

Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde

Ver para creer

Avatares de la verdad cinematográfica



CÁTEDRA

Signo e Imagen

Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde, *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, Cátedra, 2019, 336 págs.

Por qué creen los que no creen

En el año 2011 la artista conceptual Ceal Floyer presentó la pieza titulada *Viewer*, que consiste en una mirilla colocada sobre un enorme y diáfano ventanal. Como es habitual en Floyer, la obra combina la sencillez en su ejecución con un humor cercano al absurdo; sin embargo, bien podríamos leer *Viewer* como un recordatorio: aun-

que nos parezca una actividad neutral o inocente, cuando vemos la realidad que nos rodea estamos en realidad construyéndola, esforzándonos, sin darnos cuenta, en otorgarle sentido. Dicho de otra forma: cuando vemos estamos mirando, aunque sin consciencia de hacerlo.

Al contrario de la pieza de Floyer, el discurso documental trata de hacernos olvidar esta construcción de la realidad que sostiene toda mirada. Escudándose en que los hechos que narra han sucedido realmente, pretende que leamos lo que nos presenta como algo que ha acontecido tal como se nos muestra. Y esto cobra mayor fuerza en los casos de la fotografía o el documental fílmico, en los que la apariencia de realidad es tal que nos tienta a confundirla con la realidad misma.

De aclarar estas cuestiones se ocupa el volumen que Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde han titulado con acierto *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. El libro comienza con una pertinente reflexión general, recordando que la necesidad de creer es un rasgo fundamental en la configuración del pensamiento humano (lo que en parte explica la eterna división entre ciencia y religión, puesto que tanto quien cree en la ciencia y reniega de la religión como quien lo hace a la inversa responden a esa necesidad común básica, creer). De la mano de esta necesidad vendría otra adyacente, la de *hacer creer*, es decir, la de narrar. Una y otra habrían dado forma a esas comunidades imaginadas, comunidades que solo lo son a partir de un número de individuos que creen en un relato común, en abstracciones narrativas que han permitido a los humanos operar colectivamente y crecer como ninguna otra especie. A partir de ahí, los autores se ocupan de las distintas maneras en las que ese *hacer creer* se manifiesta en los diversos tipos de discurso documental, pero principalmente en el fílmico, y para ello se sirven de un instrumental en el que la semiótica estructural convive con los estudios fílmicos y la ciencia de la historia. Con esas herramientas se aborda, en la primera parte del volumen, una sólida aproximación teórica a la configuración y funcionamiento de los discursos documentales, aproximación que concluye con una propuesta de clasificación en cuatro grupos de otros tantos tipos de documental. La segunda par-

te del libro nace de esa taxonomía para explicar, con el análisis textual de un buen número de ejemplos, las particularidades de cada uno de los tipos propuestos, señalando con precisión la gestión que en ellos se hace de los documentos de partida, así como la construcción de la clave de lectura que cada uno plantea.

Sin repetir los abundantes lugares comunes que en los estudios sobre el cine documental nunca faltan, como la consabida porosidad de la frontera que lo separa del cine de ficción, el libro apunta las razones de esta ambigüedad. Así, uno de los planteamientos propuestos es el de definir el documental más allá de una formalización determinada, pues rasgos formales idénticos (del ornamento paratextual a la estética de lo fortuito) pueden ser utilizados tanto en documentales como en filmes de ficción, solo que con distintos fines. Si en los segundos se busca un efecto estético, en los primeros, y ahí radica su especificidad, estas opciones formales pretenden generar un efecto-verdad que active en el espectador una clave de lectura determinada: tratan de *hacerle creer* que los hechos reales que se narran sucedieron como son relatados. Así pues, el documental no se basaría en unos rasgos formales específicos, sino en la construcción del lugar desde el que esos rasgos reclaman ser leídos.

Sin duda, la mirada que este trabajo propone tiene un notable interés para historiadores y analistas de los discursos audiovisuales, en tanto que presenta nuevos ángulos para enfrentar problemas no resueltos. Con todo, en este tiempo nuestro en el que términos como *posverdad* son moneda corriente, la investigación de Zunzunegui y Zumalde parece especialmente pertinente también para aquellos preocupados por estas cuestiones. Quizá sea este punto uno de los más arriesgados del libro. Señalan los autores, citando a Nietzsche, que «no hay hechos, sino solo interpretaciones». No se les escapa que esto podría entrar en conflicto con aproximaciones como las del *nuevo realismo*, enfoque filosófico bienintencionadamente propuesto por Maurizio Ferraris para salvar la verdad de sus volátiles enemigos

actuales. La solución de Ferraris pasa por fijar algunos hechos como incontrovertibles; sin embargo, aunque quizás el más corto, negar la mediación inherente a toda comprensión no parece ser el camino más solvente para situar la verdad a salvo, menos aún en el campo de la Historia. Se trata de un punto del estudio que merece especial atención.

En suma, nos encontramos ante un libro, en primer lugar, necesario para los analistas e historiadores que en adelante quieran investigar sobre el siempre discutido género documental; junto a ello, ante un ensayo sobre la construcción del efecto-verdad; por último, cabría añadir que la investigación también resulta útil como introducción a una metodología analítica en ocasiones orillada en beneficio de otras más manejables, pero menos productivas debido a lo, para algunos, desmedido de sus tecnicismos. En este caso no sucede así, pues en el cuerpo del texto se explica con claridad y sin andamiajes teóricos excesivos la aventura semiológica que lleva del contenido a la expresión, sin escatimar precisiones sobre las distintas estaciones de este complejo trayecto, siendo el profuso aparato crítico el encargado de dejar el camino abierto (y bien señalado) a quien quiera profundizar en los fundamentos teóricos de la aproximación propuesta.

Digamos para terminar que *Ver para creer* hace nuestra mirada menos inocente al mostrarnos cómo se construyen esos discursos cuya preocupación máxima es la de ser evaluados en términos de verdad, centrándose principalmente en los visuales, que hoy tanto abundan. Aunque cierto es que ya a comienzos del siglo pasado Doña Pastora Pavón (nada menos) cantaba aquello de «todo en este mundo es mentira / no hay más verdad que la muerte / no hay quien me lo contradiga»; y lo cantaba con voz desgarrada, para dar mayor verosimilitud a lo dicho. Por si alguno tenía dudas.

Íñigo Larrauri
UPV/EHU