibilidad a las proezas camaleónicas de *Zelig*, los cameos pueden descubrir el espejismo de lo supuestamente real), el exceso satírico (caso de *Fear of a Black Hat*), las bromas intertextuales (*Opération Lune* bautiza con nombres de personajes de películas de Hitchcock o Kubrick a los testigos de la conspiración espacial), los homenajes paródicos (*Bob Roberts* rememora escenas que van desde *Ciudadano Kane* hasta *Primary* o *Don't Look Back*), el material de archivo descontextualizado (*The Falls*), los testigos filmicos imposibles (*Aro Tolbukhin*, *El grito del sur*), lo surrealista o imposible de los hechos que se presentan (las cintas ufológicas y las fantasías extraterrestres de Von Däniken) o, incluso, de maneras tan evidentes como unos rótulos que lo adviertan (*Tren de sombras*) o la exhibición de tomas falsas en los títulos de crédito (*Opération Lune*).

Conviene no olvidar dos elementos, basados en la transtextualidad genética, que también azusan el recelo del espectador: las informaciones paratextuales previas a la recepción de la obra y los diversos elementos architextuales extrafilmicos (Genette, 1989: 17-18). Si alguien contempla un falso documental prevenido de que se trata de un embeleco, su desconfianza será absoluta desde el inicio y buscará las huellas del engaño por la influencia que el paratexto comporta para la recepción. Igualmente, hay etiquetas o directores que levantan las sospechas desde el inicio: los *mondos*, un *rockumental* de los Monthly Python de título similar a una canción de Los Beatles, la ironía de “la marca” Woody Allen, los antecedentes de Orson Welles, los excesos de Jackson... De hecho, a pesar de tildarse como “documental” son pocos los casos en los que realmente el público haya asumido como totalmente real la simulación desplegada en la pantalla¹⁶. Y cada vez menos ya que el ojo del espectador posmoderno se ha convertido en un dispositivo de conocimiento escéptico y resabiado (De Felipe, 2001: 55).

En la mayoría de ocasiones, el espectador asiste con credulidad a lo que observa hasta que topa con algunos detalles que van revocando su convicción.

Por ejemplo, cuando al inicio de *La verdadera historia del cine* aparece el propio Peter Jackson hablando del documental que ha rodado sobre un supuesto genio olvidado de los inicios del cine –pionero de la narrativa filmica, el uso del color o la implantación de los diálogos en la pantalla–, el espectador confía en él como transmisor de conocimiento. Se ajusta al canon, tantas veces repetido, del realizador que presenta sus descubrimientos ante la cámara. Sin embargo, la premisa sobre el origen de las cintas de Colin McKenzie y sus invenciones cinematográficas ya resulta un tanto disparatada, y la explicación científica de dichos adelantos confirma al espectador que se encuentra ante un disfraz paródico, ante una ficción. Eso mismo ocurre en muchos otros falsos documentales: las pistas reales van quedando neutralizadas por las imaginadas. Este desvelamiento de la falsedad de los films forma parte de la lógica del subgénero. Tanto en sus propuestas paródicas como en las más deconstructoras y reflexivas, la audiencia ha de percibir el engaño (al menos parte de él), bien sea para captar las bromas propuestas o para reflexionar en torno a la tradicional naturaleza factual asignada al documental.

Al traicionar la referencialidad propia del género, simular su historicidad y vampirizar las estrategias retóricas, estas contrahechuras pueden ser interpretadas también –en los *fakes* paródicos de forma implícita– como “una paradójica forma de exorcismo” (De Felipe, 2001: 39) que devuelva a la imagen su condición de enganche con lo real. Siguiendo la teoría del simulacro baudrillardiano, lo real se habría espectacularizado debilitando las fronteras entre verdadero y falso, lo que habría supuesto una sustitución de lo real por su representación. Como esas representaciones resultan manipulables y engañosas, la verdad habría pasado a ser una simple cuestión de estilo –una construcción retórica verosímil–. Las falsificaciones cinematográficas levantan acta contra tanta hiperrealidad simulada. Y lo hacen, como anunciamos, desde la reflexividad: en los casos paródicos mediante una reflexividad únicamente formal y, en las propuestas más subversivas, a través de una autorreferencialidad genérica explícita. Los realizadores de *fakes* tratarían de conjurar el engaño audiovisual aplicándoles su mismo procedimiento: reactivar la conciencia crítica ante la imagen mediante otro falseamiento más, evidente e identificable para miradas instruidas; de ahí la importancia que se le otorga al receptor y a sus competencias interpretativas en este subgénero.

Inventar las coordenadas de la realidad y representarlas implica, a la vez, un diagnóstico y un tímido intento de superación del simulacro y de los problemas de representación posmodernos; un ensayo para tratar de rebasar el relativismo de un “horizonte de verdades” indeterminadas al que se refería Williams (1998: 386) en su estudio sobre *The Thin Blue Line*. Y resulta una

empresa tímida porque lo intenta mediante las herramientas que se denuncian: la mentira y la deconstrucción del género, con lo que la representación queda atrapada en el bucle de un simulacro permanente, incapaz de conjugarse con su referente.

3.3. *Propiedades estilísticas: de la ficción a la apropiación*

Los documentales son admitidos por el público como espejos de lo real. El *fake* copia e imita su estilo y la verosimilitud de sus estrategias retóricas. Se trata, en consecuencia, de una vuelta de tuerca: se fingen los signos de lo real, construyendo así un simulacro de la representación. Algunos rasgos provienen de los mecanismos habituales de la ficción, pero el resto se vampirizan para recrear un discurso a la manera del documental. En éstos, como explicamos, la retórica garantiza la verosimilitud de lo que se muestra. Por el contrario, la verdad sólo puede asegurarse, en última instancia, por la ética y honestidad del realizador. Por tanto, si el director consigue emular los modos, convenciones y texturas del documental bastará para lograr el mismo efecto que una no-ficción verdadera. Como la clave estriba en simular una estética, en primer lugar resulta necesario que el espectador reconozca las convenciones del género para, así, poder distinguir la mentira. La sofisticación del espectador constituye un aspecto que los realizadores han de tener en cuenta tanto si pretenden engañar por completo como si, por el contrario, quieren dejar pistas de su origen ficticio.

A continuación repasamos las diferentes herramientas que pueden utilizar los falsos documentales en su camino hacia el fraude. Excepto los primeros, los demás rasgos implican una apropiación de elementos característicos del documental.

- *Herramientas no documentales: guión cerrado y actores profesionales.* El primer rasgo del falso documental consiste en la utilización de un guión concluso, sin la redacción abierta a la realidad que caracteriza al libreto documental. Este guión ha de buscar la mimesis con las estructuras de los documentales: plantear la respuesta a un enigma inicial, elaborar una argumentación lógica sobre algún tema, juntar una serie de elementos mediante una explicación o análisis, aclarar el funcionamiento de alguna institución u observar unos acontecimientos de forma impredecible, sin una jerarquía clara ni control total por parte del realizador. Ha de asumir alguna de esas estructuras y ordenar sus elementos según la simulación elegida. Salvo en híbridos como el docudrama –donde queda claro que se trata de una reconstrucción– o en ciertas licencias de la modalidad reflexiva, los documentales registran lo

que personas reales han hecho, sin una escritura previa totalmente determinada. Los actores también han de adecuarse, por tanto, al comportamiento de las personas reales que suelen protagonizar los documentales. No actúan de igual forma bajo el realismo extremo de *No Lies* que en la progresiva caricatura que dibujan los cantantes de *Bad News Tour*. Como en este último ejemplo, hay actuaciones que no tienen por qué ser convincentes puesto que, como ya mencionamos, en muchas ocasiones las falsificaciones no buscan el verdadero engaño del espectador sino ofrecer una burla o despertar la conciencia crítica provocando la sonrisa cómplice o iniciada.

- *Imitación de métodos estilísticos*. Cada modalidad documental posee un estilo de contar las cosas que engloba desde el montaje hasta la presencia o ausencia en plano del director, desde la inclusión de material de archivo que refuerce la argumentación hasta las entrevistas a “bustos parlantes” en un plano medio-corto. Cualquiera de los estilos que presentan las modalidades documentales ha sido copiado por las falsificaciones. El clasicismo y la organización lógica de las pruebas en las prácticas expositivas se sigue de forma rigurosa en *Zelig* o *Lisa Piccard is Famous*. Se aporta metraje de archivo que refuerza las hipótesis, entrevistas con personajes famosos o con las personas sobre las que versa el documento y, además, existe una voz en *off* que otorga autoridad al mensaje y valida el comentario. Por otro lado, los continuos movimientos, zooms y el uso de cámara al hombro característicos de los documentales de observación de los años sesenta han sido copiados en la “espontaneidad” de *David Holzman’s Diary* y, de forma paródica, en *Bob Roberts* o *Spinal Tap*. Incluso una variante amateur de este estilo gozó de gran éxito con la simulación de una grabación estudiantil en *El proyecto de la bruja de Blair*¹⁷. Los falsos documentales también fingen la naturalidad de diversos aspectos narrativos del documental como, por ejemplo, el conocimiento a través de un narrador omnisciente (los datos del descubrimiento del celuloide de McKenzie en *La verdadera historia del cine*), una subjetividad más limitada que en la ficción (la sorpresa ante las revelaciones de violación en *No Lies*), el suspense (*Aro Tolbukhin, Holocausto Caníbal*) o la argumentación acerca del mundo mediante la exposición de pruebas (aplicable a casi todos los falsos documentales: desde *The War Game* hasta *Lucky Village*). Así mismo, las *fakerys* pueden poner en escena algunas estrategias que denotan la reflexividad inherente al documental, como la conciencia del propio texto y la propia realización (las declaraciones a cámara de David Holzman o las entrevistas de *Spinal Tap*) o las muestras de control del realizador (*Ocurrió cerca de su casa* o, recreando el peculiar estilo interactivo de Michael Moore, *Dadetown*).

- *Voz en off*. A pesar de que no todos los documentales la utilizan, el público suele identificarla como una de las características principales de la no-ficción. Un contundente fingimiento de esa voz adscribe inmediatamente al film al género documental. Una dicción que transmita sensación de objetividad y conocimiento puede persuadir a los espectadores de la veracidad del documento, ya que el *off* suele contar con una alta autoridad epistemológica. Esta herramienta resulta esencial en documentales irónicos o disparatados de metraje encontrado como el corto español *1951* (Martínez y Noguera, 2003) o *Tribulation 99: Anomalies Under America* (Baldwin, 1992).

- *Metraje de archivo real*. Como en los ejemplos recién citados, algunos *fakes* emplean escenas de archivo reales a las que otorgan un nuevo sentido mediante su re-ubicación o a través del contraste con el *off*. Los cineastas que usan archivo real se sirven de la fuerza referencial de la imagen para re-semantizarla de acuerdo con el nuevo discurso falsificador. Esta es la base de la narración de *Dreamers* (Viscarret, 1998) o la causa de la alta verosimilitud que desprende *Opération Lune*. Este film televisivo de la cadena europea Arte logra la confusión del espectador en torno a la veracidad de lo que cuenta –probar que el hombre jamás pisó la Luna y que todo formó parte de una conspiración para ganar la batalla espacial a la URSS– gracias a los numerosos testimonios reales de altas personalidades de la administración estadounidense. La clave del engaño no reside en la complicidad de Donald Rumsfeld o Henry Kissinger, sino en una ingeniosa recontextualización de sus declaraciones –provenientes de otros documentales socio-políticos–, que se adaptan con inquietante precisión al discurso de Karel.

- *Recreación de texturas*. Los falsos documentales también han realizado grandes esfuerzos de producción para envejecer sus películas. Al igual que los falsificadores artísticos se esforzaban por usar telas antiguas o agrietar sus pinturas para otorgarles una pátina de antigüedad, algunos realizadores han tratado de conseguir esa apariencia añeja: usando el blanco y negro, rodando con diferentes formatos, quemando los negativos, desgastándolos y rayándolos para que parecieran de principios de siglo, variando la velocidad de proyección o aumentando el grano de la imagen. Esta labor de avejentamiento se revela como un asunto primordial en pastiches como *Gaudí, La verdadera historia del cine*, *Die Gebrüder Skladanowsky*¹⁸, *Tren de sombras*, así como en los fragmentos añadidos a la película de Zapruder en *JFK, caso abierto*. Hoy en día, los adelantos técnicos pueden facilitar la falsificación de las imágenes sin tener que recrearlas en un estudio y envejecerlas: ya resulta posible, como demostraba *Forrest Gump*, insertar al actor en las escenas de metraje original de episodios emblemáticos de la historia estadounidense con un

verismo absoluto (aunque la cara de un conocido Tom Hanks invalidaba el engaño).

- *Entrevistas*. La entrevista constituye el instrumento básico de la modalidad interactiva. En muchos documentales proporciona una buena fuente de información o sirve para que un experto ratifique y otorgue autoridad a lo que se cuenta en el film. Los falsos documentales –aparte de rescatarlas en fragmentos de archivo– gustan de simular entrevistas de este tipo, incluso utilizando a personajes reales: el actor Sam Neill y el productor ejecutivo Harvey Weinstein en *La verdadera historia del cine* o los escritores Susan Sontag y Saul Bellow en *Zelig*, por citar dos casos en donde actúan famosos. En todos ellos, los actores (supuestos expertos o testigos) han de simular sorpresa, seguridad, incomodidad ante la cámara o timidez, dependiendo de la modulación con la que tengan que interpretarse a sí mismos.

- *Presentación a cargo del propio director*. Al estilo de numerosos documentales –quizá de modo más evidente entre los de divulgación (León, 1999)– Rob Reiner presenta su trabajo sobre un grupo de heavy metal, Orson Welles guía a los espectadores a través del mundo de la magia y la simulación en *Fraude* y los dos responsables de *La verdadera historia del cine* (Costa Botes y Peter Jackson) explican las grandezas del primer cineasta neozelandés. En estos casos, tanto directores como celebridades están ejerciendo su propio simulacro, basado en su identidad verdadera. Con esta herramienta se logra una sensación de autoridad y autenticidad en el discurso ya que el mismo responsable –que, de entrada, goza de la confianza de los espectadores– asume su papel y se nos presenta como tal.

- *Intertextualidad*. En esta línea de otorgar detalles de autoridad y credibilidad a la obra falseada, juega una importante labor la “intertextualidad falsa” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 236). Se trata de inventar referencias, autores y citas de obras inexistentes. De este modo, los falsos documentales buscan legitimidad en las opiniones de expertos o en las referencias a otras obras: falsos títulos e imágenes de películas de principios de siglo en *Die Gebrüder Skladanowsky*, supuestos críticos musicales hablando de las bondades de Spinal Tap o Emmet Ray, referencias constantes a un inventado documental sobre Howard Hughes, astronautas en el rodaje del *2001* de Kubrick, fantásticas leyendas recogidas en el bosque de Blair, etc. Con un aire algo burlón, la falsa intertextualidad busca llenar los espacios de forma inteligente y plausible, con una engañosa erudición que espolea la inteligencia del espectador que intente desmentir las citas. Tarea más complicada aún cuando las citas falsas se emboscan entre muchas otras verdaderas y reconocibles.

- *Legitimación del origen*. La última de las armas de las que dispone el falsificador cinematográfico, a diferencia de las anteriores, actúa en el nivel de los contenidos más que en el de las formas ya que sirve para documentar la mentira. Las falsedades buscan credibilidad. Conseguirlo o no depende de su capacidad para acumular detalles que cieguen la mirada sospechosa. La vampirización de estilos y retórica ha de ir acompañada de una gran cantidad de material documentado que refuerce la mentira, incluso introduciendo elementos paratextuales¹⁹. Si las falsificaciones literarias se basaban en la pretensión de haber consultado fuentes lejanas y archivos inaccesibles²⁰, las películas han de recrear lugares donde nadie ha podido llegar (*Holocausto Canibal*, *El proyecto de la bruja de Blair*), haber accedido a metrajes imposibles (*JFK*, *caso abierto* o *Aro Tolbukhin*) o mostrar el descubrimiento de tesoros escondidos (*La verdadera historia del cine*, las imágenes del “caso Roswell”). Si se suministran, como hacen estas películas, toda suerte de datos sobre la búsqueda y obtención de dichos documentos, existe mayor probabilidad de que el espectador entre al pacto de lectura del documental y crea lo que ve en pantalla, hasta que otras marcas le vayan despertando la desconfianza.

La finalidad de todos estos dispositivos es simular los modos y convenciones del documental y, en algunos casos, hacer caer a los espectadores en la trampa de la impostura. Al tratarse de un fenómeno heterogéneo, no se conjugan todos ellos en cada uno de los falsos documentales, sino que cada director elige los que mejor se adecuen al propósito de su obra. Ahí radica la dificultad para establecer una clasificación propia de los falsos documentales. No existe un criterio claro para delimitarlos²¹. Los temas tratados y los estilos copiados resultan innumerables; los niveles de engaño son múltiples y la intencionalidad reflexiva discurre inherente a todos ellos. Por tanto, se puede afirmar que cualquier tipo de documental es susceptible de resultar falseado: desde las prácticas cercanas al *shockumentary* o el *deathdocumentary*²² (simuladas en *Holocausto Canibal* y su legión de imitadores) hasta los de corte histórico (*La verdadera historia del cine*) o autobiográfico (*David Holzman's Diary*, *Dreamers*), pasando por un estilo *verité* (*No Lies*) o reflexivo (*Dadetown*). Potencialmente, hay tantas falsificaciones como posibles películas de no-ficción.

4. Conclusión

Como hemos analizado, la difusa frontera entre la realidad y la ficción constituye un terreno fértil para sembrar imágenes sospechosas. Por eso, a la posmodernidad audiovisual le gusta la falsificación, que se alimenta del estilo, la credibilidad y las estrategias retóricas del documental y los informati-

vos televisivos para manipular al espectador y obligarle a que se cuestione si lo que está viendo es verdad o mentira.

Los falsos documentales pueden tener diversos tipos y estilos, tantos como clases de documentales existen. En cualquiera de estas simulaciones se imita la gramática del género, se falsifica el interés del asunto, se copia la supuesta espontaneidad de los protagonistas y situaciones o se fingen los lugares comunes (grabaciones de archivo, voz en *off*, cámara al hombro, declaraciones de especialistas en la materia ante la cámara...). La pretensión de la mayoría es, además de un indudable sentido lúdico, desmitificar la veracidad y credibilidad de la que goza el género. Demostrar que hasta el más fiel *cinéma-verité* no supone más que un mundo posible; que la imagen nunca sustituirá a la realidad, como mucho conseguirá ser un reflejo.

Notas:

- ¹ Este artículo es parte de una investigación más amplia en la que se han estudiado los trasvases entre lo real y lo ficticio en diferentes tipos de discurso cinematográfico y televisivo (García Martínez, 2005).
- ² Puede encontrarse un repaso histórico a los títulos que se adscriben a la categoría del falso documental en Sánchez-Navarro (2001: 90-108); también, de forma más breve, en Weinrichter (1998: 116-119).
- ³ El protagonista, Kit Carson, vuelve a su papel de David Holzman en un falso documental reciente sobre la fama y los aspirantes a actor que cuenta con la complicidad de numerosas personalidades de Hollywood: *Lissa Picard is Famous* (Dunne, 2000).
- ⁴ Este acrónimo inglés de *rock* y *documentary* comenzó a aplicarse a una serie de documentales de éxito que mostraban las peripecias de grupos, cantautores o conciertos (*Monterrey, Don't Look Back, El último vals*).
- ⁵ Resulta llamativa la confusión extratextual del juego entre realidad y ficción de *Spinal Tap*. El falso grupo creado para la película –que compuso e interpretó todas las canciones– siguió actuando en la realidad una vez terminado el rodaje: aparecieron en el *Saturday Night Live*, pusieron en el mercado un disco, elaboraron vídeos musicales y se promocionaron con una gira por los EE.UU. En 1992 llegaron a reunirse para sacar un nuevo disco titulado *Break Like the Wind* (Plantinga, 1998: 320).
- ⁶ A partir de *Mondo Cane/Ese perro mundo* (Jiacopetti, 1962), se extendieron por Italia diversas películas de serie B que perseguían una “pornografía de la verosimilitud”, “un hiperrealismo de lo oculto”, como dice Ángel Sala. Con sensacionalismo y claro afán provocativo, la mayoría de los *mondos* buscaban materiales ocultos (en la noche, en el sexo, en culturas alejadas; con asuntos cada vez más degradados e impactantes) y no dudaban en dramatizar ciertos hechos y presentarlos como reales en un evidente fraude amarillista (Sala, 2001: 123-151).
- ⁷ Con esta película, Orson Welles recuperó el espíritu manipulador de su montaje radiofónico de *La guerra de los mundos*. El director se interpreta a sí mismo en este barroco *collage* que investiga el límite que separa la realidad del simulacro, el engaño artístico de la genialidad. *F for Fake* está realizada a partir de un documental –quién sabe si verdadero o inventado– acerca del genial falsificador de pinturas Elmyr de Hory y otro del biógrafo (¿falso?) del productor Howard Hughes, François Reichenbach.
- ⁸ Conviene matizar que *JFK, caso abierto* no es propiamente un falso documental. Simplemente completa, mediante la imitación del estilo inocente y la textura doméstica, la famosa filmación del asesinato que A. Zapruder tomó

con su cámara Bell&Howell de 8 mm. Si bien se trata solo de algunas secuencias de la película, la mezcla que ejerce de documentos reales y simulados provoca en el espectador una gran sensación de verosimilitud. En este sentido, Roscoe y Hight trazan un somero repaso a diversos productos filmicos y televisivos conocidos (Kubrick o Spielberg, por ejemplo) que, en ciertas partes de su metraje, también se apropian de la estética documental (Roscoe y Hight, 2001: 76-98).

⁹ Josetxo Cerdán ha trazado un repaso a los títulos que pueblan el espacio del falso documental en España, si bien lo ha hecho desde una perspectiva lateral: indagando las propuestas que parten del *fake* para adentrarse en el documental, revelando así las huellas del mundo histórico que contienen (Cerdán, 2005: 107-132). Puede complementarse este recorrido con el que Weinrichter esboza desde la perspectiva del archivo falsificado (Weinrichter, 2005: 98-104).

¹⁰ *Manualidades* (Lorenzo, 1991) hace el seguimiento de un imaginario “Grupo Cinematográfico Jean-Luc Godard” en una escuela española; la película fue nominada al Goya al mejor corto “documental”. Luis Ángel Ramírez recoge las iniciativas falsarias más interesantes del cortometraje español reciente (2005: 155-170).

¹¹ De Felipe cita a Baudrillard para determinar los diferentes órdenes dominantes de simulacros: la falsificación (desde el Renacimiento a la Revolución Industrial), la producción (esquema propio de la era industrial) y la simulación (paradigma de la posmodernidad) (De Felipe, 2001: 34).

¹² Compuesto por “mofa” y “documental”, este acrónimo se corresponde con la traducción española de *mockumentary* o *mock-documentary*. En principio, se aplicaba tan solo a los falsos documentales paródicos –que son mayoría entre quienes practican la contrahechura documental–. Tanto Sánchez Navarro como Roscoe y Hight hacen una interpretación más laxa y extienden el término a todos los *fakes* ya que, en parte, todo falso documental, hasta los más serios, contiene algo de parodia implícita hacia las formas y el estatuto del documental.

¹³ La tipología de Nichols es la más extendida en el terreno académico del documental gracias a su funcionalidad y claridad. Dispone cinco categorías: expositiva, observacional, interactiva, reflexiva y performativa. Una explicación detallada de las cuatro primeras se puede encontrar en el segundo capítulo de *La representación de la realidad* (Nichols, 1997: 65-114). La modalidad performativa la acuñó y desarrolló en un texto posterior, que aún no ha sido traducido al español (Nichols, 1994: 92-106).

¹⁴ La película de Rob Reiner construye, ante todo, una parodia (*mockumentary*) de los documentales musicales. Desde esta perspectiva, muchas de las técnicas que imita quedan exageradas. Así, el film gana en comicidad perdiendo en verosimilitud.

¹⁵ Esta miniserie constaba de seis capítulos que seguían la campaña de un falso

aspirante demócrata a las presidenciales que, en las imágenes, llegaba a mostrarse junto a los verdaderos candidatos.

- 16 En este sentido, resulta conveniente resaltar los juegos metafílmicos de algunas secuelas, que implícitamente apuntalan el “carácter verdadero” de sus predecesoras al asumirlas como auténticas. Así, por ejemplo, *El libro de las sombras. Bruja de Blair II* (Berlinger, 2000) partía de la premisa de unos incrédulos estudiantes que se adentran en el bosque para verificar la realidad de lo contado en *El proyecto de la Bruja de Blair*. Más complejo resulta el caso de *The Return of Spinal Tap*: en 1993 se grabó esta secuela basada en un concierto real que el grupo dio en el Royal Albert Hall londinense para promocionar su nuevo –y también real– disco.
- 17 *El proyecto de la Bruja de Blair* juega con dos tipos de estrategias retóricas: el documental expositivo, “formal”, y el de observación, fruto del diario amateur (Cuevas, 2001).
- 18 Wim Wenders rodó gran parte de las escenas antiguas (atribuidas a dos inventores germanos, contemporáneos de Edison o Lumière, que contruyeron un proyector capaz de emitir “rudimentarias fotografías en movimiento”) con una cámara muda de los años 20, en la mejor tradición del *slapstick*.
- 19 Dentro de la hábil maniobra comercial de *El proyecto de la bruja de Blair* destaca la emisión de un programa televisivo en un canal de cable estadounidense. *Curse of the Blair Witch* se detenía en la mitología del bosque de Blair: debates de expertos paranormales sobre el misterioso fenómeno, noticias de prensa sobre la desaparición de los tres protagonistas o detalles de sus biografías. La dirección de este “documental” corría a cargo de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, los responsables del film original.
- 20 Se pueden consultar diversos ejemplos de legitimaciones del origen de obras literarias en Grafton (2001).
- 21 Ni siquiera Roscoe y Hight –quienes han trazado el intento más sistemático por clasificar los *mockumentaries*– pasan por alto los problemas de delimitación que plantea su esquema: “Los grados que proponemos no pueden ser considerados formas ideales o ‘puras’, sino sugerentes agrupaciones de tendencias textuales” (Roscoe y Hight, 2001: 64).
- 22 Relacionados con el *mondo*, estos dos subgéneros son también fingimientos exagerados de la verosimilitud. El *shockumentary* hace referencia a supuestos documentales sobre “formas de morir y el horror propio de la agonía”; el *deathumentary* designa aquellas películas que documentan “el hecho natural de la muerte y la descomposición del cadáver” (Sala, 2001: 136-139).

Referencias bibliográficas

- ARNAU, Frank (1961). *El arte de falsificar el arte*. Barcelona: Noguer.
- BAUDRILLARD, Jean (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- CATALÀ, Josep María (2001): “La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo”. **En:** CATALÀ, Josep María, CERDÁN, Josexo, TORREIRO, Casimiro (eds.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Málaga/Ocho y Medio, pp. 27-44.
- CERDÁN, Josexo (2005). “La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo)”. **En:** ORTEGA, María Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio, pp. 107-132.
- CUEVAS, Efrén (2001). “En las fronteras del cine aficionado: Tren de sombras y El proyecto de la bruja de Blair”. **En:** *Comunicación y Sociedad*, Vol. XIV, nº2, diciembre, pp. 11-35.
- DE FELIPE, Fernando (2001): “El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)”. **En:** SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, e HISPANO, Andrés. *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Barcelona: Glenat, pp. 31-58.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum (2004). “En las fronteras de la no ficción. El falso documental (definición y mecanismos)”. **En:** LATORRE, Jorge, VARA, Alfonso, y DÍAZ, Montse (eds.). *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales: Actas del XVIII Congreso Internacional de la Comunicación*. Pamplona, Eunat: pp. 135-144.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum (2005). *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. Pamplona: tesis doctoral inédita.
- GRAFTON, Anthony (2001). *Falsarios y críticos. Creatividad e impostura en la tradición occidental*. Barcelona: Crítica.
- LEÓN, Bienvenido (1999). *El documental de divulgación científica*. Barcelona: Paidós.
- MARZÁBAL, Iñigo (1991): “Imagen y realidad (acerca de la relación entre documental y ficción)”. **En:** JIMENO, Miguel Ángel, y BARRERA, Carlos (eds.), *La información como relato. Actas de las V Jornadas Internacionales de la Comunicación*. Pamplona: Eunsa, pp. 651-659.
- NICHOLS, Bill (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y*

- conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós (Ed. original en inglés: 1991).
- PLANTINGA, Carl (1998). "Gender, Power and a Cucumber. Satirizing Masculinity in *This is Sapinal Tap*". **En:** KEITH GRANT, Barry, y SLONIOWSKI, Jeannette (eds.). *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne University Press, pp. 318-332.
- NICHOLS, Carl R. (1997). *Rhetoric and Representation in nonfiction film*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- RAMÍREZ, Luis Ángel (2005). "(Re)presentaciones de lo real en el cortometraje español". **En:** ORTEGA, María Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio, pp. 155-170.
- ROSCOE, Jane, y HIGHT, Craig (2001). *Faking it. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- SALA, Ángel (2001). "Del hiperrealismo oculto a otras manipulaciones de las no-ficción". **En:** SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi, e HISPANO, Andrés. *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Barcelona: Glenat, pp. 123-151.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (2001). "El *mockumentary*: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo". **En:** SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi, e HISPANO, Andrés. *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Barcelona: Glenat, pp. 12-30.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (2005). "(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental". **En:** TORRREIRO, Mirito, y CERDÁN, Josetxo. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 85-108.
- WEINRICHTER, Antonio (1998). "Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre". **En:** *Archivos de la filmoteca*, nº 30, octubre, pp. 109-123.
- WEINRICHTER, Antonio (2005). "Usos, abusos y cebo para ilusos: el documental de archivo contemporáneo". **En:** ORTEGA, María Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio, pp. 83-106.
- WILLIAMS, Linda (1998). *Mirrors without. Memories. Truth, History and The Thin Blue Line*. **En:** KEITH GRANT, Barry, y SLONIOWSKI, Jeannette (eds.). *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne University Press, pp. 379-396.