



UNIVERSIDAD
DE PIURA

REPOSITORIO INSTITUCIONAL
PIRHUA

APROXIMACIÓN AL FALSO DOCUMENTAL: ANÁLISIS FORMAL DE UN GÉNERO INEXPLORADO

Fernando Burstein-Balmaceda

Piura, diciembre de 2009

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

Departamento de Comunicación

Burstein, F. (2009). *Aproximación al falso documental: análisis formal de un género inexplorado*. Tesis de grado no publicada de Comunicación. Universidad de Piura. Facultad de Comunicación. Piura, Perú.



Esta obra está bajo una [licencia](#)
[Creative Commons Atribución-](#)
[NoComercial-SinDerivadas 2.5 Perú](#)

Repositorio institucional PIRHUA – Universidad de Piura

UNIVERSIDAD DE PIURA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN



**“APROXIMACIÓN AL FALSO DOCUMENTAL:
ANÁLISIS FORMAL DE UN GÉNERO INEXPLORADO”**

Tesis que presenta el bachiller

FERNANDO MAURICIO BURSTEIN BALMACEDA

Para optar el Título de

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

PIURA – PERÚ

DICIEMBRE – 2009

*Son muchos los que hicieron esta tesis conmigo.
Para todos ellos está dedicada.*

ÍNDICE

	Pág.
ÍNDICE	
INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO I - Hacia una Teoría del falso Documental	1
1 Conceptos previos	1
1.1 El Documental	1
1.1.1 Concepto	1
1.1.2 Clasificación	6
1.1.2.1 Documental Expositivo	6
1.1.2.2 Documental de Observación	7
1.1.2.3 Documental Interactivo o Participativo	8
1.1.2.4 Documental Reflexivo	9
1.1.2.5 Documental Performativo	10
1.1.2.6 Documental Poético	11
1.2 Ficción	11
1.2.1 Concepto	11
1.2.2 Clasificación	13
1.2.2.1 Los Géneros Cinematográficos	13
1.2.2.2 Escuelas o Movimientos	15
1.2.2.2.1 Las Vanguardias de	

	los años Veinte	15
1.2.2.2.2	El Expresionismo Alemán	16
1.2.2.2.3	El Cine Soviético de Montaje	16
1.2.2.2.4	El realismo Poético Francés	17
1.2.2.2.5	El Neorrealismo Italiano	18
1.2.2.2.6	La Modernidad de los Sesenta	18
1.2.2.2.7	La Posmodernidad	19
2	El Falso Documental	21
2.1	Qué no es un falso documental	22
2.1.1	“Esta Historia está basada en hechos Reales”	22
2.1.2	Los filmes de Metraje Encontrado o <i>Found Footage</i>	23
2.1.3	El Documental Ficcionalado o Docuficción	24
2.1.4	Realidad dentro de la Ficción	26
2.1.5	El <i>Reality Show</i>	26
2.2	Concepto de Falso Documental	27
2.3	El <i>Fake</i> , ¿un género audiovisual?	30
2.4	Clasificación del Falso Documental	32
2.4.1	El <i>Fake</i> Timador	33
2.4.2	El Mockumentary	36
2.4.3	La Obvia Mentira Audiovisual	38

CAPÍTULO II - Elementos Formales y Narrativos del Falso Documental	40
1 Elementos Formales	41
1.1 Elementos Profilmicos	41
1.1.1 Escenografía	41
1.1.2 Caracterización	44
1.2 Códigos Visuales	45
1.2.1 El Cuadro	45
1.2.1.1 Ángulo	45
1.2.1.2 Nivel	46
1.2.1.3 Escala	46
1.2.1.3.1 Plano General	47
1.2.1.3.2 Plano Conjunto	47
1.2.1.3.3 Plano Americano	47
1.2.1.3.4 Plano Medio	47
1.2.1.3.5 Primer Plano	48
1.2.1.3.6 Plano detalle	48
1.2.1.4 Objetivos y Profundidad de Campo	49
1.2.1.4.1 Grandes Angulares	49
1.2.1.4.2 Focales Normales	49
1.2.1.4.3 Focales Largas o Teleobjetivos	50
1.2.1.5 Iluminación	50
1.2.1.6 El Color	51
1.2.2 El Movimiento	51
1.2.2.1 <i>Zoom</i>	52

1.2.2.2	Panorámica	52
1.2.2.3	<i>Travelling</i>	53
1.2.2.3.1	<i>Travelling</i> Paralelo	53
1.2.2.3.2	<i>Travelling</i> Frontal y Hacia Atrás	54
1.2.2.3.3	<i>Travelling</i> Circular	54
1.2.2.3.4	<i>Travelling</i> Divergente	54
1.2.2.4	<i>Tilt up</i> y <i>tilt down</i>	55
1.2.3	Uso de Cámaras Caseras	55
1.2.4	Códigos Sonoros	57
1.2.4.1	La Voz y la Palabra	58
1.2.4.2	Banda de Ruidos y Efectos de sonido	60
1.2.4.3	La Música	60
1.2.5	Códigos Sintácticos: El Montaje	61
1.2.5.1	Las Partes de un Fake	62
1.2.5.2	Procedimientos	63
1.2.5.2.1	Corte Simple	63
1.2.5.2.2	Fundido y Encadenado	63
1.2.5.3	<i>Raccord</i>	63
1.2.6	Efectos Especiales	64
1.2.7	Construcción de Documentos en un Falso Documentos	65
1.2.7.1	Orales	66
1.2.7.2	Escritos	66
1.2.7.3	Sonoros	66
1.2.7.4	Visuales	67
1.2.7.5	Audiovisuales	67
2	El relato del Falso Documental	67
2.1	El Narrador	67

2.1.1	La Voz Narrativa	69
2.1.2	Punto de Vista	70
2.2	El Tiempo del Relato	72
2.2.1	Orden	
2.2.1.1	Flashbacks	72
2.2.2	Duración	73
2.2.2.1	Sumario	74
2.2.2.2	Dilatación	74
2.2.2.3	Escena	74
2.2.2.4	Elipsis	75
2.2.2.5	Pausa	75
2.2.3	Frecuencia	75
2.2.3.1	Relato Singulativo	76
2.2.3.2	Relato Repetitivo	76
2.2.3.3	Relato Iterativo	76
2.3	Los existentes	77
2.3.1	Personajes	77
2.3.1.1	Ser y Hacer del Personaje	77
2.3.1.2	Información sobre el Personaje	77
2.3.1.3	Relación Actor-Personaje	78
2.3.1.4	Relación Personaje-Autor	79
2.3.2	El Espacio	80
2.3.2.1	Relación con el Tiempo	80
2.3.2.2	Relación con los Personajes	81
 CAPÍTULO III – Análisis Formal del Film <i>Forgotten Silver</i>		 82
1	Presupuestos	82
1.1	Contexto	82
1.2	Resumen del Film	84

2	Análisis	87
2.1	Elementos formales en <i>Forgotten Silver</i>	89
2.1.1	Elementos Profilmicos	89
2.1.1.1	Escenografía	89
2.1.1.2	Caracterización	91
2.1.2	Códigos Visuales	93
2.1.2.1	El Cuadro	93
2.1.2.1.1	Ángulo	93
2.1.2.1.2	Nivel	95
2.1.2.1.3	Escala	95
2.1.2.1.3.1	Plano General	95
2.1.2.1.3.2	Plano Medio	96
2.1.2.1.3.3	Primer Plano	97
2.1.2.1.3.4	Plano Detalle	98
2.1.2.1.4	Iluminación	98
2.1.2.1.5	Color	100
2.1.2.2	El Movimiento	101
2.1.2.2.1	<i>Zoom</i>	101
2.1.2.2.2	Panorámica	102
2.1.2.2.3	<i>Travelling</i>	103
2.1.2.2.3.1	<i>Travelling</i> Frontal y hacia atrás	103
2.1.2.2.3.2	<i>Travelling</i> Divergente	103
2.1.2.2.4	Tilt up y Tilt down	104
2.1.3	Uso de Cámaras Caseras	104
2.1.4	Códigos Sonoros	105
2.1.4.1	La Voz y la palabra	105
2.1.4.2	Banda de Ruidos y Efectos de Sonido	106
2.1.4.3	La música	107
2.1.5	Códigos Sintácticos: El Montaje	107

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

El cine de nuestros días y los productos audiovisuales en general han sufrido una serie de cambios; cambios que pasan por la transformación de los modos tradicionales de narración, la aparición de películas sin un género predominante y la fusión de géneros.

Dentro de esta fusión de géneros, el falso documental representa un caso muy especial. No se trata de una simple mezcla de dos modos de narrar, sino que juega con dos universos distintos: el de la realidad y el de la invención. Esto hace que el falso documental posea una responsabilidad muy grande para con el público ya que literalmente realiza una exposición falsa de lo aparentemente verdadero.

La transmisión de este novedoso estilo narrativo se efectúa por distintos medios. Casos como la exitosa cinta “El Proyecto de la Bruja de Blair” (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick – Eduardo Sánchez, 1999) han animado a las productoras a apostar por el tratamiento realista en los filmes de horror. El falso documental también ha aprovechado la credibilidad y difusión de la televisión para maquinar mentiras audiovisuales. Por último, la internet ha facilitado la distribución de producciones de este tipo, unas no han escatimado e efectos y producción

y otras son más modestas, sin embargo algunas de ellas se han convertido en engaños audiovisuales bastante difundidos.

A pesar del crecimiento de este fenómeno, los teóricos del cine y el audiovisual no han prestado la atención debida a los falsos documentales. Sólo se han estudiado algunas cuestiones de fondo y éticas sobre la construcción de una aparente verdad, pero no se ha llegado a una clasificación coherente ni se han sistematizado las características formales que hacen más sencilla su distinción.

La presente tesis tiene como finalidad el reconocer las fronteras que definen el falso documental de las distintas amalgamas de realidad-ficción. También busca diferenciar los distintos tipos de falso documental de acuerdo al impacto que generan en el público. Además pretende identificar las características formales propias del falso documental, comparándolas con las de las ficciones tradicionales y encontrando algunas notas formales exclusivas.

El adecuado conocimiento de estas características será de ayuda para la identificación de una obra como falso documental tanto para la adecuada distinción de estas obras dentro de los géneros audiovisuales como para aprender a reconocer cuándo la ficción se cubre del manto de la realidad y engañar al espectador.

La presente tesis se ha sido realizada a partir de la investigación de libros, artículos, sitios web y blogs especializados en el tema del falso documental. Asimismo se han visto y analizado distintas películas del género. Por último, entre éstas se ha tomado la emblemática cinta

neozelandesa “La Verdadera Hitoria del Cine” (*Forgotten Silver*, PeterJackson – Costa Botes, 1995) para el análisis de las distintas características formales en el falso documental.

CAPÍTULO I

HACIA UNA TEORÍA DEL FALSO DOCUMENTAL

1 CONCEPTOS PREVIOS

1.1 DOCUMENTAL

1.1.1 CONCEPTO

La primera definición de documental se estableció cuatro años después de la aparición de la primera obra de éste género, “Nanook el esquimal” (*Nanook from the North*, Robert Flaherty 1922). Como lo cuenta Antonio Weinrichter: “El primero en fijar una idea del género fue John Grierson. Fue él quien en 1926 y a cuenta de la película “Moana” (1926), de Flaherty, le puso el nombre de documental y lo definió como *„the creative treatment of actuality’*, el tratamiento creativo de la realidad.” (Weinrichter, 2004, p. 31)

La definición de Grierson, padre del documental en Gran Bretaña, era bastante vaga y dejaba al género un rango de acción tan amplio que podía sobrepasar los límites de la realidad misma. En el sentido de que la ficción también podía considerarse un tratamiento creativo de la realidad por ser un discurso que, si bien proviene de una subjetividad, tiene su base en la realidad misma.

A lo que se refería Grierson con “creativo” era a la libertad que tenía el documental de mostrar la realidad frente a la que tenían los noticieros de esa época –ambos eran géneros cinematográficos-. El documental no estaba adscrito a limitaciones informativas del noticiero como la actualidad inmediata y la relevancia para la mayoría, sino que se permitía tocar temas más humanos y profundizar en ello. La profundidad de su tratamiento conducía a que el documental tenga una extensión mayor al de los noticieros.

Por otro lado, para algunos estudiosos esta clásica definición del documental está vigente ahora más que nunca gracias a los cambios que el género ha experimentado en los últimos años. Cambios que han difuminado las fronteras que lo separaban de la ficción y ha creado nuevos subgéneros que incluyen la ficción dentro del discurso documental.

Weinrichter también reconoce los problemas limítrofes que hay entre la ficción y una representación no ficticia de la realidad:

“La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente irrefutable pero contiene ya las semillas del *pecado original* de una práctica que no podría cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera presunción.” (Weinrichter, 2004, p.15)

A fin de resolver esta incertidumbre, el mismo Grierson agregaría después algunas notas características del documental que hasta el día de hoy se conservan y que, esta vez sí, establecen una distancia con la ficción. Él entendía el documental como un género “utilitario, pedagógico e impersonal.” (Weinrichter, 2004, p. 31). Utilitario en el sentido de que, comparado con la ficción, el documental sirve al conocimiento por ser un nuevo método de investigación científica. Con lo que respecta a pedagógico, es útil para el aprendizaje de nuevas realidades. Por último, la nota impersonal viene de la mirada objetiva que tiene el realizador sobre la realidad que investiga, frente a la marcada personalidad del director de ficciones, personalidad que se observa en los temas y el tratamiento de sus historias.

Por su parte, Bill Nichols, teórico del documental actual, ofrece dos aportes importantes que distinguen al documental de la ficción: “El documental nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de cómo una semejanza o imitación del mismo.” (Nichols, 1997, 153). Lo que el público presencia durante un documental no es una invención basada en el mundo real, es una representación salida

de la realidad misma. Si bien hay un grado subjetivo por parte del realizador, lo que registra la cámara es el mundo histórico y no una alteración del mismo que ha dado paso a un mundo posible. La cámara es, precisamente, la que establece la principal diferencia ya que no es un medio para la construcción de un mundo, sino un instrumento de investigación más, un aparato que, a semejanza del ojo humano, observa el universo a su alrededor y descubre lo que hay en él.

Nichols, por otra parte, define el documental como una “Narración de historias con pruebas y argumentaciones.” (Nichols, 1997, p. 15). En el documental cada afirmación debe estar bien argumentada y comprobada, y esto le otorga un carácter científico frente a la ficción en la que, por el contrario, los argumentos científicos no son necesarios para que la historia se desarrolle.

Está claro, entonces, que desde su nacimiento hasta nuestros días, la definición de documental ha mantenido tres características fundamentales:

Objetivo: Por ser un registro inmediato de la realidad y no sólo una representación de ella. En este registro, la cámara hace las veces de ojo humano, que descubre el mundo que hay alrededor sin el filtro de la subjetividad.

El establecer como objetivo una obra audiovisual es un tema que ha generado serias discusiones entre los teóricos, ya que no se puede despojar al documental del carácter subjetivo propio de toda obra humana.

Creativo: Esta cualidad se relaciona directamente a la subjetividad. La creatividad del documentalista hacia su obra se observa desde la selección y delimitación del tema hasta la última decisión en cuanto a forma como, por ejemplo, la realización de reconstrucciones ficcionadas, el uso de una narración no lineal, etc.

Científico: En contraste a una forma ficcional de documental, está la colaboración que hace este género a la ciencia. El simple registro audiovisual del mundo y sus fenómenos forman parte del método científico, como un modo cualitativo de estudio. Claros ejemplos de ello son las decenas de canales de televisión que dedican espacios a documentales sobre naturaleza, ciencia y tecnología.

1.1.2 CLASIFICACIÓN

La necesidad de dedicar unas breves líneas sobre los modos documentales proviene del análisis posterior que se hará del *fake*, género de ficción que adopta ciertas características de los documentales en cada una de sus modalidades.

A diferencia de la ficción, el documental no puede sistematizarse siguiendo un tipo de argumento, sino que se basa en ciertas características formales para diferenciar un tipo de otro. Según Bill Nichols, el documental puede ser:

1.1.2.1 DOCUMENTAL EXPOSITIVO

“Contribuye con un mero contenido, un nuevo campo de atención al que se pueden aplicar conceptos y categorías familiares”. (Nichols, 1997, p. 69). Es el estilo utilizado por la mayoría de documentales científicos o en los que se departen novedosos conocimientos. Prima la argumentación y la descripción por encima de la narración

La voz del expositor es el principal atributo de este tipo de documentales. Esta voz hace las veces de mentor, un especialista que conoce todo acerca del tema y, por ello, goza de una autoridad casi incuestionable.

En este tipo de documentales, las imágenes son una parte del método científico –la investigación- y es tratada como prueba o argumento para la tesis que se quiere plantear. Las declaraciones de los expertos –otro elemento capital del documental expositivo- también cumple esta función argumentativa. Este afán científico fue el que dio origen al primer documental expositivo –y de la historia-: “Nanook el Esquimal”.

1.1.2.2 DOCUMENTAL DE OBSERVACIÓN

Es producto del movimiento inglés llamado *direct cinema*. En él, se promovía el registro de una realidad sin la alteración del director, es

decir que la cámara se limite a observar lo que está sucediendo. Weinrichter resume la esencia de este estilo de filmación:

“Se filma al sujeto con respeto, limitándose a seguirle en vez de imponerle una actividad o tratar de construirle una identidad, se registra su realidad cotidiana y concreta.” (Weinrichter, 2004, p. 33)

Esta consigna de conseguir el mayor realismo posible se traduce en diversos usos formales que también han sido producto de la evolución tecnológica –cámaras más ligeras y sonido sincronizado-. Así, tenemos la ausencia de narrador y de entrevistas -características que definían el documental expositivo-, tampoco se permiten las reconstrucciones ni el uso de música o sonidos ajenos al rodaje. El montaje pretende dar la sensación de temporalidad auténtica que incluye algunos tiempos muertos en el relato.

El documental de observación también representa un desarrollo en cuanto a la temática del documental. La fijación es hacia lo cotidiano y no tanto hacia realidades exóticas como en el documental expositivo.

High School (Frederick Wiseman, 1968) sigue la típica rutina de los estudiantes de una escuela de Philadelphia y *Family Business* (Tom Cohen, 1978) narra un día en la vida de una familia que tiene una pizzería. En ambas obras la cámara es quien describe y narra las situaciones, incluso *Family Business* inicia sin la aparición de créditos iniciales.

1.1.2.3 DOCUMENTAL INTERACTIVO O PARTICIPATIVO

Nació a partir del *cinema verité*, un movimiento francés que, en oposición al documental de observación, encontraba el mayor grado de realismo implicando al realizador y su cámara con el tema y, en especial, con sus participantes.

“La principal diferencia (del modo interactivo o participativo) con el modo anterior (de observación) es que proporciona una historia oral: los personajes hablan a cámara, y no sólo entre sí, y la legitimación del proyecto de la película proviene en no poca medida del testimonio de los entrevistados. Una segunda diferencia es que incorpora al documentalista, esa conspicua ausencia en el cine directo.” (Weinrichter, 2004, p. 43)

La evidencia de la cámara y la constante presencia del documentalista le otorgan una fuerza periodística a la obra, ya que el realizador –que por lo general es el investigador- pone un fuerte interés en averiguar cada detalle del tema mediante el diálogo. Sin embargo, esta fuerte implicación del documentalista con el tema también podría traducirse en una falta de objetividad.

La entrevista es el rasgo que distingue al documental interactivo. Es gracias a ella y no tanto de las imágenes que se obtienen los argumentos que sostienen la obra. La voz del director como narrador y su presencia en pantalla durante la entrevistas es otro rasgo que diferencia este estilo documental de los otros. En “Capturing the Friedmans” (*Capturing the Friedmans*, Andrew Jarecki, 2003) las entrevistas son partes vitales de la investigación y sin ellas es imposible comprender las

realidades que representan.

1.1.2.4 DOCUMENTAL REFLEXIVO

Tiene como tema el mismo documental. Nichols asegura que “el mundo histórico (su autenticidad) en sí es el tema de meditación de este modelo. Se tiene en cuenta el proceso de representación en sí y no tanto la interacción del director con el mundo y sus actores.” (Nichols, 1997, 93)

A través de esta vuelta de tuerca que se hace del documental tradicional, se busca poner en tela de juicio el uso de la realidad en la representación audiovisual. Se cuestionan los efectos que tiene el documental, desnudándolo ante el espectador; mostrando sus estrategias, estructuras y convenciones. Mientras que en el resto de modos documentales que hablan de la realidad, el reflexivo habla de la documentación en sí.

Para transmitir este cuestionamiento, se hace común el uso de actores para interpretar a personas reales. Otra manera de crear un efecto de presencia del texto es a través del reconocimiento por parte del director acerca de la imposibilidad de ser absolutamente objetivo.

“La Delgada Línea Azul” (*The Thin Blue Line*, Errol Morris, 1988) recrea, mediante interpretaciones actuadas, los distintos puntos de vista de un asesinato y con ello da a conocer la imposibilidad del documental de intentar recrear la realidad y llegar a la verdad.

1.1.2.5 DOCUMENTAL PERFORMATIVO

Se denomina así a los documentales en los que el realizador participa activamente en la obra y no sólo como investigador pasivo. La voz del realizador, fuera de entenderse como una muestra de imparcialidad, es tan válida como la de cualquiera, por ser un testigo más de lo acontecido.

“El modo performativo se contrapone al observacional por su insistencia en mostrar la respuesta “afectiva” del documentalista a la realidad; pero también se contrapone al modo participativo (interactivo), pues si éste lo fiaba todo a la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad como a la cámara.” (Weinrichter, 2004, p. 50)

La voz del propio director en la obra le da una gran libertad para expresar opiniones a su gusto. Por otro lado, esta libertad se extiende a la realidad que el mismo realizador ha decidido mostrar y a la forma cómo trata. Por todo esto, no es posible realizar una distinción de los rasgos formales de este tipo de documentales ya que están supeditados al estilo personal del realizador. Un claro ejemplo de este tipo de obras son los documentales del norteamericano Michael Moore.

1.1.2.6 DOCUMENTAL POÉTICO

Es herencia de los documentales de vanguardia de los años 20, cuyo mayor representante era el ruso Dziga Vertov. Este estilo rompe con el corsé de la prosa documental y elabora un poema visual a partir de imágenes obtenidas de la realidad.

Frente a la mayoría de teóricos que clasifican este tipo de obras dentro de una variante poética del modo expositivo, Bill Nichols reconoce que “el modo poético, que comparte un terreno común con la vanguardia modernista, se caracterizaría porque subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica en cada film determinado.” (Nichols 2001, p. 105)

La libertad poética hace que este tipo de documentales no destaquen por alguna nota formal en específico. Sin embargo, lo que tienen en común estas obras son el uso de imágenes sacadas del mundo histórico y la construcción de una armonía lírica con estas piezas.

1.2 FICCIÓN

1.2.1 CONCEPTO

“Una ficción audiovisual es un relato o narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracteriza por poseer un principio y un final, diferenciarse del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a ése o a otro tiempo, etc.” (Sánchez Noriega, 2005, p. 46)

Dentro de la definición de Sánchez Noriega, se pueden rescatar varias características de la ficción que sirven para establecer una comparación con el documental:

La primera dice que “es un relato o narración de sucesos reales o ficticios”. Acerca de esto, la diferencia con el documental radica en que éste presenta exclusivamente sucesos reales. Cualquier tipo de narración – por más documental que parezca- que parta de un mundo posible no puede ser considerado un relato documental y pertenecerá al campo de la ficción.

Asimismo, los sucesos del documental no se encadenan según la lógica clásica narrativa de la ficción. Estos son, más bien, guiados por una lógica argumentativa en la que cada elemento va sumándose hasta llegar a una tesis final, una conclusión que es muy distinta al final de una narración.

En cuanto al espacio y los personajes, si bien ambos tipos de narración audiovisual presentan estos dos elementos, se debe reconocer que en la no ficción tanto espacios como protagonistas tienen una existencia real más allá del relato.

Por último, se afirma que el relato de ficción debe diferenciarse del mundo real. Esto comprende sólo la esencia del relato de ficción, ya que el relato de ficción puede adoptar uno o muchos elementos formales del documental al momento de darle forma a esa esencia. Producto de

esta puesta en escena no ficcional son los escenarios reales, el uso de imágenes de noticieros, las cámara al hombro, etc. Si se quiere ir más allá, esta adopción de figuras da paso a movimientos como el Neorrealismo Italiano, el Dogma 95 o el Falso Documental.

1.2.2 CLASIFICACIÓN

1.2.2.1 LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Clasificar las obras cinematográficas es una seria complicación ya que hay diversos criterios para hacerlo: según el medio o soporte, el formato de la película, la duración, la finalidad, la adecuación a la realidad, estructura y las expectativas que crea en el público. Esta última es la que ha dado paso al género audiovisual que, como lo define Sánchez Noriega, “es una „guía” para el comportamiento del público –reír (comedia), emocionarse o llorar (drama), asustarse (terror), sorprenderse (fantástico), entretenerse (aventuras) etc.- o para el reconocimiento de temas, espacios, íconos, situaciones, objetos, acciones... que espera encontrar en las películas.” (Sánchez Noriega, 2005, p. 98). Representa, por otra parte, una especialización en los contenidos que responde a ciertos patrones o estructuras. Siguiendo estas definiciones, el mismo Sánchez Noriega, identifica los siguientes géneros de ficción con algunos de sus subgéneros.

a) Drama (melodrama, romance, drama histórico, social, judicial, biográfico, religioso, etc.)

b) Comedia (burlesco, *screwball*, comedia romántica, absurdo, humor negro, intelectual, familiar, picaresca, parodias, etc.)

c) Western (histórico, cuarteros, *spaghetti*, conquista del oeste, etc.)

d) Musical (ópera, musical americano, melodrama, ópera rock, zarzuela, vodevil, etc.)

e) Terror (licantropía, vampirismo, satanismo, *gore*, sucesos paranormales, psicológico, asesinos en serie, etc.)

f) Fantástico (fantasías históricas, monstruos de laboratorio, héroes, mitología, brujas y magos, invasiones del espacio, etc.)

g) Aventuras y acción (acción espectacular, piratas, leyendas medievales, capa y espada, artes marciales, deportivas, fugas, *buddy films*, etc.)

h) Criminal (cine negro, denuncia social, falso culpable, gánsteres, investigación, policíaco, atracos y timos, etc.)

i) Bélico (drama bélico, misión militar, guerras coloniales, guerras mundiales, pacifista, Vietnam, etc.)

j) Géneros Híbridos (comedia dramática, comedia musical, Kolossal, cine de propaganda, catástrofe, etc.)

k) Intergéneros (cine en el cine, *road movies*, mundo del teatro o televisión, erótico, homosexualidad, etc.)

1.2.2.2 ESCUELAS O MOVIMIENTOS

Una segunda clasificación importante de la ficción parte de los movimientos, escuelas y algunas estéticas que han surgido a lo largo de la historia. Al margen de los temas que tocan y las expectativas que generan, las escuelas se distinguen, más bien, por las innovaciones estilísticas y las rupturas de los modos expresivos tradicionales. Estos grandes momentos históricos son:

1.2.2.2.1 LAS VANGUARDIAS DE LOS AÑOS VEINTE

La crítica a los valores del arte que profesaban movimientos de la literatura y las artes plásticas como el impresionismo, el cine abstracto, el surrealismo etc. se trasladan al, todavía joven, cine de los años veinte. Los vanguardistas buscaban un reconocimiento artístico y cultural del cine y su divorcio de la industria que en esos años se estaba gestando. Esta búsqueda artística se traducía en el rechazo hacia la causalidad del relato clásico y hacia la representación figurativa; en cuanto a la forma, hace uso del ritmo visual como recurso expresivo.

José Luis Sánchez Noriega distingue tres vanguardias durante esta etapa: a) la primera vanguardia o cine impresionista, representado, agrandes rasgos, por obras de Abel Gance, René Clair, Henri Chomette, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac y Jean Epstein; b) la segunda vanguardia formada por el cine surrealista y dadaísta francés y el cine abstracto alemán; y c) la tercera vanguardia o cine independiente o documental. (Sánchez Noriega, 2005, p. 200)

La importancia de este cine no radica tanto en la incursión de “ismos” propios de la pintura en el cine, sino que destaca por ser el pionero en crear una cinematografía alternativa a la industria y que incluso utilizaba canales de distribución distintos como cafés. La vanguardia en el cine demostró que se podía realizar un trabajo autónomo a la literatura o el teatro, en el que el ritmo de las imágenes, y no la historia, construye el relato.

1.2.2.2.2 EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Son obras realizadas durante la República de Weimar. Se caracteriza por mostrar el mundo interior de los personajes por medio de una estilización de los decorados al margen de la realidad que llegan a convertirse en personajes, los objetos que adoptan el valor de símbolos, la gesticulación exagerada y casi teatral de los rostros, los fuertes contrastes entre luz y sombra que crean dramas de iluminación y los rudimentarios efectos especiales; todo rodado en interiores.

El expresionismo fue el reflejo audiovisual del romanticismo alemán, que buscaba competir con los largometrajes norteamericanos estandarizados, creando una cinematografía más cultural y al mismo tiempo más alemana. El movimiento proyectaba también, a través de alucinantes metáforas, la realidad de Europa de la época, que después declinaría en dos guerras mundiales.

1.2.2.2.3 EL CINE SOVIÉTICO DE MONTAJE

Lenin dijo: “De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”. La única escuela salida de una iniciativa gubernamental sirvió para ensalzar la revolución y el adoctrinamiento de la población. Para ello fueron vitales las investigaciones que se realizaron sobre el montaje; en ellas se demostraba los diferentes efectos que tenían sobre el público una serie de imágenes montadas en distinto orden. Los resultados de estos experimentos ayudaron a definir conceptos como el espacio fílmico y el ritmo.

Era la primera vez que una finalidad ideológica establecía un nuevo tipo de organización de relato que no dependía de la continuidad narrativa. Era, justamente, el montaje el que construía la historia en el cine soviético, por eso eran permitidos los saltos de eje, la inserción de imágenes simbólicas, la ruptura de la continuidad temporal y espacial y otras fórmulas que podían ser útiles para la propaganda pero inadmisibles para el cine hasta ese momento.

1.2.2.2.4 EL REALISMO POÉTICO FRANCÉS

Surgido en los treinta, el realismo poético francés fue un movimiento que partió tenía cotas muy grandes del talante documental, en el que se matizaba una poesía de lo cotidiano. Todo esto era el producto de la grave crisis que se vivía en Francia, que después sufriría la invasión nazi y su incursión en la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto a la forma, si bien trataba diversos géneros, este movimiento poseía un estilo visual similar al documental sobre vida cotidiana que se había explotado durante los treinta en Europa. No por ello, se trataba de un estilo impersonal, sino que tocaba realidades trágicas y fatalistas de personajes populares y de la clase obrera. En eso radicaba el sentido poético, en la tragedia que significaba vivir en un país que se estaba resquebrajando.

Es el primer movimiento que anulo las fronteras ya definidas entre la realidad y la ficción y al mismo tiempo produjo relatos ficticios de personajes cotidianos que reflejaban el desencanto por la vida de un pueblo entero.

1.2.2.2.5 EL NEORREALISMO ITALIANO

En una Italia destruida por la guerra, la estética realista de este moviendo se contrastaba con un compromiso del cineasta para con la realidad. Sin embargo, el neorrealismo no trata de construir ficciones parecidas a la realidad, sino de convertir la realidad en un relato.

El compromiso de los directores era moralista en el sentido que debía reflejar, sin manipulaciones, la triste realidad del pueblo italiano. Esto conducía, a su vez, a que la descripción pura, el entretenimiento y, por consiguiente, el cuidado por una técnica y estética definida, queden en segundo plano frente a producciones austeras; rodadas en barrios populares, con actores desconocidos y siempre con un talante de documento. En cuanto a los temas, había una tendencia hacia el drama y la tragedia en situaciones cotidianas como el trabajo y el estilo de vida de la época.

1.2.2.2.6 LA MODERNIDAD DE LOS SESENTA

A finales de los cincuenta, una serie de cambios de todo tipo como la evolución crítica del público, la evolución tecnológica y la llegada de la guerra fría, resultaron nuevas tendencias cinematográficas en cada país: la Nouvelle Vague en Francia, el Free Cinema en el Reino Unido, el Nuevo Cine Español, el Nuberu Bagu en Japón, el New American Cinema en Estados Unidos, etc.

Estos Modos de Representación Moderna tenían en común el “rechazo al relato novelesco de argumento muy trabado, con personajes definidos y una secuenciación rigurosamente causal; por el contrario, el guión es un apunte abierto a la improvisación y al hallazgo en el proceso de rodaje y montaje”. (Sánchez Noriega, 2005, p. 266).

Además representaban una renovación en los directores que empezaron a entender al cine como medio de comunicación y no como un mero espectáculo. Esto lleva a que el público cobre, a partir de ese

momento, un papel crítico y de colaborador frente a la visión que presenta el autor.

A ello se sumaban unas características formales bien definidas como nuevos modos de producción –mecenazgo, cooperativas, subvenciones, etc.-, que apostaban por un cine de bajo presupuesto con historias inmediatas y escenarios naturales.

1.2.2.2.7 LA POSMODERNIDAD

El cuestionamiento de la verdad que caracterizó a los posmodernos tuvo también su reflejo en el cine. Los modos tradicionales de narración y la búsqueda de la verdad y de una ética en las películas fueron reemplazados por el aniquilamiento del cine de géneros, la fragmentación del cuerpo del relato y la relativización de los patrones ideológicos y morales.

El cine posmoderno surgió en 1980 y no nace ni se establece en una geografía determinada, sino que viene representada por distintos directores como Peter Greenaway, Aki Kaurismaki, Quentin Tarantino, Atom Egoyan o Pedro Almodóvar. “No resulta fácil encontrar elementos comunes a cineastas tan diversos –a su vez, autores de películas muy diferentes-, pero parece evidente un mismo espíritu desmitificador de todo discurso y hasta de todo relato, lo que muy frecuente se plasma en tratamientos humorísticos y paródicos, que tiene como consecuencia narraciones.” (Sánchez Noriega, p. 271)

El espíritu desmitificador del que habla Sánchez Noriega, hace difícil también la distinción de unos rasgos formales en el cine posmoderno. Es más razonable rescatar aspectos de fondo como el predominio de los valores estéticos sobre los éticos; la mirada incrédula hacia la realidad que conducen a que el comentario y la ironía sean las únicas “verdades” y la búsqueda de lo inmediato.

Cabe resaltar la influencia en el cine de relatos propios de la televisión. Así, las películas para la televisión, los videoclips y los spots han dado paso a que la cinematografía tenga un nuevo estilo visual caracterizado por un montaje analítico de planos muy cortos, encuadres rebuscados y desequilibrados, diversos tratamientos fotográficos en una misma obra (distintas calidades, filtros, cromatismo, etc.), bandas sonoras que acentúan la espectacularidad, etc. A esto se suma el uso de técnicas por computadora y digitales que no sólo modifican el lenguaje audiovisual, sino que ofrece a muchos la oportunidad de realizar nuevas obras, democratizando el cine.

Un caso aparte es el del Dogma 95, estilo de cine que rechaza no sólo la industria sino que también lo hace con el cine de autor y que pone fuerza en el dramatismo de la representación. A través de un decálogo dictado por los directores daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg, se pretende un cine sin géneros; rodado en escenarios naturales y sin utilería; filmado exclusivamente en 35mm, con cámara al hombro y sin trucajes. Además la fuerza de estas películas está en la representación de la realidad y no en el virtuosismo de los autores quienes están prohibidos de aparecer en los créditos.

Manifiestos aislados como el Dogma 95 dan cuenta de nuevas maneras de entender el cine. Por supuesto, en la actualidad todo el cine no se rige por dogmas como el de éste movimiento sino que el modo clásico

de representación subsiste con modos menos convencionales. No pocas veces los estilos se mezclan o adoptan características de algunas de las escuelas que se han mencionado.

Estas dos formas de clasificación -por géneros y por movimientos históricos- son los que mejor definen los distintos tipos de narración que, hasta el momento, ha presentado la ficción audiovisual. Ambos criterios son esenciales para definir correctamente cada obra audiovisual.

Hasta este punto, se ha pretendido hacer una definición de la ficción y el documental audiovisual según las diferencias y similitudes que guardan entre sí. Estas definiciones comparadas cobrarán sentido a continuación que se hable de un género que ha diluido las fronteras que separan la representación audiovisual de la realidad de la ficción: El falso documental.

2 EL FALSO DOCUMENTAL

La frontera entre la representación de la realidad y la ficción se hace cada vez más difusa. Los géneros se funden entre sí creando confusas amalgamas que sólo se diferencian por el distinto grado de verdad o invención que contienen sus argumentos. El falso documental forma parte de esta frontera y, frente a otros géneros audiovisuales, tiene unas características distintivas muy peculiares.

2.1 QUÉ NO ES UN FALSO DOCUMENTAL

El falso documental o *fake* se podría definir como una obra audiovisual –cinematográfica o televisiva- que fusiona la ficción con la no ficción. Sin embargo, las relaciones entre estos dos grandes géneros del audiovisual son muy variadas y producen, a su vez, nuevas clasificaciones dependiendo del grado de realidad o ficción que posea cada obra. Esta clasificación incluye:

2.1.1 “ESTA HISTORIA ESTÁ BASADA EN HECHOS REALES”

A partir de una realidad del mundo histórico, se crea una ficción cinematográfica o televisiva. Las historias no siempre coinciden de manera exacta con la realidad en la que se basan y, en algunos casos, varían los nombres y acontecimientos. Es el antónimo del falso documental.

Si bien ambas son ficciones, la diferencia de este tipo de historias con el falso documental está en la forma: mientras que la esencia del *fake* es la de aparentar ser un documental, las ficciones basadas en hechos reales mantienen un tratamiento audiovisual propio de la de ficción. Entre las muchas películas de este estilo, están “Ciudad de Dios” (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002), “El Hombre Elefante” (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980) y “La Lista de Schindler” (*The Schindler’s List*, Steven Spielberg, 1993).

2.1.2 FILMS DE METRAJE ENCONTRADO O *FOUND FOOTAGE*

Es la construcción de una historia audiovisual a partir del montaje de imágenes de archivo. También se denomina *found footage* cuando se toman imágenes en movimiento –de cualquier género- y se incluyen en una narración audiovisual. Se aplica tanto a documentales como a obras de ficción. Un ejemplo representativo de este tipo de filmes es “Lily, la Tigresa” (*What's ip Tiger Lily?*, Woody Allen, 1966) comedia que se compone con secuencias del policial japonés *Kagi no Kag*. Allen alteró la banda de sonido creando la historia de un detective que investiga la desaparición de una receta de ensalada de huevos.

“Es una práctica de índole claramente *subversiva*, no sólo por la voluntad política que suele animarla sino quizá sobre todo por lo que tiene de atentado contra el principio de veracidad del género documental, al *desviar* el sentido de los materiales reales que utiliza.” (Weinrichter, 2004, p. 80). La subversión contra el documental de la que habla Weinrichter es distinta a la que desarrolla el falso documental. Mientras que en las ficciones de *found footage* se transgrede el sentido de la escena o secuencia encontrada -lo que no quiere decir que se deba transgredir el sentido total del film hasta convertirlo en un falso documental-, en el *fake*, en cambio, la intención es la de crear un nuevo sentido a la obra completa.

Aunque esta modalidad también se ha incluido en algunos falsos documentales, la intención de este artificio no es siempre la de crear un

sentido diferente –y hasta opuesto- al de la verdad como el de todos los *fakes*.

Una cinta de metraje encontrado se convertirá en un falso documental no sólo cuando altere el sentido original de la película o el fragmento, sino cuando con ello se quiere construir una “nueva verdad” a través de una narración que aparente la veracidad del estilo documental. Un ejemplo representativo de *fake* a partir de imágenes de archivo, es “Tribulation 99” (*Tribulation 99: Alien Anomalies Under America*, Craig Baldwin, 1992). En este falso reportaje y mediante el uso de películas antiguas de ciencia ficción, el director “demuestra” el origen alienígena de los dictadores de derecha de Centro, Sudamérica y el Caribe, todos ellos comandados por la CIA.

2.1.3 EL DOCUMENTAL FICCIONADO O DOCUFICCIÓN

Es un tipo de documental televisivo o cinematográfico que usa elementos formales de la ficción audiovisual en su narración. Se pueden identificar, sobre todo, por las reconstrucciones de hechos, que son ficciones que representan lo que sucedió en el mundo histórico.

Dentro del documental ficcionado se encuentran también los documentales que tienen que recurrir construcciones -no reconstrucciones- de ficción para ilustrar mejor una situación. En “Masacre en Columbine” (*Bowling for Columbine*, Michael Moore, 2002), Moore usa dibujos animados para construir su versión personal de la historia de los Estados Unidos. Otros ejemplos más convencionales se

encuentran en las reconstrucciones de acontecimientos históricos de los documentales televisivos.

“La estrategia „mixta“ de elementos de la realidad y de puesta en escena del docudrama surgió de la necesidad de recurrir a una reescenificación, a veces con actores profesionales, ante la dificultad de „conseguir metraje auténtico en ciertos escenarios reales, dada la carencia de material ligero y el consiguiente grado de disrupción de las actividades pro-filmicas que podía causar el rodaje” (Corner, 1996, p. 31).

Algunos autores justifican el uso de la ficción en el documental sólo en casos como los que describe Corner, en los que la cámara no pudo estar presente en el momento del acontecimiento. Esto ha llevado a que documentalistas se tomen licencias como el recrear hechos “de época” de los cuales no se tienen muchas referencias directas y, por lo tanto, declinan en reconstrucciones poco fidedignas. Por su parte, Bill Nichols incluye este tipo de obras dentro de la clasificación de documental reflexivo. Él afirma que la representación en el documental evita el uso y posible abuso de personas reales al hacer las construcciones o declaraciones.

“Son películas que se basan en las interpretaciones de actores para representar lo que el documental podría haber sido capaz de comunicar si hubiéramos obligado actores sociales a representar papeles y subjetividades que no fueran las suyas propias. Este tipo de películas ponen énfasis reflexivo en la cuestión de utilizar a la fuente al mismo tiempo que evitan algunas dificultades éticas de usar actores sociales con este propósito” (Nichols, 1997, p. 95).

La diferencia de la “docuficción” con el *fake* se encuentra en que el último es esencialmente un género de ficción, mientras que aquel pertenece al discurso audiovisual de no ficción. Ambos presentan una frontera difusa entre la ficción y la realidad, pero mientras el documental preformativo construye ficciones para explicar una realidad, el *fake* hace todo lo opuesto: registra aparentes realidades para mostrar algo que nunca sucedió en la historia.

2.1.4 REALIDAD DENTRO DE LA FICCIÓN

Aquí se incluyen los filmes de ficción en los que se insertan imágenes documentales –de archivo o ad-hoc- en alguna parte de la obra. Este recurso se utiliza para dar un matiz de realismo al film e implicar mucho más al espectador con lo que pasa en la película. Se diferencia del *found footage* en el sentido de que el primero se usa para dar un nuevo sentido a la secuencia insertada y el otro se usa más para ubicar al espectador dentro de unas circunstancias específicas de tiempo y/o espacio.

Su diferencia con el falso documental radica en que los registros de la realidad son utilizados para ubicar al espectador dentro de una ficción y no para dar la apariencia de verdadero a la obra íntegra. Por otro lado, estas inclusiones documentales se hacen dentro de un marco en el que el estilo visual de ficción predomina, distinguiéndose claramente del argumento central del film.

En “Los Infiltrados” (*The Departed*, Martin Scorsese, 2006), por ejemplo, la narración del personaje de Costello va acompañada de imágenes de noticieros sobre disturbios en Boston en el pasado. Esta combinación adelanta al espectador de lo que va la película.

2.1.5 EL REALITY SHOW

Género de no ficción televisiva que capta las situaciones que una o varias personas coexisten de acuerdo a un guión o idea predeterminada. Esto último le resta carácter realista en la esencia, ya que lo que se muestra en pantalla no es más que la respuesta de una persona del mundo histórico a un estímulo que parte de una idea concebida en la mente de un guionista.

“Estos dos tipos de programas (*realitys* y del corazón) son de carácter esencialmente *preformativo* y valoran sobre todo la espontaneidad de los protagonistas ante la cámara. Ello les hace regirse por protocolos previos diversos: reglamentos, o guionistas, en los *reality shows*, que obligan a los concursantes a hacer algún tipo de *performance* para ganarse su lugar en el sol; mientras que los famosos y/o allegados se limitan a cobrar por salir a discutir su vida privada, en los programas cardíacos.” (Weinrichter, 2005, p. 65, 66)

Guarda similitud con el *fake* en el sentido en que ambos poseen argumentos establecidos durante la preproducción; sin embargo el falso documental debe conservar y mantener este guión –que aparenta la vida real- al pie de la letra para mantener la apariencia realista, mientras que en el *reality* este guión no debe pasar de ser la guía de una actividad que

genere reacciones verdaderas de los participantes. En segundo lugar, están los formatos: mientras que el *fake* mantiene exclusivamente la forma documental, el *reality* posee varios formatos como el de programa concurso (*The Bachelor*), el de cámaras escondidas (*Big Brother*), aquellos que incluyen famosos concursando (*Bailando por un Sueño*) o siendo “capturados” durante su vida cotidiana (*The Osbournes*), etc. Por último, el medio que se maneja en el *reality* es exclusivamente televisivo, mientras que el falso documental puede ser también cinematográfico.

2.2. CONCEPTO DE FALSO DOCUMENTAL

Después de dejar claro en qué no consiste un falso documental podemos aproximarnos a una definición de éste:

La complicación que representa definir las fronteras del falso documental ha llevado a que no sean muchos los teóricos que se hayan atrevido a definirlo. En su obra *Desvíos de los Real, el Cine de No Ficción*, Antonio Weinrichter define el falso documental como: el “relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivados por el cine documental”. (Weinrichter, 2004, p.69).

Más allá de los márgenes difusos que existen entre la ficción y la no ficción de algunos géneros híbridos, la definición de Weinrichter es clara. La esencia del falso documental está en el género al que pertenece: la ficción, el complemento de este concepto está en aquellos formalismos que le dan su distinción como subgénero: todos los códigos que lo hacen parecer un film documental.

Sánchez Navarro también plantea una concepción de falso documental basada en su género, afirmando que “cuando hablamos de falso documental de lo que hablamos, necesariamente, es de puro cine de ficción.” (Sánchez-Navarro, p. 85). Está claro entonces que el *fake* es un discurso audiovisual de ficción que, como asegura Weinrichter, imita los códigos y convenciones cultivados por el documental. Ahora si se habla de un análisis de fondo y forma del subgénero, se podría decir que el *fake* es en el fondo una obra cinematográfica de ficción y que en cuestiones de forma aparenta ser un documental.

Sin embargo esta definición queda corta al tratar de descifrar el por qué del nacimiento de este género. Weinrichter, por ejemplo, determina que la génesis del falso documental se haya en la posmodernidad y su ingerencia en el cine.

“Puede pensarse que el *fake* no sería una forma especialmente nueva para la teoría de los géneros, pues es posible englobarlo dentro de la categoría de la parodia que imita los rasgos de su referente. Pero si la parodia depende de una relación cómplice con el receptor, que deriva su placer del reconocimiento de los rasgos exagerados del referente citado, el sentido del *fake* no se agota siempre en dicho reconocimiento (...). “La ficción posmoderna tiene en el pastiche uno de sus rasgos más habituales; y sin duda hoy es habitual ver películas plagadas de citas o construidas todas ellas ,al modo de””. (Weinrichter, 2004, p. 69-70)

El autor se refiere a los pastiches que, además de burlarse y exagerar del género en el que están basados, representan una crítica de los

misimos. En este sentido, el falso documental sería una segunda respuesta –la primera es lo que Nichols definió como Documental Reflexivo- de algunos autores hacia la institución documental. Esta respuesta es crítica en dos sentidos: a) es crítica con los realizadores y la “autoridad” que se han adjudicado al creerse dueños de la verdad y b) es crítica con el público que ha concedido al documental el derecho de ser un reflejo directo e incuestionable de la realidad.

Weinrichter cita a Zuilhof quien asegura que “el *fake* trata siempre de la propia práctica cinematográfica. A través de sus parodias, estas películas denuncian los clichés y desvelan la hipocresía latente tras la supuesta sinceridad del realismo.” (Zuilhof, 1997, p. 189. Citado por Weinrichter, 2004, p 70)

“El falso documental ayuda a interrogarnos sobre la institución y la semiosis lógica de *lo documental*, alerta a los públicos y nos alerta sobre los públicos, pone de manifiesto el código de lo verosímil y explicita que la historia y la Historia se visten con el manto del discurso. (...), debemos enmarcar toda investigación de los falsos documentales en un proyecto más amplio que consista en el estudio de la presencia sistemática e hiperconsciente de la mentira en los medios de comunicación.” (Sánchez-Navarro, 2004, p. 85,86)

Con esto último, Sánchez Navarro va más allá y no se queda con el *fake* como una crítica exclusiva al documental, sino que amplía el rango de acción de éste a todos los medios que ofertan “la verdad”.

Por último la crítica del *fake* puede aplicarse específicamente a un estilo documental que ha sido cuestionado por su invalidez como “discurso sobre la realidad”: la docuficción o docudrama, género que se vale de la ficción para contar aquellos acontecimientos que la cámara del documental no pudo captar. Sobre esto, Weinrichter es claro:

“Otra cosa es el placer que deriva al *fake* de hacer pasar por documental un material primorosamente falsificado; pero con ello no hace sino aludir a la condición esencialmente ficticia que introduce en el estímulo del documental la noción de reconstrucción.” (Weinrichter, 2004, p. 37, 38)

Como se observa, el falso documental realiza un proceso inverso al del “docuficción”, representa, mediante una apariencia visual de documental, un mundo producto de la mente de alguien. Esto lleva a que el *fake* se haya convertido en una crítica directa a este modo alternativo de representación documental, modo que, a veces, no tiene sustento real y es usado de manera irresponsable.

2.3 EL *FAKE*, ¿UN GÉNERO AUDIOVISUAL?

Llegados a este punto, se hace necesario determinar si el falso documental es un género más de la ficción o solamente una forma muy particular de narración que no tendría la relevancia suficiente para ser reconocida como género.

Según la adecuación a la realidad, ya se dejó claro que el *fake* pertenece a las obras de ficción. Porque, a pesar de tener grandes

similitudes con el género documental, el *fake* no es más que pura invención. Sin embargo, si entramos en la clasificación por géneros de la ficción según las expectativas que se crean en el público, no se puede encontrar entre ellos al falso documental. Como afirma Sánchez Noriega: “Un género no existe mientras no es nombrado, es decir, en tanto no se percibe que hay un conjunto significativo de películas con elementos técnicos o formales en común”. (Sánchez Noriega, 2005 p. 98).

Esto lleva a que, más que un género, el falso documental sea considerado como un modo particular de narración que no se distingue por las expectativas que genera en el público, sino por ciertas notas formales que comparte con el documental. Así, se podría hablar del *fake* como una escuela o estética definida como la del Expresionismo Alemán, el Dogma 95 y tantas otras en las que no es importante el argumento sino el cómo es contado. En este caso, de forma documental.

El falso documental es una clara mezcla de los dos grandes géneros audiovisuales. Si además se tiene en cuenta que *fake* es un pastiche del documental, se descubriría que esta nueva modalidad posee dos grandes características posmodernas: la mixtura de géneros y la reflexión sobre la realidad que se representa en un documental. Estas dos características hacen que el falso documental sea una de las casi infinitas manifestaciones de la posmodernidad audiovisual.

Por otra parte, se podría tomar cada obra del falso documental y clasificarla, ahora sí por su argumento, dentro de los criterios que propone Sánchez Noriega. Por ejemplo, “Zelig”, de Woody Allen, pertenecería al subgénero *biográfico*, pero sin olvidar las notas que la identifican con una *parodia* del documental. “Cloverfield: Monstruo” sería un drama de

catástrofes y “REC” un film de horror. Esto dificultaría aún más el estudio, por lo que lo acordado en el anterior párrafo se tomará como conclusión.

2.4. CLASIFICACIÓN DEL FALSO DOCUMENTAL

La justificación de clasificar a los falsos documentales antes de definir sus rasgos formales radica en el hecho de que cada estilo de *fake* viene caracterizado por una intencionalidad. A diferencia del resto de géneros de la ficción, los cuales vienen definidos por las características de su argumento (la comedia el humor y por sus finales felices, el western por el lugar y la época en que se lleva a cabo la acción, el policial por sus constantes giros argumentales, etc.), el falso documental se clasifica según el impacto que quiere generar el director en el público.

Jane Roscoe y Craig Hight realizan una subdivisión del *fake* que incluye: a) la parodia, b) la crítica y la falsificación, y c) la deconstrucción (Roscoe – Hight, 2001, p. 66). Sin embargo, los límites de esta clasificación no están bien definidos y algunos estilos se confunden entre sí.

Al momento de definir el *fake*, Sánchez Navarro da un pequeño asomo a lo que podría ser una clasificación del falso documental. Al igual que Roscoe y Hight, la intención del autor es el criterio para determinar los distintos tipos de *fake* que podrían resultar:

“Diferenciamos un tipo muy concreto de falso documental –el llamado en inglés *mockumentary* (de *mock*: burla), que bien podríamos traducir como “mofumental” (de documental y mofa)- de documentales falsos que engañan con la intención de intoxicar, o de las obras por todos conocidas de Buñuel o Flaherty, cuyo recurso a la ficción es parte estratégica de su propuesta. También los diferenciaremos de los docudramas, en los que se utilizan actores, guiones y escenarios con la presunta legitimidad de reconstruir unos acontecimientos ciertos y documentados con profusión por diversos testimonios; y de las evidentes ficciones construidas en un *estilo* documental.” (Sánchez- Navarro, 2004, p. 90)

De esta división se rescatarán tres estilos de narración dentro del falso documental: a) el *mockumentary* o “mofumental” (de mofa) que se caracteriza por la presencia de elementos humorísticos y que tendría concordancia con lo que Roscoe y Hight reconocen como parodia, b) el *fake* que engaña con la intención de intoxicar, que tendría su símil en el falso documental de crítica y falsificación y c) las ficciones construidas en un estilo documental que no pretenden hacer reír pero, a través de su argumento y de cómo lo narra, revela su falsedad. Los docudramas y demás estilos incluidos en el punto 2.1 están descartados.

Se pasará a nombrar cada uno para definir luego sus respectivos rasgos formales.

2.4.1 EL FAKE TIMADOR

El *fake* timador es aquel que se realiza para engañar al público, en el sentido que el director, a través del estilo visual del film, lleva a que el espectador piense que la obra que está presenciando tiene sustento en hechos que efectivamente se han producido en la historia. En eso radica su éxito.

Bill Nichols afirma que los elementos audiovisuales propios del documental demuestran “la presencia del aparato de registro y la realidad del proceso de registro que nosotros, a menudo por una cuestión de fe, suponemos que ha tenido lugar en una situación de grave riesgo.” (Nichols, 1997, 239)

Esta cuestión de fe de la que habla Nichols no es otra cosa que la confianza plena que pone el espectador en la institución documental. Esa confianza, a su vez, sólo puede estar basada en lo que el espectador observa en la pantalla, o sea en el estilo visual propio del documental y que es reconocido mediante una serie de modelos audiovisuales, aquello que Mariela Farré llama registro predominante:

“Las distinciones están basadas en el pacto de lectura indicado por el texto, según los registros que predominan en él. Las marcas de género están dosificadas y aquellas que predominen –drama o documental; ficción o realismo- indicarán la isotopía preferencial del género.” (Farré, 2004, p. 190).

La estrecha relación de las características audiovisuales predominantes del documental con el público es la base para el reconocimiento de un género u otro por parte del público y, por

consecuencia, es también la base para la efectiva realización del *fake* timador. El director toma los modelos que predominan -y a los que está acostumbrado el público- y los aplica a una idea que no tiene sustento con la realidad ni con la historia, creando una mentira audiovisual con las siguientes características:

a) Un pacto de lectura “documental”: El pacto de lectura que firma el espectador en una obra de ficción es muy distinto al que firma con un documental. En el primero, el espectador tiene claro que lo que verá no tiene una relación esencial con la verdad o con la Historia; mediante el pacto de lectura del documental, en cambio, el espectador acepta que lo que aparecerá en pantalla es el relato de algo que ha sucedido en la realidad sin dudar de su verdad. Al observar una historia con apariencia documental, como la de este tipo de *fake*, el público no hace más que tomar como verdadero lo que aparece en la pantalla y firmar con el realizador un pacto de lectura similar al que se acuerda al leer un periódico.

b) Un argumento bien “documentado”: Un pacto de lectura “documental” se vendría abajo si el público notara que la historia se sostiene en argumentos ilógicos o en afirmaciones falsas. Por eso es necesario que la historia sea mínimamente creíble para la mayor parte del público y que los documentos que sostienen las afirmaciones deben parecer auténticos.

c) Una forma documental: La forma es lo primero que el público percibe de una obra audiovisual y lo que le lleva a firmar el pacto de lectura inicial con el director. Es por eso que los rasgos formales son

los principales vehículos que conducen al espectador a definir un *fake* timador como un relato de la realidad; como un documento más.

“El Proyecto de la Bruja de Blair” (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick – Eduardo Sánchez, 1999) es un ejemplo curioso porque durante la distribución –que tuvo su fuerte en la Internet- no se dejó claro si se trataba de una historia real o una ficción. Esto, sumado al tratamiento de vídeo casero del film, llevó a que una gran parte de los espectadores califiquen la obra como documental.

Por otra parte, “La Verdadera Historia del Cine” (*Forgotten Silver*, Peter Jackson, Costa Botes, 1995) no pasó por un proceso de distribución sino que fue presentado en la televisión neozelandesa dentro de una muestra semanal de producciones nacionales. El uso de este medio ayudó al tratamiento documental y periodístico, logrando que el timo sea creído por la gran mayoría. Días después, los autores confesaron la mentira.

2.4.2 EL MOCKUMENTARY

Uno de los reflejos de la posmodernidad es la ironía y la parodia sobre la realidad. El cine no escapa a esta crítica y también cuenta con pastiches de esa tradicional forma de representar la realidad que es el género documental. Sobre la relación entre la posmodernidad y el humor en el cine, Sánchez Noriega manifiesta:

“Todo se desmitifica y se desacraliza mediante la parodia y el humor; la ironía no tiene pretensiones desestabilizadoras o simplemente críticas sino que se presenta como una mirada descreída frente a la seriedad del mundo. No es posible realizar discursos sin un punto de ironía, de desenfado escéptico respecto al propio personaje”. (Sánchez Noriega, 2005, p. 271)

El *mockumentary* (del inglés *mock*: broma) o “mofumental” (de mofa) tiene como característica medular el uso de la comedia dentro de su relato. Aunque comparte varios recursos audiovisuales con el anterior tipo de documental, en el *mockumentary* estos elementos son utilizados con la intención de hacer reflexionar al público por medio de la risa.

De este carácter humorístico deriva otra característica importante del *mockumentary*: la evidencia de su engaño. Las notas cómicas que van desde datos tirados de los pelos hasta referencias a otras películas, evidencian la intención del autor: hacer reír al espectador a través de una burla al género documental. Ya lo explicaba Sánchez Navarro:

“La característica fundamental de los *mockumentaries* es que en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza, por mucho que participen de las estrategias de verificación del texto documental. En los *mockumentaries* se emprenden osadas investigaciones, los testimonios hablan dirigiéndose a la cámara y el aparato técnico de registro de cine está, aunque manifiestamente presente, a veces en off. Sin embargo, siempre hay algo en el *mockumentary* que se refiere y revela su impostura.” (Sánchez-Navarro, p. 90)

El *fake* timador y el *mockumentary* usan recursos audiovisuales similares pero, mientras que uno critica al documental burlándose de su institución y de su público a través de una mentira, el *mockumentary* los hace compartiendo la broma con el espectador.

“Zelig” (*Zelig*, Woody Allen, 1983) narra la historia supuestamente documentada de un hombre que es capaz de cambiar sus actitudes y su fisionomía para asemejarse a las personas que lo rodean. Esta inverosímil premisa viene acompañada de un tratamiento audiovisual propio de los noticieros cinematográficos de los años treinta y cuarenta, además de entrevistas con importantes intelectuales como Susan Sontag e Irving Howe. Todo este esfuerzo por dar un aire verídico al relato, se viene –adrede– abajo por detalles como la aparición del mismo Allen y Mía Farrow, actores hartos conocidos.

2.4.3 LA OBVIA MENTIRA AUDIOVISUAL

Al igual que el *mockumentary*, este tipo de falso documental revela al público su carácter ficcional, pero no lo hace mediante la comedia, sino por medio de temas inverosímiles pero tratados de un modo serio. El autor ofrece, entonces, una seria crítica de la institución documental sin bromas ni engaños de ningún tipo.

Si en el *fake* timador la intención es engañar al público y el *mockumentary* trata de hacerlo reír, la obvia mentira audiovisual busca parecer lo que es: una idea que pertenece a la ficción que tiene la apariencia de un documental audiovisual. El pacto de lectura entre este

tipo de obras y el público está claro desde el principio y en algunos casos está explícito desde el inicio.

Dos ejemplos recientes son “Cloverfield: Monstruo” (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) y “Sector 9” (*District 9*, Neill Blomkamp, 2009). “Cloverfield: Monstruo” se promocionó como una película de catástrofe en la que un monstruo salido del mar ataca la ciudad de Nueva York. Al entrar a la sala, el espectador se encontró con un supuesto registro casero del falso desastre.

Por su parte, “Sector 9” promocionaba el film con pequeños noticieros colgados en la web en los que se mostraban imágenes de una zona de Johannesburgo, Sudáfrica en la que existe un gueto para extraterrestres. El film contaba la lucha entre los humanos y los extraterrestres que luchan por un lugar en donde vivir.

Más allá del pacto de lectura, no existe una diferencia formal entre la obvia mentira audiovisual y el falso documental que busca engañar. Ambos adoptan los mismos elementos del documental para darle forma a sus historias.

Otro ejemplo de este tipo de *fakes* es “El Juego de la Guerra” (*The War Game*, Peter Watkins, 1965). En este film, Watkins retrata lo que sería una Londres víctima de un virtual ataque nuclear. El tema y las imágenes que muestra son evidentemente falsos mientras que su tratamiento se mantiene alejado de la sátira. Con esta obra Watkins buscaba despertar en el público una preocupación seria sobre el tema de una posible tercera guerra mundial –tema muy en boga en aquella época–

y lo hace con escenas cargadas de un realismo que emula al de los noticieros. Aunque es notorio que se trata de una ficción disfrazada de documental, el realismo en “El Juego de la Guerra” consigue que la historia cale en el público y genere un espíritu crítico en este sin la necesidad de una risa de por medio.

El pacto de lectura es tácito desde el inicio: “Éste es el relato de lo que pasaría si...”. El público sabe que se trata de una ficción debido a un tema irreal que es tratado a modo de no ficción. A partir de ahí, los hechos o argumentos que se den en el film serán tomados como ficción por parte del público, y tratados con un estilo visual serio y alejado de cualquier recurso de ficción por parte de los realizadores.

En este sentido, la obvia mentira audiovisual cumpliría con la primera dimensión de la crítica que mencionaba Sánchez navarro y que consiste en crear un espíritu maduro en el espectador sobre los rasgos que definen el estilo documental. Sin embargo, la obvia mentira audiovisual no lo hace valiéndose del humor en su ejecución.

CAPÍTULO II

ELEMENTOS FORMALES Y NARRATIVOS DEL FALSO DOCUMENTAL

La particular forma de narrar que tienen los falsos documentales hace que los elementos formales y narrativos, presentes en toda ficción, varíen en algunas de sus funciones, unas de manera más sutil que otras. Estas alteraciones son las que formarán parte del presente análisis.

Se tomará como hilo conductor los elementos formales y narrativos de la ficción propuestos por José Luis Sánchez Noriega en su libro *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Además se agregarán elementos no mencionados por Sánchez Noriega pero que son importantes dentro del *fake*. Cada uno de estos elementos será analizado en los tres distintos tipos de falso documental: *fake* timador, *mockumentary* y la obvia mentira audiovisual.

1 ELEMENTOS FORMALES

1.1 ELEMENTOS PROFÍLMICOS

1.1.1 ESCENOGRAFÍA

Sea cual sea la intención de la obra -timar o hacer reír-, el escenario en un falso documental debe cumplir con una condición esencial: en él no debe haber rastros de la artificialidad esencial de su constitución. Queda afuera cualquier tipo de espacio que tenga apariencia de ser “construido para” o que posea artificios ajenos a la “realidad” que se intenta “documentar”. Un escenario expresionista, por ejemplo, sería impensable.

El escenario en el falso documental cumple, principalmente, la función de marco. Al igual que en el documental clásico, los espacios son simples lugares donde se desarrolla una acción y, por lo tanto, sirven para ubicar al espectador dentro del mundo de los personajes (su vida cotidiana, su trabajo, etc.). La definición del talante del film, en el *fake* es también una función medular ya que el uso conjunto de escenarios naturales y una cámara más periodística hace que el film obtenga la apariencia visual documental que se busca. Quedan en segundo plano los escenarios que interactúan con los protagonistas o los que alcanzan valor de símbolo por ser funciones artificiosas y que se relacionan más con un estilo formal propio de la ficción.

El padre del documental, Robert Flaherty, entendía que éste género “se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad el sentido dramático, dicho sentido surge de la

misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso”. (Flaherty, 1939, p. 1)

Esta clásica definición del campo de acción del documental de Flaherty es la que una gran mayoría de espectadores esperan de una obra de este género: Una realidad que ha sido captada sin alteración alguna y en la que podemos encontrar un hecho relevante, anecdótico o increíble. No es raro, entonces, que los directores del *fake* busquen el sentido dramático de sus obras en la “naturaleza” que quieren “retratar” y minimicen –hasta casi anularlos– los recursos narrativos y técnicos que se aparten de esta realidad.

En el caso de la mentira audiovisual obvia, el tratamiento de escenarios es similar al del *fake* timador. Es de esperarse un uso de los escenarios naturales que no llamen mucho la atención para que ésta se centre en la acción de los personajes. En casos en el que el tema sea inverosímil con un tratamiento documental como en la mentira obvia y el *mockumentary*, los elementos artificiales pueden ser aceptados si se presentan como naturales dentro del relato. Por ejemplo, el monstruo Colverfield y toda la destrucción que sucede a su paso forman parte del pacto de lectura de “Cloverfield: Monstruo” y por lo tanto ese escenario es visto como algo natural dentro del film.

El *mockumentary*, en cambio, sí se permite algunas licencias en lo que respecta a los escenarios. Éstos sí pueden interactuar con los personajes e inclusive con el público, para ofrecer la sensación de humor que se espera. En los escenarios del *mockumentary* es permisible incluir elementos fuera de contexto; elementos que, por su carácter excéntrico, buscan provocar risas entre los espectadores.

Como parte de la escenografía, el vestuario, maquillaje y utilería también colaboran con la sensación de realismo documental. Esta sensación se logra con la coherencia de todos estos elementos, excluyendo del encuadre todo indicio de artificialidad. Los objetos no ofrecen otra sensación que la de un marco en el que se suceden los hechos, así como ocurre con el escenario de los documentales. Por ello las connotaciones o simbolismos que producen -si es que los producen- ciertos objetos en el *fake* timador no escapan a esa naturalidad. Ante el peligro de producir una sensación de artificio, algunos directores optan por elegir y conservar los espacios naturales y hacerles sólo algunas modificaciones.

En el guardarropa de un *fake* timador pueden existir distintos tipos de vestuario, pero ésta siempre es coherente con la época que quiere reflejar y no llama mucho la atención. El maquillaje es natural y, si quiere producir algún cambio en el actor, éste no es notorio. Con la utilería sucede lo mismo, los objetos son cuidadosamente seleccionados y colocados para aportar naturalidad al encuadre. La obvia mentira audiovisual conserva esta misma coherencia entre el vestuario y el género que emula.

El cambio se produce en el *mockumentary*. La exageración de algunas obras de este género se manifiesta también en la indumentaria de los personajes para resaltar el carácter satírico de la obra. En “The Rutles” (*The Rutles, All You Need is Cash*, Eric Idle - 1978) los vestuarios y maquillaje están diseñados especialmente para que los personajes se parezcan a los integrantes de The Beatles. El Director busca

provocar hilaridad con la adecuación fidedigna de la apariencia de sus personajes al Cuarteto de Liverpool.

1.1.2 CARACTERIZACIÓN

Es uno de los rasgos que mejor definen el talante audiovisual del falso documental. Sólo con una caracterización adecuada, se logrará que los personajes del *fake* timador parezcan “sacados de la realidad”. En este sentido, la caracterización es espontánea mas no improvisada, ya que dentro de su naturalidad, los actores deben seguir el guión al pie de la letra para no alterar el “engaño”.

Patricio Guzmán, hace una comparación entre los modos de transmitir sentimientos por parte de los personajes de la ficción y del documental. Según él, “En los documentales, la única manera de transmitir sentimientos es aprovechando las condiciones espontáneas de los personajes reales que aparecen. De modo que, si estos personajes se limitan a exponer y repetir de manera mecánica nuestro tema, no podemos extraer ninguna emoción para los espectadores”. (Guzmán, 2008, p. 6).

La espontaneidad de la que habla Guzmán es la que simulan los actores del falso documental timador y que es vital para que la “mentira” se concrete.

La caracterización espontánea la conservan también los otros dos estilos de *fake*. En el caso de la mentira obvia, la interpretación no viene

definida por la temática de la obra –que en este caso devela su carácter ficcional- sino que busca ser tan espontánea como la del *fake* timador. El *mockumentary*, en cambio, se puede dar unas licencias en cuanto a la interpretación y hacer notar su forma ficcional o exagerarla. El caso de “Esto es Spinal Tap” (*This is Spinal Tap*, Rob Reiner, 1984) es curioso. La película es un falso documental sobre una banda de metal que va de gira. La interpretación de los actores exageraba el comportamiento de los rockeros de la época, sin embargo, el público tomó como “normales” los comportamientos de los personajes, sabiendo de qué tipo de gente se trataba. La burla que planteó Reiner se convirtió en una crítica seria y la película fue tomada por algunos como un documental.

1.2 CÓDIGOS VISUALES

1.2.1 EL CUADRO

El cuadro es otro elemento esencial para definir el carácter visual del falso documental. Una buena parte del estilo visual documental que quiere emular el *fake*, se construye con la imagen encuadrada y sus características:

1.2.1.1 ÁNGULO

El estilo documental que quiere imitar el *fake* se caracteriza por el uso casi generalizado del ángulo recto o frontal. Las otras angulaciones de cámara –picados, cenitales, contrapicados, etc.- proveen a la imagen de diversos significados más allá que el descriptivo o narrativo –alejamiento

en el caso del picado, engrandecimiento en el caso del contrapicado, etc.- y casi nunca son usados por los realizadores documentales por conservar la objetividad. Es esa apariencia objetiva la que adoptan los realizadores de falsos documentales usando ángulos frontales en sus “entrevistas”, “investigaciones”, etc. Cuando la toma tiene algún tipo de ángulo se hace con fines descriptivos.

La cámara documental explora la realidad y está supeditada a movimientos bruscos que –como se verá más adelante- pueden generar giros de cámara. Estos giros, sin embargo, no pueden considerarse movimientos ya que son producto de la naturaleza explorativa del documental. El *fake* adquiere este estilo, con la diferencia de que sí son hechos adrede.

No existen muchas diferencias de ángulo de cámara entre los tres tipos de falso documental. Los tres procuran encuadrar frontalmente sus objetivos para darle prioridad al supuesto carácter informativo del género que emulan.

1.2.1.2 NIVEL

El poco control de la realidad que tiene el documentalista frente al que tiene el realizador de ficción ha llevado a que el espectador acepte el desequilibrio del horizonte como una falla que, a veces, se hace necesaria en los documentales para priorizar el sentido informativo. Esto último ha sido tomado por los directores de los distintos tipos de *fake* como un determinante visual para generar esa sensación documental en el público y lo han aplicado en sus obras.

1.2.1.3 ESCALA

Para la definición de la escala en el *fake*, se tiene en cuenta cuales son los tipos de escala que más se usan en el documental y con qué propósitos. Dentro de los estilos del falso documental no hay diferencias significativas entre uno y otro en cuanto a las escalas. Éstas pueden ser:

1.2.1.3.1 PLANO GENERAL

Tanto en el documental como en la ficción el plano general tiene la función de informar sobre un lugar o una situación. En el caso concreto del *fake*, al igual que en el documental, describe el espacio donde ocurrió, ocurren u ocurrirán situaciones tan diversas como guerras, descubrimientos de distinta índole, simples entrevistas, etc.

1.2.1.3.2 PLANO CONJUNTO

En el falso documental su uso es mayormente descriptivo y sirve para mostrar un conjunto de personajes en un solo ambiente. En las escenas de conversación. El plano conjunto es preferido al contraplano que es un recurso más artificial por el proceso de montaje que al que está sujeto.

1.2.1.3.3 PLANO AMERICANO

No es muy usado en el documental, por lo que su uso en el *fake* también se ha visto limitado.

1.2.1.3.4 PLANO MEDIO

Es el plano más usado las entrevistas del *fake* por el uso generalizado que se le otorgado en el documental. Este estilo visual para las entrevistas es conocida también como “busto parlante” y rescata tanto al declarante como al espacio en el que se encuentra.

1.2.1.3.5 PRIMER PLANO

Fue pocas veces usado en los inicios del documental y en la variante expositiva. Esto se debe a la carga dramática que trae consigo la imagen del rostro humano, dramatismo que restaría objetividad al producto. Sin embargo, la fuerza conmovedora de las expresiones faciales se ha vuelto un recurso extra usado por realizadores de documentales en la actualidad para humanizar sus entrevistas. En este sentido, el primer plano es usado en algunas falsas entrevistas de *fake* como un *plus* dramático.

1.2.1.3.6 PLANO DETALLE

Como su nombre lo dice, esta escala rescata detalles importantes que no es posible distinguir con planos más largos. En algunos casos esta finalidad descriptiva se puede tornar dramática al resaltar el valor sentimental que puede tener un objeto para alguien. Este valor hace que el plano detalle no sea tan atractivo para la mayoría de directores de *fakes* que pretenden la objetividad propia del documental clásico.

Una conclusión parcial en este punto: El escaso control de la realidad lleva a que el documentalista esté más atento a conseguir la mayor cantidad de información útil posible en vez de fijarse en la estética del cuadro. Por ello, el ángulo, nivel y escala están supeditados a la realidad que se intenta captura, obteniendo un estilo más periodístico que cinematográfico. Estilo que recoge el *fake* en su puesta en escena.

1.2.1.4 OBJETIVOS Y PROFUNDIDAD DE CAMPO

El uso de estos recursos se da indistintamente en todos los estilos de *fake* para emular el sentido periodístico del documental.

1.2.1.4.1 GRANDES ANGULARES

El gran angular es usado para capturar la realidad en espacios abiertos sin desenfocarla o cuando se intenta grabar en movimiento. Esta facilidad de movimiento lo hace muy útil para tomas con mucha acción como manifestaciones, marchas, combates, etc. que son materia frecuente para documental y, por supuesto, temas de invención para falsos documentales.

Es importante resaltar que dentro del estilo improvisado que tiene el documental y que busca imitar el *fake*, está el desenfoque por el no uso de gran angular. Es un recurso que le da a la obra un estilo visual propio del periodismo en el que no se tiene control absoluto de la realidad encuadrada.

1.2.1.4.2 FOCALES NORMALES

Usado tanto en el documental como en la ficción, preferentemente en interiores, por lo que en el falso documental su uso es también bastante común.

1.2.1.4.3 FOCALES LARGAS O TELEOBJETIVOS

En el documental, esta lente es muy útil para captar objetos alejados de la cámara. Sirve para destacar determinados elementos de un plano general como, por ejemplo, una persona entre una multitud. Otra vez el sentido informativo del documental invade el estilo del *fake* y éste se apropia del teleobjetivo.

1.2.1.5 ILUMINACIÓN

La iluminación debe servir a la sensación documental que se quiere dar a la fotografía en el *fake*. La luz natural, usada en

documentales como recurso de iluminación necesario para capturar la mayor información posible de la realidad, es la que mejor se adecua al estilo visual del *fake*. Sin embargo, la luz artificial puede ser usada si es necesario, siempre y cuando su uso no sea notorio y reste a la obra el realismo requerido.

Ante esto, el falso documental puede hacer uso de cualquiera de estos dos tipos de iluminación, con la condición de que este uso no sea discordante con el estilo documental que se quiere aparentar y que supedita lo estético a lo aparentemente informativo.

Así, es frecuente encontrar iluminación natural para exteriores de día e interiores bien iluminados. Para locaciones oscuras, el uso de reflectores y otros dispositivos que generan luz dura se hace con finalidades informativas. Ya se habló antes del caso “El Proyecto de la Bruja de Blair”, película en la que incluso se dio uso al *nightshot* que incorporan algunas cámaras digitales caseras.

1.2.1.6 EL COLOR

El cromatismo es casi impensable en el falso documental, ya que lo que se busca es el máximo grado de naturalidad posible. Resaltar un color para otorgar un determinado valor psicológico o dramático rompe con la estética del *fake*, ya que lo que se busca es brindar un talante, más bien, austero que se da mediante el uso de la cámara y lo que ésta captura.

Sin embargo, se podría considerar cromatismo al tratamiento que se les da a algunas supuestas imágenes de archivo. Los modos más

comunes de dar apariencia de documento son rodar en blanco y negro, envejecer las imágenes –maltratando las películas o por medios digitales-, darles un tono de sepia u oscurecerlas.

1.2.2 EL MOVIMIENTO

El trabajo del documentalista, muy distinto al del realizador de ficción, tiene como desventaja el escaso control de la realidad. En cuestiones visuales, esto se ha traducido en un movimiento descuidado –y hasta violento- de la cámara. Esta característica visual, que se ha vuelto una costumbre para el público, es uno de los recursos que más se utilizan en el falso documental para dar la sensación de capturar una realidad fuera de control.

El documentalista de la BBC Michael Rabiger reconoce la diferencia que hay entre el modo de rodar del documental y la ficción y sus respectivas consecuencias visuales. “Una cámara sobre un trípode puede hacer un zoom de acercamiento y mantener con estabilidad un plano corto sin molestar a la persona que está siendo filmada. Por el contrario, no se puede mover físicamente a una posición nueva o más ventajosa. La cámara manual proporciona esta movilidad, pero por el precio de una cierta inestabilidad (...). Los dos tipos de presencia de la cámara –el uno estudiado, sosegado y controlado, el otro móvil, espontáneo y con capacidad física de reacción y adaptable a los cambios- proporcionan un sentido de implicación bastante distinto, y pueden dar como resultado el que la acción se interprete de formas muy distintas.” (Rabiger, 1987, p. 84).

Weinrichter también reconocía los movimientos bruscos de cámara o “tirones” como una marca del *fake*: “La textura con grano, el uso de una cámara sin trípode que incurre en bruscos reencuadres y “tirones” y en algún desenfoque momentáneo en el seguimiento de su objeto, son *marcas de autenticidad* utilizadas de forma rutinaria por películas de ficción que quieren revestirse de un plus de realismo documental.” (Weinrichter, 2004, p. 39).

Por su amplitud, los aportes de Rabiger y Weinrichter merecen un análisis de cada movimiento de cámara:

1.2.2.1 ZOOM

El estilo visual más relajado del documental, que antepone un propósito informativo a uno estético, sí acepta al zoom dentro de su relato. La imitación del estilo documental que hay en el *fake* adopta el uso del zoom y la convierten en una de las pocas ficciones audiovisuales que aceptan este movimiento.

1.2.2.2 PANORÁMICA

Tanto en la ficción como en la no ficción, tiene la función de describir un lugar o situación. El recurso del paneo se puede unir al presupuesto del movimiento brusco de cámara que se citaba líneas arriba para producir movimientos imperfectos. Éstos se realizan sin la ayuda de un trípode y en condiciones aparentemente remotas de rodaje para aparentar el estilo documental que se quiere dar al *fake*.

El pobre sentido expresivo que se puede hacer de una panorámica hace que su uso sea descriptivo para cualquier estilo de falso documental. Así sucede tanto el *fake* timador, el *mockumentary* y la mentira obvia.

1.2.2.3 TRAVELLING

Presenta una complejidad técnica mayor que la del panorámico. En la ficción su efectiva realización se hace posible gracias al uso de soportes como *dollys* con ruedas, con rieles, carros, *steadycams*, etc. En el documental es más limitado; el movimiento se hace a través del caminar del camarógrafo, lo que produce saltos en la imagen. Este estilo austero de imagen es característico del talante visual del *fake*.

Según el movimiento que realice el *travelling* puede mostrar distintas situaciones:

1.2.2.3.1 TRAVELLING PARALELO

Se usa para seguir de manera lateral los pasos de un personaje en movimiento. Para darle un carácter de documento, el *fake* realiza estos movimientos sin la ayuda de recursos técnicos complejos, usando como móvil el caminar lateral del mismo camarógrafo.

1.2.2.3.2 TRAVELLING FRONTAL Y HACIA ATRÁS

Se utiliza para seguir a un personaje o situación, para acercarse o alejarse de ella. No se usa como subjetivo –la mirada- de algún personaje por ser éste un recurso que resta la objetividad que se quiere mostrar con el *fake*.

1.2.2.3.3 TRAVELLING CIRCULAR

Busca mostrar situaciones que requieren ser vistas desde diversos puntos, rodeando la realidad. En el documental -y su versión falsa- este “rodeo” se suele hacer con cámara al hombro y no mediante otros soportes. Su finalidad es más descriptiva y narrativa que expresiva.

1.2.2.3.4 TRAVELLING DIVERGENTE

Para conseguir su fin de ubicar al espectador, el *travelling* divergente requiere no sólo de aparatos como *dollys* o grúas sino también de una meticulosa coreografía. Este tipo de movimientos –sobre todo el de la cámara- no coinciden con el tratamiento realista del falso documental, lo que excluye al *travelling* divergente de su relato.

Sin embargo, algunos movimientos vertiginosos de cámara pueden hacerse necesarios en situaciones extremas en las que el camarógrafo se ve en la aparente necesidad de moverse bruscamente (combates, manifestaciones violentas, etc.). Este tipo de movimiento hecho con cámara al hombro y con individuos atravesándose en el plano devela la

presencia de la cámara y lo convierte en una marca de autenticidad del documental, marca que el *fake* aprovecha en su puesta en escena.

1.2.2.4 TILT UP Y TILT DOWN

De una complejidad técnica mayor –que requiere el uso de grúas-, el *tilt* es usado tanto en la ficción como en el documental para describir un lugar o seguir a un personaje desde una perspectiva más alta.

Por tener en el documental -y consecuentemente en la forma del *fake*- un uso más descriptivo, los movimientos de cámara se usan en los distintos tipos de falso documental con los mismos fines.

1.2.3 USO DE CÁMARAS CASERAS

En las últimas décadas, los aparatos de registro de imágenes en movimiento se han vuelto productos masivos. Lo que antes era una actividad exclusiva para industrias del audiovisual como el cine y la televisión, se ha convertido en una posibilidad de la que no pocos gozan.

Ahora se puede capturar imágenes desde cámaras de vídeo digitales, cámaras fotográficas, computadoras, teléfonos celulares, etc. Si a esto sumamos la facilidad técnica, económica y de producción que estas nuevas tecnologías representan, no es extraño que existan productos de entretenimiento o información realizados en estos soportes.

Es así como los directores se han vuelto conscientes del potencial verificador que tiene para el público la cámara casera.

Un ejemplo emblemático fue “El Proyecto de la Bruja de Blair”, *fake* norteamericano en el que se montó la falsa investigación de un grupo de estudiantes sobre la historia de una bruja. El film se editó a partir de unas supuestas cintas encontradas en el bosque que contenían las imágenes capturadas por los investigadores, quienes habían desaparecido misteriosamente.

Los directores del film, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, supieron aprovechar al máximo las oportunidades que la cámara digital podía darles. La portabilidad de los aparatos aportaba la exagerada movilidad y el nerviosismo propios de las filmaciones amateur. La naturaleza terrorífica del film obligaba a los protagonistas a correr con las cámaras y hasta dejarlas caer, lo que acentuaba el efecto documental –y terrorífico–.

Sin embargo, fue el *nightshot* fue el recurso que distinguió al film de cualquier otra ficción anterior. Para poder captar mejor el momento, uno de los protagonistas de la historia activa el visor nocturno que ilumina artificialmente lo encuadrado con una luz verdusca muy artificial. Con esto, la simulación documental llegó a tal punto que la estética adoptó lo antiestético como otro recurso para aparentar verdad.

El efecto que produjo “El Proyecto de la Bruja de Blair” produjo un boom de vídeos de este estilo, la mayoría realizados por amateurs. Los

ejemplos van desde impactantes y terroríficos vídeos colgados en la Internet hasta producciones grandes como la ya mencionada “Cloverfield: Monstruo” o la española “[REC]” (Jaume Balagueró – Paco Plaza, 2007).

1.2.4 CÓDIGOS SONOROS

Según Sánchez Noriega, el sonido puede cumplir seis funciones en un film de ficción: “a) crear un espacio dramático mediante la adecuación del tono, la intensidad y el volumen al espacio físico en que se desarrolla la acción; b) dirigir la mirada del espectador dentro del cuadro, de modo que atendemos al personaje que habla o miramos hacia donde se produce un ruido; c) “anticipar una situación y crear expectativas en el público, como la música en películas de suspense o terror; d) complementar las imágenes reforzando su sentido inmediato o contradiciéndolo; e) servir para la transición suave del montaje, haciendo que los diálogos de una secuencia se escuchen antes de ver las imágenes de la misma (...) y f) otorgar información sobre calidades de superficies, telas, objetos...” (Sánchez Noriega, 2005, p. 37)

Todas estas funciones se ajustan a la intención que tiene el falso documental de imitar en forma la no ficción audiovisual. Sin embargo la creación de expectativa es una técnica que se ajusta más a la ficción audiovisual y pondría en riesgo la falsificación en el caso del *fake* timador.

El *mockumentary* y la mentira audiovisual obvia sí se dan la licencia de usar sonidos –por lo general, música- para dar un sentido dramático -cómic- en el caso del *mockumentary*- o expresivo.

Dependiendo del uso que se les dé, cada elemento del lenguaje sonoro tiene distintos efectos en el público y servirán o no para concretar el timo o la broma que el director quiere realizar o compartir con el público:

1.2.4.1 LA VOZ Y LA PALABRA

Para Sánchez Noriega, “las palabras y la voz tienen tanto peso como la imagen y gracias a ellas el film cobrará sentido y dará forma a una estética reconocible para el público.” (Sánchez Noriega, 2005, p. 38). Esto es primordial si el *fake* timador quiere dar un sentido distinto al que ofrecen las ficciones tradicionales ya que el contenido debe demostrar, a través de los “hechos” y “argumentos”, que todo lo que se proyecta en el film sucedió en la realidad.

Lo mismo sucede con la voz que, como el autor mismo afirma, “es soporte de las palabras a las que proporciona firmeza, incredulidad, ironía y otros matices que son determinantes en la significación de los diálogos.” (Sánchez Noriega, 2005, p. 37); y en el caso del falso documental proporciona una sensación de realismo y seguridad en los “hechos”. De igual forma, el modo en el que se presenten las palabras sumará o restará comicidad o ironía en el caso del *mockumentary*.

Es también mediante el habla que se pueden reconocer las características sociales, culturales y psicológicas de los personajes. En los géneros audiovisuales de ficción, los actores pasan por un proceso de

adaptación a sus papeles y el falso documental no es la excepción: los participantes deben adaptar su actuación, aunque deben hacerlo con el fin de alcanzar un realismo más espontáneo y coloquial que el de la ficción tradicional.

La verosimilitud, en el *fake* timador debe llegar a ser reconocida por el público como verdad, en la mentira obvia, sin embargo la actuación espontánea no lleva al público a “tragarse” lo que ve, pero sí debe haber un esfuerzo por igualar el habla documental. Por el lado del *mockumentary*, el habla que sale de la interpretación puede mantener este sentido espontáneo o tender a la exageración para ofrecer hilaridad o develar el sentido ficticio de las obras.

La voz de un narrador es un recurso muy común en el documental y en el *fake*. El narrador se dirige con voz en off directo y sin intermediarios al espectador, guiándolo y mostrándole todo el universo del relato. Este conocimiento le otorga una autoridad frente al público, autoridad que en muy pocos casos es cuestionada.

Para que el engaño del falso documental timador sea exitoso, las palabras y la voz del narrador no deben dejar ningún indicio de ficción. Esto se cumple cuando los hechos y argumentos que construyen el *fake* son racionales y son presentados en un tono sobrio y sin muestras notorias de mofa, lo que sí sucede en el *mockumentary*.

Por otro lado, está el aporte de las palabras del narrador frente a lo que se muestra en pantalla. Sánchez Noriega reconoce una de las funciones de la palabra en el cine es la de “apoyar, contradecir o matizar

lo expresado por los gestos y acciones, o lo mostrado en las imágenes.” (Sánchez Noriega, 2005, p. 38). En el *fake* timador esto se cumple con la coherencia entre lo que el narrador cuenta y lo que se aparece en imágenes, ayudados por algunas declaraciones y entrevistas inventadas. En el *mockumentary*, es común encontrar algún comentario irónico y hasta contradictorio de lo que se ve en pantalla.

1.2.4.2 BANDA DE RUIDOS Y EFECTOS DE SONIDO

Aunque casi imperceptibles, los ruidos ambientales son básicos para el realismo que ofrece el *fake* y al que está acostumbrado el público del documental. Para Sánchez Noriega los ruidos tienen una “función representativa encaminada a otorgar realismo y verosimilitud a la representación que el texto fílmico hace de la realidad” (Sánchez Noriega, 2005, p. 39). Esto se acentúa en el falso documental y su intención de imitar la realidad de manera más natural que el resto de ficciones audiovisuales.

No son pocos los filmes de ficción que utilizan el sonido de escenarios reales para aumentar naturalidad a la obra. Es frecuente, también, que esos sonidos sean agregados como efectos en postproducción. No es raro, entonces, que en los tres tipos de *fake* se tenga cuidado en el uso de este recurso.

1.2.4.3 LA MÚSICA

Por su fuerte carácter emotivo, las melodías tienen casi siempre la función de expresar emociones, subrayar los gestos o identificarse con un personaje (leitmotiv). En el *fake* timador, al igual que su referente, la música puede cobrar una función emotiva aunque se cuida para no sacrificar la objetividad y, consecuentemente, la credibilidad que se pretende.

Esto cambia en los otros dos tipos de falso documental. La música puede ser usada en ellos con más libertad aportando dramatismo y sin el temor a develar la farsa en la que se encuentra.

1.2.5 CÓDIGOS SINTÁCTICOS: EL MONTAJE

El montaje del *fake* es distinto al del documental ya que en el primero film no se monta a partir de imágenes conseguidas, sino que las tomas están definidas desde la preproducción. Por lo tanto, la definición del ritmo se haga también en esta parte del proceso.

No existe una regla para definir el ritmo de un falso documental. El ritmo no sólo depende de la temática, sino también de los elementos que componen los planos, su duración y los sonidos que los acompañan. Sin embargo, el montaje sintético es el que mejor se ajusta a una visión más natural de la realidad. Weinrichter reconocía la característica general del montaje documental.

“El montaje en tomas largas favorece una impresión de continuidad espacio-temporal. Se filma al sujeto con respeto, limitándose

a seguirle en vez de imponerle una actividad o tratar de construirle una identidad, se registra su realidad cotidiana y concreta” (Weinrichter, p. 38).

Los planos secuencia y las tomas largas y contemplativas ayudan a que la acción se aprecie de manera más semejante al ojo humano. En contraposición, la imagen “trozada” del montaje analítico es más ficticia por entregar los elementos de una realidad por separado. Esta cercanía a la realidad lleva a que los realizadores de *fakes* timadores y prefieran una edición con montaje sintético.

En el *mockumentary*, el director se puede dar la libertad de acelerar el montaje y hacerlo más artificial en beneficio del humor y de agilizar la obra para hacer más llevadera. Por último, el ritmo en la mentira audiovisual obvia depende más de la temática que del género.

Por otro lado, es más frecuente encontrar un montaje lineal frente a uno paralelo o alterno ya que éstos rompen con un desarrollo temporal natural y con el esquema causa-efecto propio del documental que suele manejarse en el *fake*.

1.2.5.1 LAS PARTES DE UN FAKE

Una particularidad formal del *fake* que lo acerca más a las obras de ficción es la definición de las partes de la historia. Para que un documental se maneje con la clásica fórmula inicio-nudo-desenlace, es necesario que la historia —o sea, la realidad— sea similar a este esquema.

En cambio, la independencia de la verdad que caracteriza a los géneros de ficción como el falso documental permite que se puedan crear historias aparentemente sacadas de la realidad en las que la presentación de unos hechos, un nudo y un desenlace se den sin problemas.

Otra razón para construir obras con el esquema inicio-nudo-desenlace y que no pierdan el sentido y la apariencia documental está en que muchos documentales en la actualidad son montados y tratados para ser contados de esta manera. El público está acostumbrado a encontrar esquemas así en obras de no ficción y considerarlos artificios admisibles y hasta necesarios.

1.2.5.2 PROCEDIMIENTOS

Los “tipos de corte” y sus significados no varían mucho entre la ficción y la no ficción audiovisual -el corte simple se usa para el cambio de planos, los fundidos para denotar paso del tiempo, etc.-.

1.2.5.2.1 CORTE SIMPLE

Los documentales –y, por lo tanto, los *fakes*- destacan el uso del corte simple por una razón de sobriedad estética propia del género informativo.

1.2.5.2.2 FUNDIDO Y ENCADENADO

El uso de estos tipos de corte se maneja con pinzas, por considerarse una muestra de subjetividad. Por ejemplo, los difuminados que denotan paso del tiempo son evitados para no generar una sensación de ausencia de información.

Por otra parte, cuando son necesarios y no se altera el sentido de la “verdad documentada”, el uso de estos procedimientos es favorable para la narración.

1.2.5.3 RACCORD

Es otra característica formal que el *fake* conserva en su condición de obra de ficción y que debe cuidar por ser un potencial peligro para la concreción de sus fines. Al pretender ser una muestra fiel de la realidad, cualquier falla de continuidad notoria generaría en el público no sólo la sensación de que falta algo, además generaría sospecha. La estricta coherencia de la continuidad no es ley constitutiva del documental, pero en el *fake* es una necesidad.

1.2.6 EFECTOS ESPECIALES

Sánchez Noriega incluye a los efectos especiales dentro de la escenografía, sin embargo estos efectos comprometen más elementos

como la caracterización, el sonido y hasta el montaje. Los efectos especiales merecen, por ello un párrafo aparte dentro de los componentes del falso documental.

Los efectos especiales en los falsos documentales siempre están al servicio de producir la sensación de verdad propia del documental. Se pueden encontrar efectos de rodaje, efectos de montaje, alteración de los fotogramas (como ensuciarlo para dar la sensación de película antigua) alteración de la fotografía con métodos digitales, etc., estos efectos, sin embargo no deben ser indicios que develen la mentira que representa el *fake* timador.

En el caso de la mentira obvia, el uso de distintos efectos especiales agrega espectacularidad a un tema que el público ya conoce como falso. La presencia del monstruo Cloverfield en la película del mismo nombre se logró gracias al uso de efectos visuales. Algunos detalles del monstruo eran capturados por una cámara casera en medio del caos. La presencia fantástica de una gigantesca criatura sumada al realismo de las cámaras caseras pretendía una sensación de miedo y asombro más real en el público.

El *mockumentary* se ayuda de los efectos especiales para agregar realismo a las obras. En “Zelig”, Woody Allen altera digitalmente películas de archivo y logra que los personajes aparezcan, por ejemplo, en desfiles en la Nueva York de los cuarenta o en una manifestación del partido Nazi en Alemania con el mismísimo Adolf Hitler presente. Aparte de realismo, las secuencias de este estilo ofrecen una cuota de hilaridad por su carácter insólito.

Llegados a este punto se hace necesario destacar que la tecnología digital ha ayudado a la evolución del montaje –en el sentido vulgar de “manipulación”-. El cambio de plano ya no es un indicio de alteración sino que la modificación del píxel o lo que el teórico del cine Jonathan Rosenbaum denomina *morphing* ha conseguido que los cambios se lleven a cabo en el mismo fotograma (o, en este caso, imagen digital). Weinrichter cita a Rosembaum, quien afirma que lo que interesa “no es lo que esta técnica puede hacer con la representación de la figura humana, sino lo que le hace a la concepción baziniana de plano-secuencia. La integridad de la acción en el plano ya no vendrá garantizada por la duración de un evento real, pues los píxeles se pueden alterar ante nuestros ojos (...), sin que se produzca un aparente cambio de plano. (Weinrichter, p. 68-69).

Esta nueva modalidad de trucaje aumenta las posibilidades de alteración a niveles casi infinitos. Con esto, los realizadores de falsos documentales tienen un aliado en la creación de nuevas farsas audiovisuales.

1.2.7 CONSTRUCCIÓN DE DOCUMENTOS EN UN FALSO DOCUMENTAL

Por no tener sustento en la realidad, el falso documental se ve en la obligación de fabricar las “pruebas” que sustentan sus “afirmaciones”. Más que elementos formales, estas supuestas pruebas son estilos muy particulares de narración exclusivos del *fake* y es por eso que no son mencionadas por Sánchez Noriega.

Si bien todas son transmitidas por medio del audiovisual, estas pruebas pueden ser de distinta naturaleza:

1.2.7.1 ORALES

Son todas las entrevistas, declaraciones y encuestas *vox populi* en las que se ofrecen datos u opiniones sobre el tema del *fake*.

1.2.7.2 ESCRITOS

Son los todos los diarios, revistas, afiches, documentos legales, etc. que contienen datos relevantes para la supuesta investigación.

1.2.7.3 SONOROS

Son grabaciones -digitales o analógicas- de audio que contienen declaraciones sobre el tema de la investigación. Su uso suele estar acompañado por una fotografía o vídeo del declarante.

1.2.7.4 VISUALES

Son fotografías –digitales o analógicas- que presentan o describe algún personaje o situación, muestran alguna acción, revelan información importante para la investigación.

1.2.7.5 AUDIOVISUALES

Son imágenes en movimiento –digitales, de vídeo o filmicas- que presentan a algún personaje o personajes, describen una situación, narran alguna acción o revelan información relevante.

2 EL RELATO DEL FALSO DOCUMENTAL

La influencia documental en el *fake* no se limita a ciertas características técnicas o a algunas formalidades, está en toda la obra. Este influjo altera ciertos componentes del discurso tradicional de ficción:

2.1 EL NARRADOR

Es cierto que la estampa de un narrador –esté tácito, en pantalla o con su voz en off- es un elemento compartido por la ficción y la no ficción. Sin embargo, esta presencia es distinta en el documental ya que, por lo general, se manifiesta por medio de una voz, guía única que tiene el espectador dentro del relato y, por lo tanto, es asumida como una palabra incuestionable.

Como afirma Sperry: “En los relatos audiovisuales televisivos, y en especial en los de no-ficción, “el narrador, la autoridad que cuenta la historia es de importancia primordial.” (Sperry, 1976, p. 132)

Para Sánchez Noriega existen tres elementos para definir la voz narrativa en un relato audiovisual:

La primera viene dada por el *tiempo de la narración* y puede ser: “a) la narración es *posterior* a los hechos narrados; es el caso más frecuente, donde el narrador cuenta una historia ya sucedida; b) la narración es *anterior* a los hechos narrados, como en las anticipaciones, premoniciones, etc.; c) la narración es *simultánea* o contemporánea a los hechos narrados, como sucede en los relatos en presente, en el directo audiovisual o en el monólogo interior; y d) la narración está *intercalada* entre los momentos de la acción, como en las novelas epistolares.” (Sánchez Noriega, 2005, p. 48)

De ellas, la narración posterior es el tiempo de relato más común en un falso documental por el hecho de ser el producto de una supuesta investigación. Por otra parte, la narración simultánea está presente en acciones que necesitan ser presentadas “en directo” para captar mejor el momento.

La otra categoría que se define “en función de la presencia o ausencia del narrador en la diégesis: el plano del narrador (extradiegético) y el de los personajes (intradiegético). El narrador, en cuanto a productor del relato, está fuera de la historia en tanto los personajes se sitúan dentro. El narrador extradiegético es aquel que no participa de la historia y, por tanto, es exterior a los sucesos que narra. También se habla de narrador impersonal.” (Sánchez Noriega, 2005, p. 48)

“También se reconoce al narrador intradiegético, o personaje-narrador, es un personaje de la historia que cuenta los sucesos. (...) Puede hacerse presente en la historia de dos modos fundamentales: a) narrador homodiegético, cuando se trata de un personaje que se encuentra presente y participa de la historia que cuenta; y b) narrador heterodiegético, cuando se trata de un personaje que cuenta una historia en la que no actúa, es decir, es el responsable de un relato segundo o narración metadiegética.” (Sánchez Noriega, 2005, p. 48)

En este sentido, el *fake* puede presentar cualquiera de los tipos de narrador según su presencia en la obra y aparentando las mismas finalidades que tiene esta presencia en el documental. El extradiegético está en relatos en las que la voz de un narrador está completamente ausente.

El homodiegético se da en las obras en las que se emula un trabajo más reporteril y en los que se fingen narraciones “en directo”, donde el conductor –muchas veces director- participa de la acción. El heterodiegético es el más común en el documental clásico y por ello está presente en varios *fakes*.

2.1.1 LA VOZ NARRATIVA

Es un punto importante que hace que el falso documental se distinga de la mayoría de ficciones. El *fake* suele ser conducido por un narrador heterodiegético que representa la voz del realizador. Esta voz está dotada de un conocimiento incuestionable acerca del tema del que

versa el documental –o el *fake*-. Michael Rabiger reconoce el poder de este elemento:

“Esa voz es, naturalmente, la voz de la Autoridad y sus connotaciones son condescendientes y autoritarias. Hay audiencias de televisión que están mentalizadas para esperar resignadamente a que la voz les diga lo que les quiere vender. Nuestra relación con una película de este tipo es esencialmente pasiva, ya que su contrato nos dicta que o bien aceptamos la autoridad o cortamos la recepción del programa.” (Rabiger, 1987, p. 140)

Éste es un tema clave para el éxito del *fake* timador. Lo que dicen –y cómo lo dicen- los narradores y entrevistados son factores clave para que la mentira sea creíble. Muy diferente a lo que sucede en el *mockumentary* en el que estos modos de hablar definirán el éxito del film que, como ya se ha dicho, consiste en ser gracioso.

Otro tipo de voz procedente del documental que también hace uso el *fake* es de las declaraciones de los entrevistados. Ellos son los narradores intradieгéticos por excelencia. Son quienes supuestamente han protagonizado los hechos y esto los inviste de la misma autoridad incuestionable de la que goza el narrador.

2.1.2 PUNTO DE VISTA

La relación entre el narrador y los personajes define la focalización o punto de vista del relato. Según esto, Sánchez Noriega

distingue tres miradas del narrador hacia la obra, que generan, a su vez, distintos tipos de relato:

a) *Focalización cero o relato no focalizado*: es la focalización de un narrador omnisciente que sabe más que el personaje y un dominio absoluto del tiempo y del espacio; b) *Focalización interna o subjetiva*: la del narrador-personaje; por siguiente, no puede contar más de lo que está en su papel; c) *Focalización externa u objetiva*: es la mimesis pura con un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje, lo que hace que el relato sea más distante. (Sánchez Noriega, 2005, p. 49, 50)

El punto de vista del narrador del falso documental no coincide con ninguno de los tipos de focalización propuestos por Sánchez Noriega. Más bien, extrae ciertas características de cada uno:

En la forma, por su esquema narrativo documental, la visión del narrador en el *fake* se aproxima a la *focalización cero* en el sentido que tiene un conocimiento absoluto de lo que supuestamente ha sucedido, sucede y sucederá en pantalla, debido a la “investigación” del realizador.

Por otra parte, el narrador aparenta no conocer ni dominar toda la realidad que es el ámbito en el que se mueve –por ejemplo, no puede enterarse de los pensamientos, deseos ni sentimientos de los personajes-. En el fondo, sin embargo, el narrador sí es conocedor absoluto de ese mundo, por ser creación suya y no la verdad que aparenta.

Este aparente desconocimiento del mundo interno de los personajes acerca al narrador a una *focalización externa* del relato. Sin embargo, de esta focalización se rescata sólo el carácter objetivo ya que la mimesis pura es impensable en una obra que quiere aparentar ser un documento obtenido de la realidad.

La *focalización interna* sólo tendría cabida en las reconstrucciones –que en el falso documental son muy extrañas- o en las declaraciones de algún entrevistado. Esto por el carácter subjetivo que carga este tipo de focalización, ajeno al documental clásico.

2.2 EL TIEMPO DEL RELATO

2.2.1 ORDEN

Encontrar una narración, tanto de ficción como de no ficción, en la que el orden del discurso se ajuste al de la historia es muy extraño. Por lo general, el relato audiovisual está plagado de saltos temporales hacia el pasado (*flashbacks*) o hacia el futuro (*flashforwards*). Como su referente, el *fake* utiliza la investigación y el material de archivo como un recurso para acceder a supuestos hechos pasados y la reconstrucción para revivirlos. Los hechos futuros, en cambio, al no ser datos concretos, son contruidos mediante proyecciones con una “sólida base científica”. Aún así las proyecciones a futuro se dan en muy raras ocasiones.

2.2.1.1 FLASHBACKS

En el documental existen diferentes formas de mostrar un hecho pasado, formas que también han sido adoptadas por el *fake* en sus tres modos:

a) La reconstrucción de hechos: Mediante una representación hecha con actores, reconstrucciones animadas o por computadora, se recrean hechos que han sucedido en un pasado lejano o remoto o que no han podido ser captados por la cámara. Estos acontecimientos suelen ser contados por el mismo narrador, un experto en el tema o mediante la declaración de una persona que estuvo presente en el suceso recreado.

b) Material de archivo o encontrado: Los documentos escritos, sonoros, fotográficos, audiovisuales o digitales que hacen referencia a un acontecimiento relevante del pasado son de uso frecuente en los documentales. Este material es creado por los realizadores de falsos documentales para aportar pruebas y datos que son importantes para la investigación y su cualidad reveladora es aprovechada para crear distintos efectos. En el *fake* timador puede afianzar la mentira haciéndola más creíble; en el *mockumentary* aportan datos excéntricos que llaman a la risa y la obvia mentira audiovisual puede hacerse más extraordinaria con estos datos.

c) Entrevistas: La palabra de una autoridad es difícilmente cuestionable. Es por eso en el documental, las declaraciones tienen un peso tan fuerte como el de una prueba. El *fake* timador también es consciente de esa fuerza, y construye entrevistas con expertos – verdaderos o falsos- y gente que ha sido parte de los “hechos” que el creador intenta hacer ver como verdaderos.

Por el tono obviamente socarrón, el *mockumentary* usa las entrevistas con fines cómicos. Así, declaraciones que en otro contexto serían tomadas muy en serio se tornan graciosas por la improbabilidad del tema y por obvio carácter ficticio.

2.2.2 DURACIÓN

El *fake* hace un manejo muy similar al del documental con estas alteraciones en la duración:

2.2.2.1 SUMARIO

La mayoría de narraciones documentales y las que quieren simular serlo tienen un tiempo de relato que condensa la historia que quieren contar. En el *fake*, el relato es un resumen de datos que reconstruyen una historia que en la supuesta vida real ha tenido una duración más prolongada.

2.2.2.2 DILATACIÓN

A diferencia de la ficción, la dilatación del tiempo en el documental no parte de la subjetividad y la psicología de un personaje, sino que se hace mediante la repetición de algún dato para recalcar su

importancia o mediante los diferentes enfoques que se puedan hacer de un mismo hecho.

Otro tipo de dilatación del tiempo del relato se consigue con la ralentización de una escena o secuencia. Esto es frecuente en el estilo visual del documental y se hace para que el espectador pueda apreciar detalles que pasarían inadvertidos sin una ralentización.

2.2.2.3 ESCENA

En cuanto a manejo del tiempo, éste es el recurso que marca la diferencia del falso documental con el resto de ficciones. Las escenas, secuencias u obras enteras en tiempo real, como su nombre lo indica, son percibidas como más reales por el público, llegando hasta un nivel de documento. Si a esto le agregamos un estilo de cámara similar al del periodístico y una edición en el que predominen los planos secuencia, resultará el talante adecuado para un falso documental de estilo más periodístico.

2.2.2.4 ELIPSIS

Al igual que en el documental, en el *fake* las elipsis se hacen por una aparente razón periodística: los datos menos importantes se deben anular; y no sólo por razones de economía narrativa como sucede en las ficciones audiovisuales. Por ello, se suele determinar el tiempo que ha pasado para no crear confusión en la audiencia, también se explican las

razones por las que se hace la elipsis y, si es necesario, se resume el acontecimiento obviado.

2.2.2.5 PAUSA

Es otro recurso que, en el *fake*, se hace por una aparente razón informativa. Como sucede en más de un reportaje o documental, el falso documental detiene el tiempo del relato para detallar una situación que, en movimiento no serían apreciables por el público. Es frecuente encontrar que una imagen ha sido congelada y en la que se resaltan los detalles importantes para el relato que podrían pasar desapercibidos para el público.

2.2.3 FRECUENCIA

En la realidad, cosa que quiere ser emulada en el *fake*, los hechos nunca se repiten en circunstancias idénticas. Por ello, los distintos tipos de frecuencia narrativa usados en el falso documental producen efectos distintos de los que produciría otro tipo habitual de ficción. Están:

2.2.3.1 RELATO SINGULATIVO

Es el más común tanto en el documental como en la ficción ya que cuenta los hechos el mismo número de veces que sucedieron, sin reiterar o resumir nada. Esto lleva a que el relato de la supuesta realidad

que se hace en el *fake* sea más objetivo ya que no se pone énfasis en nada en particular.

2.2.3.2 RELATO REPETITIVO

Tanto en la ficción como en la no ficción audiovisual, la repetición de un hecho se hace para resaltar su importancia y el *fake* no es la excepción. Es muy común encontrar la repetición de datos –mediante la reiteración de tomas, fotografías, audios, etc.- para enfatizar un hecho. Es importante incluir aquí la mirada desde distintos puntos de vista de un mismo acontecimiento, por medio de declaraciones o de varios ángulos de cámara.

2.2.3.3 RELATO ITERATIVO

El documental, a veces sin quererlo, es un texto audiovisual que señala conductas habituales a través de la narración de un hecho que sirve de ejemplo para varios acontecimientos iguales o similares. Por eso, se podría decir que la mayoría de documentales son relatos iterativos de hechos que constantemente se dan en la realidad. En su narrativa, el *fake* ha adaptado en su guión esta clase de historias e incluye en ellos, además, personajes y situaciones estereotipadas, fácilmente reconocibles por el público.

2.3 LOS EXISTENTES

2.3.1 PERSONAJES

Más allá de los estereotipos, resulta muy complicado establecer un tipo de personaje en las ficciones audiovisuales. En el *fake*, la dificultad no es menor ya que, para el público que cree que todo lo que se muestra en él es verdad, existen tantas personalidades como personas en el mundo y los actores deben saber expresarse para no develar el engaño. Sánchez Noriega rescata ciertas consideraciones sobre los personajes de ficción que, por supuesto, se pueden aplicar al *fake*:

2.3.1.1 SER Y HACER DEL PERSONAJE

Esta es la consideración básica por la que destacan los protagonistas de un falso documental del resto de ficciones. Los participantes del *fake* aparentan ser personas reales, complejas y no personajes estereotipados ni plásticos. El intérprete es consciente que debe actuar basándose tanto en la realidad como en el guión.

2.3.1.2 INFORMACIÓN SOBRE EL PERSONAJE

Es a través de la interpretación como el personaje devela su origen y su carácter. Para lograr ello, el actor debe estudiar bien su papel no sólo en lo que respecta al habla, sino también a sus movimientos y el ambiente en el que se desenvuelve.

En el *fake*, esto cobra un sentido especial, ya que es muy distinto interpretar al personaje de una ficción tradicional que interpretar a una persona que aparentemente no pertenece a un mundo posible sino que proviene de la realidad. Es básico, entonces, que los personajes aparenten bien ser personas reales para que el falso documental en cualquiera de sus estilos sea exitoso.

El cómo son presentados los personaje también incide en el efecto que se crea en el público. Los falsos documentales suelen presentar a sus entrevistados con rótulos, dándole un estilo periodístico. El público que encuentra este estilo de presentación en el *fake* tímido difícilmente pondrá en duda que, por lo menos, es una persona real y no un actor el que habla. El *mockumentary* y la mentira obvia usan este recurso como una manera más de darle un estilo informativo a la ficción.

En este punto se incluye el uso de personas reales, personajes conocidos para la mayoría y su importancia para que el falso documental sea exitoso. El público difícilmente dudará de la palabra de un especialista o de una persona famosa. La fuerza de esta “autoridad” lleva incluso a que el espectador no ponga en duda “hechos” improbables o hasta descabellados.

2.3.1.3 RELACIÓN ACTOR-PERSONAJE

Es impensable para un falso documental tímido que uno de los personajes sea interpretado por un actor conocido. Esto develaría el engaño y traería abajo las intenciones del realizador.

Al explicar la relación actor-personaje, Sánchez Noriega evidencia el por qué no se deben usar ciertos actores –en este caso, conocidos- para papeles como los de un *fake*: “El personaje viene identificado por un actor que le dota de unos rasgos físicos y de una gestualidad, y él mismo tiene una imagen pública elaborada a lo largo de las interpretaciones de otros personajes y de sus apariciones públicas, sobre las que el espectador se ha formado previamente una idea”. (Sánchez Noriega, 2005, p. 53)

Esto último justificaría, además, el hecho de que en el *fake*, un personaje conocido se interpreta a sí mismo en calidad de declarante, lo que puede aportar realismo y credibilidad a la obra, como se mencionaba líneas arriba.

En el *mockumentary* y la mentira obvia no existe este problema. La ficcionalidad de la obra establecida desde el pacto de lectura permite que actores conocidos interpreten a personas “de la vida real” sin que se pierda la “magia”. En el caso del *mockumentary*, incluso, la aparición de algún artista vinculado a la comedia, favorece al impacto humorístico que ofrece la obra.

2.3.1.4 RELACIÓN PERSONAJE-AUTOR

La relación personaje-autor en el *fake* es la misma que se da en la ficción. El creador (director, guionista) y la creación (personaje) pertenecen a mundos distintos y entre ellos no se puede establecer un trato igual al de un documentalista y una persona. Sin embargo, la

apariencia del falso documental debe demostrar mayor interactividad entre estos dos agentes, mediante entrevistas o participando de la acción misma.

2.3.2 EL ESPACIO

“El espacio en cuanto marco ordinariamente llamado *escenario*, informa de modo inmediato de la época histórica y del ámbito humano (clase social, rural o urbano, profesional o lúdico...) en que se sitúan los personajes. Tiene un valor narrativo en cuanto la opción por determinada caracterización del espacio habrá de ser coherente con el estilo del relato, su talante y su pretensión; y en no pocos textos el escenario proporciona al receptor la información necesaria para situarse ante el género, como sucede, por ejemplo, en los relatos históricos y fantásticos”. (Sánchez Noriega, 2005, p. 54,55)

Siguiendo la definición de José Luis Sánchez Noriega, el espacio en el falso documental es muy similar a espacios reales. Cualquier incoherencia –espacios, objetos, sonidos, etc.- con el mundo real no tiene cabida en el *fake*. Por su parte, la construcción del espacio que se hace con la cámara y el montaje debe ser acorde a la que se hace con el documental, haciendo a un lado los formalismos propios de la ficción.

El talante del falso documental se puede construir a partir de la relación del espacio con otros elementos de la narración como:

2.3.2.1 RELACIÓN CON EL TIEMPO

Para el espectador, el espacio sólo adquiere sentido completo cuando está instalado en un tiempo determinado y, según Sánchez Noriega, “el espacio se relaciona con el tiempo en el *cronotopo* (Bajtín), un espacio/tiempo singular que adquiere protagonismo en la estructura narrativa del relato y hasta llega a configurar un género” (Sánchez Noriega, 2005, p. 54). Según esto, el espacio-tiempo que proyecta el falso documental es, por lo general, cercano a la fecha de proyección del producto final y que, por consiguiente, trae consigo espacios reales que podrían existir en la actualidad. Esto se debe a que el documental suele tratar sobre temas actuales o descubrimientos recientes.

Una excepción sería la proyección de supuestas imágenes de archivo o reconstrucciones de supuestos hechos reales. En ambos casos, el carácter visual del espacio debe ser acorde al tiempo que quieren reflejar –que no siempre es reciente–.

2.3.2.2 RELACIÓN CON LOS PERSONAJES

Al igual que sucede con el tiempo, un personaje fuera de un espacio adecuado a él cortaría con toda la magia que se quiere producir con la ficción. Por eso, el espacio del falso documental debe hablar de los personajes que se mueven dentro de él. No sólo basta con que sean espacios aparentemente naturales y actuales, sino que deben ajustarse a la personalidad de las supuestas personas reales que aparecen en la obra. En las entrevistas, por ejemplo, es común encontrar una descripción, a través de planos detalle, del espacio cotidiano en el que se mueve el entrevistado y que ayuda a definir su carácter.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS FORMAL DEL FILM FORGOTTEN SILVER

1 PRESUPUESTOS

Antes analizar los elementos formales del falso documental en *Forgotten Silver*, es necesario mencionar y comentar algunos datos y anécdotas necesarios para entender la obra en su totalidad.

1.1 CONTEXTO

Forgotten Silver es una producción neozelandesa para televisión que salió al aire la noche del domingo 29 de octubre de 1995 como parte de una serie de producciones neozelandesas llamada *Montana Sunday Theatre* de la televisora estatal TVNZ. La producción estuvo a cargo de Wingnut Films, propiedad de Peter Jackson y contó con el apoyo de dos

organismos gubernamentales: la New Zealand Film Comission y New Zealand on Air.

El film se promocionó como un episodio más de *Montana Sunday Theatre*. En la revista *Listener* de Nueva Zelanda se adelantó que el episodio iba a ser un documental –hasta el momento la serie *Montana Sunday Theatre* había transmitido ficciones- sobre un director de cine neozelandés desconocido hasta ese momento (ver ANEXO 1). La publicación también mencionó la presencia de dos reconocidos directores neozelandeses: Costa Botes y Peter Jackson. Este último había dado mucho que hablar por la asociación con Miramax Films en Hollywood para la distribución de entonces su última película “Criaturas Celestiales” (*Heavenly Creatures*, 1995).

Ni toda esa expectativa podía preparar a los neozelandeses para los que iban a presenciar esa noche: El “documental” narraba la vida y obra de Colin McKenzie el más grande director de cine de Nueva Zelanda. Este desconocido había sido el inventor entre otras cosas del film sonoro, del primer plano, del film a color y creador de una de las más grandes obras épicas de la cinematografía mundial: la hasta entonces desconocida “Salomé”.

Las pruebas y argumentos que ofrecía Jackson, Botes y compañía incluían fotografías, documentos, imágenes de archivo encontradas en la casa de la viuda de Mckenzie, entrevistas con gente vinculada a su vida y personalidades del cine como el actor Sam Neill, el productor Harvey Weinstein y el historiador del cine y el espectáculo Leonard Maltin. El “documental” también mostraba imágenes de una expedición comandada por los directores a una ciudadela perdida construida por el propio

Mckenzie, lugar donde dirigió su obra cumbre “Salomé” y concluye con imágenes de esta producción.

A pesar de que algunos datos eran descabellados, la forma en que fueron presentados hizo que la gran mayoría del público tomara por cierto lo que vieron aquella noche, creando un efecto similar al de “La Guerra de los Mundos” –curiosamente la fecha de transmisión de *Forgotten Silver* coincide con la de la famosa emisión radial de Orson Welles-.

Dos días después del estreno de *Forgotten Silver*, Costa Botes reveló la naturaleza falsa de la obra. Las reacciones del público fueron muy diversas (ver ANEXO 5). Algunos reconocieron el talento de los directores para crear un engaño de esa magnitud. Sin embargo una buena parte manifestó su descontento criticando a los realizadores, a la televisora y a la New Zealand Film Comission por jugar con la verdad, afectar al público y malversar el dinero del estado. Botes manifestó que su obra era una auténtica celebración a la ingenuidad del neozelandés y, a la vez, era un llamado al pueblo a descubrir la verdad. Jackson, por su parte, aseguró que el film ofrecía demasiadas pistas y contenía demasiadas bromas como para que la audiencia se lo tome en serio

1.2 RESUMEN DEL FILM

Para entender mejor el análisis del film, se hace necesario un resumen que permita comprender la historia y cómo ha sido narrada por los directores.

Tras los créditos en blanco con fondo negro, el film inicia con Peter Jackson paseando frente la casa de una anciana vecina. Ha sido

enviado ahí por su madre para recoger unas películas viejas. El director confiesa que pensó encontrar cintas caseras y no un material tan interesante de cómo el lo llama “un neozelandés extraordinario”, un desconocido cineasta llamado Colin McKenzie.

Después de este descubrimiento, las cintas son llevadas a un laboratorio y archivo cinematográfico para su análisis. El archivero, Jonathon Morris, habla de la importancia de los filmes que han encontrado. Además de él, también declaran el mismo Jackson, el codirector del documental *Costa Botes*, el productor y dueño de Miramax Films Harvey Weinstein y el conocido historiador del cine y el espectáculo Leonard Maltin. Todos ellos coinciden en la enorme importancia la obra de Colin McKenzie, equiparándola con la otros grandes como Orson Welles o D. W. Griffith.

Luego de esta introducción, se inicia la narración de la vida de McKenzie. Nació 1888 en un hogar de pobres granjeros inmigrantes y desde la adolescencia descubrió su pasión por el cine cuando el primer cinematógrafo llegó al pueblo. Pronto decidió dedicarse a ello.

A partir de ese momento, Colin McKenzie creó una serie de inventos revolucionarios para la época. Todos estos inventos se le habían atribuido a otras personas, pero el descubrimiento de Jackson y compañía incluía documentos filmicos que demostraban lo que McKenzie había logrado mucho tiempo antes: Al colocar una cámara en una bicicleta activada por pedal, logró las primeras imágenes sobre un vehículo en movimiento a sólo cinco años de la invención del cinematógrafo; desarrolló una forma de revelar las películas con claras de huevo; ideó una formula para grabar sonido sincronizado veinte años antes del primer

film sonoro; logró elaborar un método para crear películas que registren el color con unas bayas de Tahití.

Sin embargo todos los logros de Mckenzie siempre se vieron truncados por alguna vicisitud que impidieron su reconocimiento en la época: Su padre le prohibió dedicarse al oficio de cineasta; fue arrestado por robar miles de huevos para revelar un largometraje; fue arrestado por mostrar material obsceno al filmar a nativas tahitianas semidesnudas. Todos estos acontecimientos marcaron la vida del director que decide dejar de lado sus inventos para explotar el potencial dramático del cine a través de su gran obra “Salomé” basada en el conocido relato bíblico.

Es durante la filmación de esta obra que conoce al gran amor de su vida, Maybelle, la joven elegida para protagonizar “Salomé” y que luego se convertiría en esposa del director. La concepción de este largometraje requirió de mucho esfuerzo por parte de McKenzie quien, además de dirigir y actuar de san Juan Bautista, se adentró en los bosques de la costa oeste y construyó sin ayuda de nadie una ciudadela con calles y edificios al estilo de la antigua Jerusalén.

La producción fue afectada por varias desgracias y contratiempos como el romance entre el hermano de Colin, Brooke, y Maybelle; la suspensión del rodaje por motivos climatológicos; la penosa muerte de de Brooke en la primera guerra mundial; la asociación con un productor de Hollywood que luego quedaría en la bancarrota por la depresión; los filmes que McKenzie dirigió por encargo de un payaso; entre otros fatídicos sucesos. Finalmente, Maybelle murió en la filmación de la última escena, esto hizo que el director entierre la obra para siempre en un

lugar oculto de la ciudadela. Luego de ello, Colin Mckenzie desapareció de Nueva Zelanda.

Con los datos obtenidos de las películas, fotos, documentos y entrevistas, Jackson y compañía inician la búsqueda de la ciudad perdida de Colin McKenzie. Después de varios días por los bosques del oeste neozelandés, logran encontrar una enorme construcción oculta en la vegetación. Dentro de una habitación cerrada, la expedición encuentra parte del vestuario y la utilería usados en Salomé. Pero lo realmente increíble fue el descubrimiento de cientos de metros de película con las escenas rodadas de la obra épica de McKnezie. Es entonces cuando se inicia el proceso de restauración y edición de “Salomé” para su estreno al público.

Días antes de que “Salomé” sea presentada a la audiencia, un carrete de película llega a manos de Peter Jackson y Costa Botes. El film contenía sorprendentes tomas de la Guerra Civil Española, atribuidas a Colin McKenzie. El fragmento más sorprendente mostraba cómo el director era muerto a balazos al tratar de ayudar a un soldado herido. Al fin se había descubierto cuál había sido el destino de Colin.

Al estreno de Salomé asistieron decenas de personas vinculadas al cine y la televisión, el film fue presentado por el Comisionado de Cine de Nueva Zelanda, Lindsay Shelton. La película, muda y en blanco y negro, cuenta la historia de Salomé la sobrina del Rey Herodes que se enamora de Juan Bautista. Este último es tomado prisionero después de profetizar la venida del Mesías. Maybelle intenta por todos los medios ver al prisionero pero al conseguirlo, Juan repudia su seducción. La mujer, desechada, exige al rey traerle la cabeza del profeta en una bandeja.

Herodes obedece y, al traerle la cabeza, Maybelle acaricia y besa el cráneo de Juan. Toda la historia es acompañada por la historia del pueblo de Jerusalén que se rebela contra el rey arengados por profeta.

El *fake* concluye con declaraciones de algunas de las personalidades que intervinieron en el film. Todos coinciden en que se encuentran ante el descubrimiento más grande del cine en los últimos cincuenta años y reconocen el genio de McKenzie, un pionero no sólo de la técnica de hacer películas sino un gran artista y visionario.

2 ANÁLISIS

Partiendo de los elementos audiovisuales y narrativos vistos en el Capítulo II, se buscarán ejemplos de cada uno en el film de Peter Jackson y Costa Botes, *Forgotten Silver*. En este falso documental se manejan dos tipos de relato:

El documental, usado para narrar la historia de Colin McKenzie con sus respectivos argumentos y pruebas y el de ficción que funciona como un relato dentro del documental que en el que se encuentran las ficciones que el supuesto director “filmó”. Esta diferencia será notoria en casi todas las categorías del análisis formal que se presenta a continuación.

El uso de estos dos tipos de relato no quita que *Forgotten Silver* haya sido concebida como un *fake* timador. Las secuencias supuestamente documentales mantienen un estilo que rescata lo informativo sobre lo

estético. Las secuencias supuestamente rodadas por McKenzie no son otra cosa que parte de esos “documentos” y funcionan como ficción dentro de esta ficción con apariencia de documental.

Es necesario tener en cuenta que *Forgotten Silver* no presenta todos los elementos audiovisuales y narrativos que se enumeran en la primera parte. Por ello, algunos elementos no se han incluido en el siguiente análisis.

2.1 ELEMENTOS FORMALES EN *FORGOTTEN SILVER*

2.1.1 ELEMENTOS PROFÍLMICOS

2.1.1.1 ESCENOGRAFÍA

Cada uno de los dos tipos de relato en *Forgotten Silver* – “documentación” y “documentos”- tiene un manejo distinto de la escenografía. La “investigación” que hace Peter Jackson y compañía se desarrolla en escenarios naturales en los que no se hallan elementos que evidencian su verdadero carácter de ficción. En este caso, los escenarios cumplen funciones de marco donde se desarrolla una investigación y, a la vez ayuda a definir el talante documental que tiene *Forgotten Silver*.

Así, por ejemplo, en la expedición que se hizo para buscar la ciudadela perdida donde se rodó “Salomé” se usaron escenarios naturales de los bosques de Nueva Zelanda. Los laboratorios que se utilizaron para

“restaurar” los supuestos trabajos de McKenzie son verdaderos estudios para este tipo de trabajo (Fig. 1). Ninguno de estos dos escenarios da cuenta de construcción o artificio alguno.



Fig. 1- Jonathon Morris revisa un film de McKenzie en su laboratorio

Asimismo, el vestuario, maquillaje y utilería usados en este tipo de secuencia no dan indicios de artificialidad. A Peter Jackson, por ejemplo, se le puede ver con el estilo desaliñado que lo caracteriza. Hannah, la viuda de Colin McKenzie, tampoco aparenta ser una actriz; ni el vestuario, el maquillaje o los objetos que hay en la casa donde es entrevistada demuestran que todo ahí ha sido montado.

Para las supuestas ficciones dirigidas por Colin McKenzie, la cosa cambia. Tanto escenarios como maquillaje y vestuario demuestran que detrás hay una interpretación. Esto se acentúa si se tiene en cuenta que son construcciones que emulan el cine mudo y, por lo tanto, tienen unas características formales muy bien definidas.

En “Salomé” por ejemplo, la corte de Herodes, las calles de la antigua Jerusalén, el calabozo donde está capturado Juan Bautista, son notorias construcciones para la pantalla grande, a pesar de que están muy bien ambientadas (Fig. 2).



Fig. 2 – Los personajes de Herodes y Salomé en una muy buena recreación del palacio del antiguo rey

El vestuario y, sobre todo el maquillaje, sí dan cuenta de una ficción. Labios pintados en el personaje Salomé y rimel exagerado para los villanos como Herodes, son marcas que se asemejan mucho al del cine mudo de inicios del siglo XX.

2.1.1.2. CARACTERIZACIÓN

La interpretación de los actores en las secuencias de investigación sobre Colin McKenzie no deja atisbos de ser una simple ficción. Los

personajes hablan con naturalidad sobre los acontecimientos que supuestamente sucedieron.

Un ejemplo es Hannah McKenzie, supuesta viuda del inventado director, quien cuenta la historia de su difunto marido como si hubiese sucedido en la vida real. Es muy conmovedor el momento en que narra cuando ambos se conocieron y se casaron. Para el espectador que desconoce del carácter ficcional de la película, las palabras de esta mujer tienen un valor emotivo que sólo lo puede transmitir una persona real cuando narra sus memorias. Los creadores de *Forgotten Silver* saben aprovechar esta fortaleza del documental y logran atrapar al público con ella.

En este punto también entra a tallar las declaraciones de distintas personalidades que en el fondo no son más que meras actuaciones. Así, los directores neozelandeses Peter Jackson y Costa Botes, el actor neozelandés Sam Neill, el productor Harvey Weinstein y el historiador y crítico de cine Leonard Maltin ofrecen datos sustentados y apreciaciones sobre la vida y obra de Colin McKenzie. Además aporta realismo el hecho de que sean conocidos y, sobre todo, que sean autoridades en el tema (Fig. 3).



Fig. 3 – Las opiniones de autoridades en cine como Leonard Maltin, Peter Jackson, Sam Neill y Harvey Weinstein son difícilmente puestas en duda

La manera de actuar en las supuestas ficciones dirigidas por Colin Mckenzie, es muy similar a la del cine mudo de la época, sobre todo en las escenas de “Salomé”. Los gestos faciales y corporales se exageran y llegan a ser muy similares a la interpretación teatral y a la de algunas películas expresionistas.

Para quien piensa que *Forgotten Silver* es un auténtico documental, ver las actuaciones en “Salomé” no producirá un efecto distinto al de ver cualquier película de los inicios del cine porque la misma naturaleza muda del film obliga a los actores a interpretar de esa manera (Fig. 4).



Fig. 4 - La exageración de los gestos al actuar es una estampa muy característica del cine de inicios de siglo

2.1.2 CÓDIGOS VISUALES

2.1.2.1 EL CUADRO

2.1.2.1.1 ÁNGULO

Tanto en las secuencias documentales como en las ficcionadas se prioriza el ángulo recto o frontal por ser el más natural.

Un ejemplo de ángulo picado se da al inicio de “Salomé” en el momento en que la mujer observa a Juan Bautista predicar. La razón de esta inclinación de la cámara es meramente descriptiva y narrativa; quiere mostrar que el profeta se encuentra en una posición más alta que “Salomé”.

El contrapicado, más raro aún, aparece en el primer plano de la película. La cámara se ubica ligeramente abajo y ligeramente contrapicada hacia Peter Jackson que entra al cuadro (Fig. 5).



Fig. 5 – El ligero contrapicado muestra que Jackson se encuentra en el pórtico de una casa

El ángulo recto que predomina se ve alterado por algunos movimientos bruscos de cámara que generan, a su vez, inclinaciones ni intencionales en la forma. Esto se da, por ejemplo, en la secuencia de la expedición. La cámara debe seguir a los investigadores mientras ellos suben laderas, caminan sobre rocas o se abren paso entre la vegetación. Todo esto genera movimientos inclinaciones hacia arriba o abajo, algo que es muy común en varios documentales en los que abunda la acción.

2.1.2.1.2 NIVEL

Si bien en toda la obra se pretende con éxito mantener equilibrado el horizonte, los movimientos bruscos de cámara que se mencionan en el epígrafe anterior también son una razón para que se altere el nivel del encuadre. Eso sucede, claro, sólo en las secuencias en las que supuestamente no hay un control total de la cámara. (Fig. 6).



Fig. 6 – En las escenas de batallas es muy común inclinar el horizonte por el poco control que se tiene de la situación

2.1.2.1.3 ESCALA

2.1.2.1.3.1 PLANO GENERAL

Su finalidad en la película es describir escenarios. Durante la expedición a las supuestas locaciones de “Salomé”, se utiliza varias veces el plano general para mostrar a los investigadores caminando por el bosque, encontrando objetos y restaurando las construcciones.

En los archivos de McKenzie hay también varios ejemplos de planos generales. En *The Warrior Season*, la “primera película sonora”, el plano general se usa en escenas de pelea de artes marciales. En “*Salomé*”, los planos generales muestran la lucha del pueblo de Jerusalén contra los pretorianos de Herodes (Fig. 7).



Fig. 7 - Los planos generales acentuaban la espectacularidad de los escenarios de “*Salomé*”

2.1.2.1.3.2 PLANO MEDIO

Usado en algunas entrevistas, sobre todo en las que se hacen de pie a Harvey Weinstein y Sam Neill. Asimismo, algunas de las películas “rodadas por Colin McKenzie” presentan este tipo de escala sin ninguna finalidad expresiva en especial.

2.1.2.1.3.3 PRIMER PLANO

El primer plano no sólo se usa como un recurso descriptivo y narrativo en el film. Su finalidad expresiva se explota en más de una ocasión.

Durante la entrevista a Leonard Maltin, el primer plano acentúa la emoción del crítico al hablar de los logros de Colin McKenzie. Asimismo, el primer plano tiene un efecto sentimental y nostálgico en el momento en que la supuesta viuda habla de cuando conoció a su difunto esposo.

En las ficciones “creadas” por McKenzie el primer plano es primordial. Por ejemplo, el estilo visual del cine mudo que se emula en “Salomé” necesita de los gestos faciales para expresar sentimientos y hasta ideas para llenar la falta de la voz en los personajes.

En recurso usado desde el cine mudo es el de circunscribir un primer plano para resaltar las expresiones faciales. En varios primeros planos de “Salomé” podemos ver una circunferencia rodeando los rostros y dejando un fondo negro alrededor. Este recurso ha pasado de moda con los años, lo que produce una apariencia envejecida al film (Fig. 8).



Fig. 8 – Los primeros planos rodeados por una circunferencia dan a “Salomé” una apariencia de film de inicios del Siglo XX

2.1.2.1.3.4 PLANO DETALLE

Los planos detalle se usan en *Forgotten Silver* con un fin descriptivo, sobre todo para mostrar algunas de las maravillas que Colin McKenzie supuestamente creó como la “cámara maleta” o la cámara activada con pedales de bicicleta. Este tipo de planos se usan en el film para centrar la atención en algún documento (foto, impreso, filmico, etc.).

2.1.2.1.4 ILUMINACIÓN

El uso de la luz en *Forgotten Silver* está básicamente al servicio del supuesto valor informativo de la obra.

Las secuencias de la investigación están iluminadas con luces naturales. Las supuestas entrevistas, las escenas de la expedición y el trabajo en el laboratorio no dan cuenta del uso de luces artificiales.

Se utilizan linternas en el momento en que los investigadores entran a la habitación donde supuestamente se hallaban las películas de “Salomé” (Fig. 9). Este uso de aparatos para generar luz se hace con el fin de informar mejor sobre la supuesta investigación.



Fig. 9 – Peter Jackson ilumina una aparente habitación oscura con una linterna

En algunas partes de “Salomé” la iluminación toma un propósito dramático. La cárcel donde está encerrado Juan Bautista, está iluminada por luces duras que resaltan el dramatismo en los personajes (Fig. 10). Este uso dramático de la luz funciona sólo dentro “Salomé” como una obra dentro de *Forgotten Silver* y no genera sospechas sobre la verdadera naturaleza del documento



Fig. 10 - La iluminación directa a los ojos de Juan Bautista aumenta la expresividad de su rostro

2.1.2.1.5 COLOR

Un tratamiento especial del color se da sólo en las películas “filmadas” por Colin McKenzie. La apariencia de film antiguo se logró de varias formas: usando películas en blanco y negro, deteriorando las cintas con rayas, enterrándolas o mojándolas. El efecto que se quería dar era el de la apariencia de película vieja y deteriorada por el tiempo.

Los primeros filmes de Colin McKenzie como el *travelling* sobre la bicicleta y el vuelo de Richard Pearse presenta varias manchas de deterioro y rayas, además la película presenta un tono azulado. Es frecuente encontrar también dentro de esta “filmografía rescatada”

“Salomé” tampoco escapa a este uso “envejecedor” del color. En sus secuencias se encuentran saturaciones de color verde y amarillo que diferencia una secuencia de otra (Fig. 11).



Fig. 11 – La saturación de distintos colores dio a “Salomé” una apariencia de film antiguo restaurado

2.1.2.2 EL MOVIMIENTO

2.1.2.2.1 ZOOM

El zoom es utilizado, sobre todo, para explotar mejor los documentos que acompañan la historia de Colin McKenzie. En fotografías, afiches o diarios, el zoom in se centra en aquellos detalles que tienen más valor o que resultan reveladores.

El descubrimiento que hizo McKenzie al lograr revelar sus películas con claras de huevos viene acompañado con una noticia sorprendente. En una hoja de periódico antiguo, la cámara hace un zoom in a una noticia que informa sobre el robo de dos mil docenas de huevos acompañada con la voz del locutor que dice “Este precoz muchacho quería hacer el primer largometraje de la historia”.

El uso de este zoom in tiene dos finalidades. La primera es la de causar impacto en el público con la noticia de este supuesto diario. Por otro lado se busca generar hilaridad con la combinación del descubrimiento de McKenzie y el robo de una cantidad exagerada de huevos sumado a las palabras del locutor.

2.1.2.2.2 PANORÁMICA

En *Forgotten Silver* no se encuentran ejemplos paneo como largo movimiento panorámico que muestre una enorme área o una acción

masiva. Sin embargo hay varios ejemplos de ligeros movimientos sobre el eje de la cámara.

En la secuencia inicial, Peter Jackson camina alrededor de la casa de la viuda de Colin McKenzie, obligando a la cámara a seguirlo con algunos paneos hechos con cámara al hombro y que generan movimientos torpes muy al estilo documental.

2.1.2.2.3 TRAVELLING

2.1.2.2.3.1 TRAVELLING FRONTAL Y HACIA ATRÁS

Un ejemplo de este tipo de *travelling* también aparece en la secuencia inicial en la que la cámara persigue a Jackson por los jardines de la casa de la viuda de McKenzie. Es notorio que estos movimientos se han hecho con cámara al hombro y no se han usado de equipos como *dollys* o *steadycams* para mantener el estilo reporteril.

2.1.2.2.3.2 TRAVELLING DIVERGENTE

En *Forgotten Silver* no hay movimientos coordinados de cámara y sujetos frente a ella que ubique al espectador dentro de una situación. Lo que sí presenta el film son algunas secuencias de aparente descontrol en las que la cámara se tambalea y algunos individuos se atraviesan en el encuadre.

Una de estas secuencias es la exploración a las supuestas locaciones de “Salomé”. El camarógrafo se ve obligado a hacer movimientos bruscos por caminar en un terreno agreste mientras sigue a los exploradores.

El último registro supuestamente hecho por Colin McKenzie también presenta una acción de ese tipo. En este plano-secuencia, la cámara captura un supuesto combate de la Guerra Civil Española, frente a la toma se atraviesan varios soldados. En todo momento la cámara deja su marca con los movimientos bruscos que se corona con la caída de la cámara al suelo.

La intención en ambas secuencias es dejar en claro que no se ha tenido un control de la situación y dar una sensación de documento periodístico.

2.1.2.2.4 *TILT UP Y TILT DOWN*

Los movimientos verticales de cámara son muy ligeros en la película. Hay movimientos de este tipo en algunos planos detalles de fotos de archivo.

Por ejemplo, en una fotografía se observa un primer plano del hermano de Colin, Brooke, un ligero movimiento ascendente descubre al director detrás de él. Es difícil descifrar la naturaleza de estos movimientos ya que pueden ser paneos verticales o efectos de

postproducción. Lo claro es que su finalidad es descriptiva y, en algunos casos, informativa.

2.1.3 USO DE CÁMARAS CASERAS

Si bien el film no incluye cámaras caseras, la portabilidad de los equipos permite que el film tenga un estilo visual muy relajado con movimientos bruscos de cámara, mayor libertad de movimiento y acceso, etc. Esto se comprueba sobre todo en las escenas de la expedición en busca de los escenarios de “Salomé”.

La portabilidad de la cámara en las secuencias documentales se contrasta con la rigidez de algunos de los filmes de archivo de Colin McKenzie. Algunos cortos del Payaso Stan, el vuelo de Pearse y “Salomé” presentan mayor rigidez y cuidado en los encuadres, esto debido al supuesto gran peso de los equipos de la época.

2.1.4 CÓDIGOS SONOROS

2.1.4.1 LA VOZ Y LA PALABRA

La voz es un elemento primordial para que *Forgotten Silver* logre engañar al público haciéndoles creer que lo que ven en pantalla realmente sucedió.

Si bien varios datos que se ofrecen durante el film -como el revelado de películas con clara de huevos- son inverosímiles, la voz seria y serena del narrador, muy común en el documental, logra que el risible dato se tome como cierto.

La voz del narrador Jeffrey Thomas ya había sido usada antes en otros documentales televisivos. Esto hizo que el espectador la relacione con obras anteriores y, por consiguiente, con la verdad.

La interpretación es también clave, el narrador habla de manera tranquila, llana, no altera su tono ni hace notar sus sentimientos en instantes dramáticos de la narración. Con ello, ofrece al público una sensación de imparcialidad muy ligada al estilo periodístico.

La voz de los entrevistados tampoco hace sospechar de *Forgotten Silver* como farsa. La interpretación de la supuesta esposa de Colin McKenzie, Hannah, no muestra ningún indicio de ficción. Cuenta la vida y obra de su difunto esposo y recuerda con añoranza los episodios que pasaron juntos como si todo hubiese pasado realmente.

El caso de los otros entrevistados (Jackson, Botes, Maltin, Neill, etc.) es distinto ya que en el film se representan a ellos mismos. Su tarea consistió, entonces, en hacer valer su estatus de autoridad en temas de cine y manifestar hechos y opiniones –inventadas, desde luego- sobre Colin McKenzie y sus películas.

Por otra parte, la voz es un elemento accesorio en la supuesta obra sonora de Mckenzie, *The Warrior Season*. El supuesto film se promocionó como la primera película hablada de la historia. El detalle era que los diálogos estaban en chino y nadie entendió nada, lo que supuso un fracaso para la película. En la secuencia se pueden ver planos conjuntos de gente conversando y planos generales de peleas con gritos.

En este caso la voz funciona en dos niveles. Es accesorio para la comprensión de *The Warrior Season*, pero necesaria para entender el chiste de tener un gran invento como el cine sonoro y desperdiciarlo con diálogos en otro idioma.

2.1.4.2 BANDA DE RUIDOS Y EFECTOS DE SONIDO

Los sonidos ambientales aportan al realismo que se quiere dar en *Forgotten Silver*. En todas las secuencias de la investigación se puede oír sonidos del ambiente como el canto de las aves en el bosque o el aplauso del público después de la proyección de “Salomé”.

Los efectos de sonido también se dan al momento de presentar los distintos documentos. Las películas del archivo, por ejemplo, vienen acompañadas del traqueteo propio de una película corriendo en el cinematógrafo. Algunas fotografías vienen acompañadas con el sonido que emiten las cámaras al tomar una foto.

2.1.4.3. LA MÚSICA

La música como recurso dramático es bastante explotada en *Forgotten Silver*. La historia de Colin McKenzie está llena de pasajes dramáticos. Los documentos que grafican episodios como la muerte del hermano del director o la muerte de Maybelle son fotografías acompañadas con música triste. También son recurrentes los momentos con música de suspenso durante momentos tensos de la “vida” del supuesto director como cuando fue arrestado por robar miles de huevos para revelar un largometraje.

En este último caso encontramos un uso de la música para contrarrestar el efecto de un dato en el público. La música de suspenso anula el efecto cómico que genera el dato ridículo del robo de dos mil docenas de huevos para revelar el primer largometraje de la historia. Por último, la música -de piano, sobre todo- está al servicio del humor, acompañando todos los filmes que Colin McKenzie hizo con el Payaso Stan.

2.1.5 CÓDIGOS SINTÁCTICOS: EL MONTAJE

2.1.5.1 LAS PARTES DE *FORGOTTEN SILVER*

En *Forgotten Silver* tiene básicamente un estilo narrativo cronológico. La vida de Colin McKenzie es el hilo conductor de toda la obra.

El *fake* comienza con una presentación del personaje por parte de Peter Jackson. Él comenta cómo llegó a descubrir a Colin McKenzie y hace comentarios sobre su genialidad.

A partir de ahí, el *fake* se desarrolla junto con la vida y obra de Colin McKenzie, desde su nacimiento hasta su muerte. Las intervenciones y los documentos no interrumpen el la narración sino que lo complementan.

Son dos las secuencias que rompen con el relato de la vida del supuesto director. La expedición y el descubrimiento de la ciudad perdida donde se filmó *Salomé* y donde también se encontraron las cintas sin editar de esta película. La otra secuencia es la restauración, edición y proyección de *Salomé* al público.

Finalmente la película termina con algunas conclusiones de los entrevistados. Todos coinciden con que se ha descubierto al más grande cineasta de la historia de Nueva Zelanda y uno de los más grandes de la cinematografía mundial.

El clásico esquema de inicio-nudo-desenlace se deja de lado para dar paso a un *biopic* en el que encontramos varias situaciones pequeñas en las que se presenta un problema. Algunas de estas dificultades son superadas por Colin McKenzie, pero la mayoría juegan en su contra. Así tenemos que dentro de su vida tuvo que luchar contra la negativa de su padre a convertirse a dedicarse al cine; el enamoramiento Maybelle con el hermano del director; el fracaso de la primera película sonora y muchas más.

La gran cantidad de tragedias y dificultades en la vida de Colin McKenzie, algunas de ellas muy exageradas, es una de las razones que aduce Jackson para afirmar que el film dejaba muchos indicios de ser una ficción. Aún así, la trágica vida de este director creó empatía en la mayor parte del público, que se tragó la historia de principio a fin con todo y exageraciones.

2.1.5.2 PROCEDIMIENTOS

2.1.5.2.1 CORTE SIMPLE

Es el tipo de corte que más se usa en *Forgotten Silver*. El estilo documental que se pretende emular restringe el uso de otros procedimientos como los fundidos que denotan saltos en el tiempo y que son más comunes en la ficción.

Por otra parte, la gran cantidad de documentos y pruebas exige que las imágenes se yuxtapongan para favorecer a la claridad. El uso de encadenados o fundidos, que por sí denotan saltos en el tiempo, podría generar confusión en el público.

2.1.5.2.2 FUNDIDO Y ENCADENADO

El fundido es utilizado una sola vez; al inicio para pasar de los créditos a la presentación que hace Peter Jackson. En este caso este tipo de montaje se usa para suavizar el corte.

El encadenado es usado dos veces casi consecutivas en una de las últimas escenas del film. En este fragmento, Hannah McKenzie habla sobre las virtudes de su difunto marido y la imagen pasa a dos fotografías de Colin. El encadenado funciona, en este caso, como un salto dentro de la memoria de la mujer, obteniendo una connotación sentimental.

Tanto fundido y encadenado son utilizados en algunos documentales para dar paso a una recreación del pasado. Esta es una de las causas por las que en *Forgotten Silver* –donde sólo se usaron “documentos”- el uso de estos procedimientos de montaje esté restringidos a estos pocos ejemplos.

2.1.5.2.3 RACCORD

El cuidado del *raccord* en *Forgotten Silver* no es distinto al que se ha tenido en cualquier film de ficción. Cualquier error de continuidad hubiera arruinado la “magia” del film, que en este caso consiste en hacer creer al público que la vida y obra de Colin McKenzie ha sido verdad.

2.1.6 EFECTOS ESPECIALES

Estos recursos toman un sentido especial en los documentos que dan luces sobre supuesta la vida y obra de Colin McKenzie. En las secuencias “actuales” no se encuentra uso alguno de efectos especiales.

El recurso más llamativo es el envejecimiento de las películas. Además de utilizar películas en blanco y negro, los creadores pasaron por tierra y agua las cintas para que al momento de la proyección se observen manchas y rayas de supuesta vejez y maltrato.

Las cintas halladas supuestamente en el patio trasero de la casa de Hannah McKenzie están más maltratadas por el paso del tiempo y la supuesta exposición a la humedad y la tierra (Fig. 12). Así, las primeras películas que hizo se ven más maltratadas y mientras la historia de McKenzie avanza, las manchas y rayas en sus obras van disminuyendo.



Fig. 12 – El vuelo de Richard Pierce fue uno de los supuestos primeros trabajos de McKenzie.

Las cintas que componen “Salomé” fueron encontradas por Jackson y compañía durante la supuesta expedición hacia la locación del film, dentro de un baúl de cemento guardado en una habitación cerrada. Esto último hace suponer que las cintas están mejor conservadas, por lo que el efecto envejecedor viene de la diferencia de texturas y cromatismos –saturación del verde y el amarillo- entre las distintas escenas (Fig. 13). Estos efectos se lograron en postproducción.





Fig. 13 – La saturación del verde, el amarillo y la textura granulada hacen pensar que Salomé fue montada a partir de cintas viejas en distintos estados de conservación

Por otra parte, las fotografías y documentos también asemejan ser viejos y maltratados. Las fotos fueron hechas a blanco y negro y algunas presentan saturación del blanco, rayas y manchas (Fig. 14). Los documentos escritos han sido hechos con papel amarillento y aparentemente viejo (Fig. 15).



Fig. 14 – Foto de la supuesta boda de Colin y Hannah, se pueden notar las manchas de aparente vejez



Fig. 15 – Aparente registro policial antiguo de Colin McKenzie

2.2 EL RELATO EN *FORGOTTEN SILVER*

2.2.1 EL NARRADOR

2.2.1.1 LA VOZ NARRATIVA

En *Forgotten Silver* la voz de un narrador heterodiegético está presente durante todo el *fake*. Este narrador es el reflejo de la investigación sobre la vida del supuesto Colin McKenzie y por lo tanto conoce todos los datos que contiene el film. Esta autoridad es difícilmente cuestionable por el público en general, sobre todo si se trata de una voz conocida que ya ha escuchado en otros documentales.

Los entrevistados son un tipo de narrador intradiegético ya que participan directamente en la acción del film con sus declaraciones. Son ellos quienes dan vida de Colin McKenzie con su interpretación.

La importancia de los entrevistados reside en el distinto tipo de conocimiento que poseen sobre Colin McKenzie y su obra. Hannah McKenzie es relevante por ser la única persona que conoció “en persona” al supuesto director y sus “experiencias” pueden considerarse información de primera mano. Peter Jackson, Costa Botes, Leonard Maltin y el resto de entrevistados, por su parte, pueden opinar sobre la supuesta obra de McKenzie por ser autoridades en temas de cine.

La supuesta autoridad del narrador y los entrevistados es un aporte a la credibilidad que se quiere generar en el público.

2.2.1.2 PUNTO DE VISTA

El narrador de *Forgotten Silver* posee el conocimiento de todo lo que ocurre en el film que viene de la previa investigación del tema le otorga al narrador una focalización cero. Este tipo de focalización ofrece la garantía al público de que se está tocando el tema de manera bien documentada y objetiva.

Los entrevistados son narradores que combinan dos tipos de focalización. Hay una focalización cero en el sentido que narran hechos pasados que conocen por distintas fuentes o por experiencia propia. Varias anécdotas comentadas por los investigadores del film dan cuenta de este tipo de focalización externa.

Por otro lado, la focalización interna se presenta en ellos por el alto grado de subjetividad en experiencias propias del pasado o en sus opiniones sobre algún tema. El ejemplo más claro de viaje al pasado está en la escena en que Hannah McKenzie recuerda con añoranza el momento en que conoció a su esposo.

La focalización también se muestra en el uso que se da de la cámara en el film. Lo que se quiere lograr en general con *Forgotten Silver* es la sensación de objetividad que se percibe con un documental. Esto se ha logrado con la actitud inquisidora y muy periodística en secuencias como la inicial, en que la cámara sigue cada paso que da Peter Jackson por la casa de Hannah McKenzie.

Durante las escenas rodadas supuestamente por McKenzie, la cámara adquiere una actitud narrativa distinta que va de acuerdo a la naturaleza del film. Las primeras películas buscaban describir alguna situación –que por lo general era mostrar algún invento como el movimiento de cámara, el sonido sincronizado o el color- sin pretensiones dramáticas. Por su parte “Salomé” sí se valía de recursos dramáticos como el *close up*, lo que le daba una focalización más subjetiva y, a la vez, una apariencia de film de ficción

2.2.2 EL TIEMPO DEL RELATO

El tiempo del relato es también producto de la supuesta investigación. Tanto el descubrimiento de McKenzie como la historia de su vida se narran en pasado para dejar en claro que ha habido todo un proceso de investigación que respalde los datos ofrecidos. Esta narración en pasado tiene a su vez dos tiempos.

El proceso de investigación que inicia con el descubrimiento de Peter Jackson y comprende las entrevistas, la exploración a las locaciones y la proyección de “Salomé”. Estas secuencias fueron rodadas con un estilo periodístico en el que resalta lo supuestamente informativo sobre lo estético.

El otro tiempo los componen los documentos filmicos supuestamente realizados por Colin McKenzie y hallados por los investigadores. Estos documentos tienen un estilo visual propio de película antigua que marca una diferencia con el modo más actual del proceso de investigación. A estas cintas supuestamente encontradas se

suman documentos en papel y fotográficos que también colaboran con esa sensación de salto en el tiempo.

2.2.2.1 ORDEN

2.2.2.1.1 FLASHBACKS

Las supuestas obras de Colin McKenzie halladas por Peter Jackson son, además de documentos, fragmentos que remontan al pasado. Todos poseen distintas marcas de antigüedad que les dan la apariencia de película de inicios de siglo y que las diferencian de las secuencias más “actuales”.

El salto al pasado no se da mediante alguna transición sino que está marcado justamente por esos toques de antigüedad. Así tenemos que, a excepción de “*Color Test*”, todas las supuestas obras de McKenzie están rodadas en blanco y negro. Algunas tienen saturados los colores azul o amarillo. Todas sin excepción poseen alguna raya o mancha, producto de la aparente vejez.

En cuanto al sonido, todos los documentos filmicos, excepto la supuesta primera película sonora *The Warrior Season*, no poseen sonido sincronizado. Algunos van acompañados de música dramática y tienen el efecto de sonido de un carrete de película corriendo por el cinematógrafo.

2.2.2.2 DURACIÓN

2.2.2.2.1 SUMARIO

Forgotten Silver es un sumario de información. El estilo documental que pretende copiar se basa en grandes cantidades de información que es editada para su posterior proyección. Esto hace que la obra sea un resumen de toda la aparente investigación que se hizo sobre la vida y obra del ilusorio Colin McKenzie.

Dentro de la historia misma del film se asume que se están seleccionando sólo algunos fragmentos de todo lo averiguado durante la investigación: entrevistas, documentos, películas, etc. Por supuesto, esta selección no es el resultado de ninguna investigación sino una mentira minuciosamente montada para parecer un documental.

2.2.2.2.2 ELIPSIS

Como se expuso líneas arriba, la omisión de datos irrelevantes en la investigación se hace por un aparente sentido de economía periodística. En realidad no existen datos sobrantes por lo que la economía es parte de la mentira misma. Sin embargo, hay una anulación de tiempos muertos en distintos momentos del *fake*.

Durante la exploración a la falsa ciudadela donde supuestamente se rodó “Salomé”, sólo se muestran los fragmentos en los que hay algún hallazgo o acción relevante.

En la misma “Salomé”, el imaginario director usó numerosas veces la elipsis en su supuesto film. Un ejemplo es el corte entre las secuencias en la que Salomé y su novio caminan por el bosque y su llegada a la prisión de Juan Bautista; omitiendo todo el camino entre el bosque y la prisión.

2.2.2.2.3 PAUSA

Sólo hay un momento en el que se congela la imagen y se hace con razones aparentemente informativas.

Un supuesto film del archivo de Colin McKenzie muestra el vuelo de un prototipo de avión ideado por un tal Richard Pearse. Uno de los presentes durante el vuelo guardaba un periódico en el bolsillo. Mediante el pausado y la ampliación digital, se descubre que el periódico era del martes 31 de marzo de 1903, nueve meses antes del famoso vuelo de los hermanos Wright.

En este caso, el uso de la pausa dentro de la mentira ayudó a que se revele un hecho formidable que hasta entonces era desconocido.

2.2.2.3 FRECUENCIA

2.2.2.3.1 RELATO SINGULATIVO

Al intentar reproducir un documental biográfico, *Forgotten Silver* narra la historia del supuesto Colin McKenzie desde su nacimiento hasta su muerte sin repetir ningún hecho.

Si bien hay reiteraciones de algún supuesto dato o documento, se ha hecho con un fin descriptivo o con la intención de aclarar un dato. El ejemplo mencionado líneas arriba sobre el vuelo pionero de Richard Pearse, es una muestra de reiteración con finalidad descriptiva. En ninguna secuencia del film se han repetido las acciones con un propósito narrativo.

2.2.3 LOS EXISTENTES

2.2.3.1. PERSONAJES

2.2.3.1.1 SER Y HACER DEL PERSONAJE

Los dos tipos de relato que posee *Forgotten Silver*, el “realista” para la investigación y el “ficcional” para los supuestos filmes de Colin McKenzie, producen a su vez dos tipos de personajes:

a) Los sacados de la realidad como Peter Jackson, Sam Neill y todas las personalidades reconocidas que ofrecen información u opiniones sobre Colin McKenzie y su supuesta obra. También se incluyen los personajes que el público supone que son reales como

Hannah McKenzie y aquellos que se conocen por aparentes documentos como el mismo Colin, Maybelle, Brooke McKenzie, etc.

Es muy complicado definir tantos personajes en una film de menos de una hora. Sin embargo el tener —o aparentar— ser personas reales con virtudes y efectos reviste de complejidad a los personajes y los vuelve redondos.

En el caso de las personalidades, su background, conocido por el público, es el que aporta la complejidad. En los otros casos, la narración de la vida de los personajes, de sus problemas y de cómo los afrontaron son los que humanizan a personajes que sólo se conocen por viejas películas o fotos.

b) Los personajes dentro de las supuestas ficciones creadas por Colin McKenzie son planos y se distinguen por unas pocas características muy puntuales

Salomé es idéntica al personaje bíblico. Consigue por cualquier medio cumplir su deseo de conocer a Juan Bautista y, después de ser rechazada, no repara en exigirle a Herodes su cabeza.

El Payaso Stan es un pésimo cómico, su humor es poco inteligente y desagradable. Esto, sumado a sus muecas y maquillaje, hace que el público sienta desprecio por él (Fig. 16).



Fig. 16 – El personaje de Stan está diseñado para crear antipatía con el público

2.2.3.1.2 INFORMACIÓN SOBRE EL PERSONAJE

La forma documental de *Forgotten Silver* ha llevado a que los personajes se definan de distintas maneras. Se han rescatado cuatro ejemplos muy distintos entre sí.

a) La personalidad de Colin McKenzie está definida por todos los datos que existen sobre él. Su aspecto físico se descubre por medio de las falsas fotos de archivo que hay sobre él (Fig. 17).



Fig. 17 – Diversas fotos durante el film muestran a Colin en pleno rodaje

Hannah, su viuda es la única persona que supuestamente conoció a Colin y aparece en el film. Ella habla de él como un tipo inteligente, soñador, una persona que también huía de los problemas. Por su parte, Los investigadores reconocen en McKenzie la inteligencia y pericia de un inventor y el talento y sensibilidad de un artista. El narrador habla constantemente de una vida muy infortunada, llena de obstáculos. Con esto, el espectador puede hacerse una idea de quien fue el supuesto Colin McKenzie y sentir empatía por él.

b) El personaje de Peter Jackson dentro de *Forgotten Silver* no difiere mucho del famoso Peter Jackson real.

Por las declaraciones sobre su supuesto descubrimiento, se revela como un personaje muy interesado en la historia del cine y muy sensible al cine como arte. No es distinto al director que no se preocupa mucho

por su apariencia; viste de manera sencilla, tiene el pelo largo y descuidado al igual que la barba (Fig. 18).



Fig. 18 – Peter Jackson mostró en *Forgotten Silver* el estilo despreocupado que lo caracteriza

c) A Hannah McKenzie sólo se le puede ver sentada en una mesa hablándole a la cámara. Sus testimonios sobre la vida de su esposo tienen un estilo neutral y no revelan mucho de su personalidad. Únicamente se puede notar cierta nostalgia cuando habla del momento en que ambos se conocieron y casaron (Fig. 19).



Fig. 19 – Las declaraciones de Hannah McKenzie nunca dejan dudas del carácter ficticio del film

d) Por último, al Payaso Stan se le conoce a través algunas fotos y los supuestos cortos que hizo con McKenzie. Stan es un mal comediante, con un humor que se basa en hacer pasar un mal rato a las personas y burlarse de eso. Su traje, su sombrero, su maquillaje y sus gestos acentúan aún más la antipatía que se busca generar en el público con este personaje.

2.2.3.1.3 RELACIÓN ACTOR-PERSONAJE

Esta relación es distinta en cada personaje. Se tomarán los mismos ejemplos del epígrafe anterior para este análisis.

a) Colin McKenzie es representado por Tomas Robbins. El hecho de que este actor sea desconocido ayuda a que se concrete la mentira de que Colin McKenzie existió.

La interpretación de Robbins se limita a algunas secuencias de archivo muy cortas y a varias fotos. No hay un gran trabajo actoral más allá que el de expresar ciertos sentimientos en las fotos.

b) Peter Jackson se ahorró la tarea de tener que adaptarse a un papel, ya que tuvo que interpretarse a sí mismo.

Jackson es un personaje conocido para el público, por lo que esta auto-interpretación agrega, a la vez, la credibilidad extra que quiere otorgar el falso documental. Lo mismo sucede con otros personajes como Sam Neill, Harvey Weinstein o Leonard Maltin.

c) La actriz encargada de interpretar el papel de Hannah McKenzie fue la desconocida Beatrice Ashton. A diferencia de los otros entrevistados, ella no se tuvo que interpretar a sí misma, por lo que sí tuvo que adoptar posturas ajenas a su persona.

El trabajo de Ashton no representó una mayor complicación física, ya que en sus secuencias ella aparece sentada junto a una mesa narrando algunos pasajes de la historia de Colin McKenzie.

d) Otro desconocido interpretó al Payaso Stan, Peter Corrigan. El actor tuvo que adoptar el modo de actuación de las primeras comedias de gags. Las expresiones faciales y físicas del actor debían ser llamativas y hasta exageradas para lograr imitar a los cómicos de la época y generar la sensación de antipatía propia de su personaje.

2.2.3.1.4 RELACIÓN PERSONAJE-AUTOR

La relación entre los autores (Jackson y Botes) y los personajes de *Forgotten Silver* es la misma que existe en cualquier film de ficción. Están los autores en el mundo real que idean personajes en un mundo posible. La particularidad está en que para el espectador, tanto autores, personajes y hasta el público mismo aparentan pertenecer al mismo mundo, el real.

La audiencia no es consciente de la real diferencia entre el “Peter Jackson creador” y el “Peter Jackson personaje” así como no está al tanto que el Colin Mckenzie que ven en pantalla no es más que Thomas Robbins, un desconocido actor. Sin embargo, la ignorancia del público con respecto a la verdadera naturaleza de *Forgotten Silver* no modifica la relación personaje-autor que hay en todo film de ficción.

2.2.3.2 EL ESPACIO

2.2.3.2.1 RELACIÓN CON EL TIEMPO

En el *fake*, el espacio es básico para crear la sensación documental en el público. En *Forgotten Silver*, el manejo del espacio es aún más complejo por los supuestos filmes realizados por Colin Mckenzie y que aparentemente datan de inicios del siglo XX. Para adaptar estos espacios se valieron de distintos artificios:

a) Se usaron escenarios rurales en los que el tiempo parece haberse estancado. El rodaje del supuesto vuelo de Richard Pearse, por ejemplo, se hizo en un campo abierto.

b) Además de realizar películas rodadas aparentemente a inicios de siglo, se usaron auténticos archivos filmicos de la época. Entre estos archivos están imágenes de ciudades y calles que ubican temporalmente al espectador (Fig. 20).



Fig. 20 – Se usaron verdaderos filmes caseros de inicios del Siglo XX para recrear la Nueva Zelanda de la época

c) Se tuvo mucho cuidado con el uso del vestuario en las secuencias “de época”. Este elemento aporta altas dosis de antigüedad y transporta al espectador a inicios del siglo XX (Fig. 21).



Fig. 21 – El vestuario y maquillaje en las supuestas fotos y películas de archivo no dan indicios de haber sido hechos en la actualidad

d) En las ficciones supuestamente filmadas por McKenzie, se construyeron escenarios en un estudio. Un ejemplo son los salones, calles, prisiones que recrean la época de los profetas en “Salomé” (Fig. 22). Estos espacios tienen un doble efecto en el espectador; su aspecto parece ser muy descuidado para los exigentes escenarios de las películas actuales pero generan la sensación de estar observando escenarios propios de los inicios del cine.



Fig. 22 – Los escenarios de “Salomé” impresionan por su espectacularidad, muy adelantados para su “época”

Adaptar el espacio para las secuencias actuales (entrevistas, trabajo en laboratorios, la expedición, etc.) no representó mucho problema para los directores de arte y encargados de atrezzo. Al representar una época actual en espacios naturales, éstos tuvieron que ser alterados al mínimo.

2.2.3.2.2 RELACIÓN CON LOS PERSONAJES

En *Forgotten Silver*, la mayoría de escenarios tienen la función de marco. Sólo unos pocos espacios guardan una relación estrecha o dicen algo de los personajes.

Los lugares donde se han hecho algunas supuestas entrevistas han sido estratégicamente seleccionados. La entrevista a Hannah McKenzie se realiza en su casa, lo que acerca al personaje al retrato de ama de casa o

de una persona hogareña. Asimismo, Jonathon Morris aparece en su laboratorio mientras trabaja, demostrando que es una persona dedicada al cine y apropiada para la supuesta investigación que se hace en el *fake*.

Cabe resaltar en este punto que los personajes que aparecen en las supuestas fotos y películas de archivo están vestidos con atuendos y peinados que aparentan ser de la época que se representa. Cualquier discordancia entre el personaje y su entorno hubiera arruinado la apariencia documental de *Forgotten Silver*.

Teniendo en cuenta las características de cada uno de los elementos formales y narrativos de la ficción dentro de *Forgotten Silver*, además de la estrategia de promoción y difusión de este falso documental, se puede concluir que los directores planearon realizar un *fake* timador.

Esto se demuestra con la gran cantidad de gente que creyó que Colin McKenzie fue un personaje real que revolucionó del cine y también por todos los que se decepcionaron al enterarse de la verdad (ver ANEXO 6). Si bien varios datos son absurdos, la presentación de ellos anuló su carácter ilógico y los hizo creíbles para la mayoría de espectadores.

Jackson se respalda de estos absurdos que plagan el film para asegurar que se trataba de una evidente broma, acercándolo más al *mockumentary*. Sin embargo, Costa Botes manifestó que el film celebraba la creatividad neozelandesa tanto en la temática (la historia de un genio nacido en la isla) como en la forma en cómo fue presentada (una mentira muy bien maquinada que demostró la creatividad de los directores y el poder de los medios de comunicación). Si bien ambos

directores difieren en sus declaraciones, está claro que sí hubo la intención de engañar, pero nadie previó el impacto tan grande que tuvo en el público neozelandés.

CONCLUSIONES

PRIMERA: El falso documental es un estilo audiovisual que ha superado las barreras del cine llegando a otros medios como la televisión y la internet. Asimismo las nuevas tecnologías permiten que cada vez más personas puedan producir y distribuir obras de este tipo. A pesar de ello, los teóricos del cine y el audiovisual no han logrado hacer una sistematización seria del *fake* o lo han hecho de manera muy superficial sin tener en cuenta varios factores

SEGUNDA: Dentro de la gran variedad de estilos audiovisuales que fusionan la realidad y la ficción, el falso documental se caracteriza por ser una narración de hechos ficticios realizada por medio del estilo formal argumentativo del documental audiovisual.

TERCERA: El falso documental presenta tres tipos de narración, definidos por los efectos que buscan generar en el público: El ***fake timador*** invita al espectador a tomar como cierto la historia que presenta, sustentándola con pruebas y argumentaciones. El ***mockumentary*** devela su carácter ficticio con el uso del humor que logra a través de temas y pruebas inverosímiles; este tono jocoso busca la reflexión de la audiencia a la vez que hace mofa del género documental. Por último, la ***obvia mentira audiovisual*** también hace recapacitar al público sobre el documental develando su carácter ficticio con una historia inverosímil pero sin recurrir a la burla.

CUARTA: El falso documental es una crítica a la entidad documental, sobre todo a su aparente exposición objetiva y absoluta de la realidad. Es también una crítica a un estilo específico de este género: la docuficción, subgénero que se basa en reconstrucciones para exponer la realidad. En un sentido más amplio, el documental es una crítica a los medios de comunicación y su oferta de la “verdad”.

QUINTA: El falso documental es una manifestación más de la posmodernidad, ya que posee dos grandes características de este fenómeno: la crítica –y a veces sátira- a los modos tradicionales de narrar (en este caso, el documental) y la negación de poder llegar a conocer la verdad completa.

SEXTA: Es un error considerar al falso documental como un género cinematográfico o audiovisual. En primer lugar, porque no existe un conjunto significativo de obras y por otra parte, en estos pocos ejemplares predominan otros géneros como la comedia, el horror o el *biopic*. Es más exacto incluir al falso documental como un particular modo de narrar dentro una ficción que se caracteriza por aparentar ser un documental.

SÉTIMA: *Forgotten Silver* es un falso documental timador. Prueba de ello es que la mayoría de espectadores que pudieron ver el film asumieron que todo era verdad. La forma documental; el cómo fueron presentadas las

supuestas pruebas; la presencia de autoridades en cine respaldando la historia y la promoción que se hizo de la película, hicieron creíble esta farsa que contenía una serie de datos increíbles.

2. Bibliografía:

Libros:

- AIXALA, Pep (2001) *Todo sobre Woody Allen: biografía, filmografía, antología de textos*, Océano, Barcelona
- ALLEN, Woody (2004): *Zelig*, Tusquets, Barcelona
- BARNOUW, Eric (1996) *El documental : [historia y estilos]*, Gedisa, Barcelona
- CORNER, JOHN (1996) Formatos de acción: docudrama y verité, en WEINRICHTER, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*, (38-40), T&B, Madrid
- BERNAL, M., ESPEJO, C., GARCÍA, M., (1997), *Realidad y ficción en el discurso periodístico*, Padilla Libros, Sevilla
- FARRÉ, Marcela (2004), *El noticiero como mundo posible*, La Crujía Ediciones, Bs. Aires
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad : cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona
- RABIGER, Michael (1987), *Dirección de documentales*, Instituto oficial de RTVE, Madrid
- RENOV, Michael (1993), *Theorizing Documentary*, Routledge, Londres

- ROSCOE, Jane y HIGHT, Craig, (2001) *Faking It. Mock-documentary and subversion of actuality*, Manchester University Press, Manchester
- ROSENBAUM, Jonathan (1998), *Letters From (and To) Some Children of the 1960's*, Film Quarterly p. 44. Citado por Weinrichter (2004)
- SÁNCHEZ G., S y GARCÍA F., E. (2002) *Guía histórica del cine: 1895-2001*, Complutense, Madrid
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2005): *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza, Madrid
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (2001). (Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental, en TORREIRO, C., CATALÁ, J. (2004): *Documental y Vanguardia* (86-108), Cátedra, Madrid
- TIRARD, Laurent (2003), *Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos / Entrevistas a cargo de Laurent Tirard*, Paidós, Barcelona
- WEINRICHTER, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*, T&B, Madrid
- ZUILHOF, Gertjan (1997), *Fake. Catalogus. Festival de Rotterdam*. Pág. 189. Citado por Weinrichter (2004)

WEB

BOTES, Costa, *Forgotten Silver*. Consultado el 24 de junio de 2009 en:
<http://www.nzonscreen.com/title/forgotten-silver-1995>

CHAPPLE, George, *Acabado, nunca olvidado*. Consultado el 27 de junio del 2009,
<http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/fs.shtml>

DIXON, Greg, *Pionero de la película fue mítico*. Consultado el 27 de junio del 2009,
<http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/documents/paper2.shtml>

FLAHERTY, Robert, *La función del documental*. Publicado originalmente en 1939. Consultado el 23 de agosto del 2008,
<http://www.docupolis.org/historiayteoria/texto01.htm>

GUZMÁN, Patricio, *El Guión del Cine Documental*. Consultado el 16 de setiembre del 2008,
http://www.uca.edu.sv/deptos/letras/sitio_pers/fcaum/documentos/pav/guioncinedoc.pdf

LISTENER (Revista), *Havenly Features*. Consultado el 25 de junio del 2009,
<http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/fs.shtml>

MACNEILL, Joanne, *Forgotten Silver fue declarado un “engaño dorado”*. Consultado el 27 de junio del 2009,
<http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/fs.shtml>

MAHONEY, Dave, *Forgotten Silver, un delicioso engaño*. Consultado el 27 de junio del 2009, <http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/fs.shtml>

PETROVIC, Hans, *Televidentes decepcionados por la revelación de documental falso*. Consultado el 27 de junio del 2009, <http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/documents/paper2.shtml>

SMITH, Val, *Ingenuos espectadores timados en programa*. Consultado el 27 de junio del 2009, <http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/fs.shtml>

REVISTAS:

AMES, Natalia (2009), *Nuevos realismos del cine: Aires documentales en películas de ficción*, Revista Ventana Indiscreta N° 1, Lima, Perú.

CABREJO, José Carlos (2009), *Nuevas sombras en la caverna: Ciertas vertientes del documental contemporáneo*, Revista Ventana Indiscreta N° 1, Lima, Perú.

PELÍCULAS CITADAS Y CONSULTADAS:

Bowling for Columbine (Masacre en Columbine), dirigida por Michael Moore. Productora: United Artists – Dog Eat Dog. Estados Unidos - Canadá, 2002, 120 min., son., col.

Capturing the Friedmans, dirigida por Andrew Jarecki. Productora: HBO Documentary. Estados Unidos, 2003, 107 min., son., col.

Cidade de Deus (Ciudad de Dios), dirigida por Fernando Meirelles y Kátia Lund. Productora: O2 Films. Brasil – Francia , 2002, 130 min., son., col.

Cloverfield (Cloverfield: Monstruo), dirigida por Matt Reeves. Productora: Paramount Pictures. Estados Unidos, 2008, 85 min., son., col.

Family Business, dirigida por Tom Cohen. Estados Unidos, 1978, 80 min., son., col.

Forgotten Silver (La Verdadera Historia del Cine), dirigida por Peter Jackson y Costa Botes. Productora: Wingnut Films, New Zealand Film Commission, Nueva Zelanda, 1995, 53 min., son., b/n., col.

Forrest Gump (Forrest Gump), dirigida por Robert Zemeckis. Paramount Pictures. Estados Unidos, 1994, 142 min., son., col.

Heavenly Creatures (Criaturas Celestiales), dirigida por Peter Jackson. Productora: Wingnut Films, Fontana Productions, Nueva Zelanda, 1994, 99 min., son., col.

High School, dirigida por Frederick Wiseman. Productora: Osti Productions, Estados Unidos, 1968, 75 min., son., b/n.

Nanook of the North (Nanook el esquimal), dirigida por Robert Flaherty. Productora: Les Frères Revillon, Estados Unidos - Francia, 1922, 79 min., b/n.,

The Blair Witch Project (El Proyecto de la Bruja de Blair), Daniel Myrick y Eduardo Sánchez. Productora: Haxan Films, Estados Unidos, 1999, 86 min., son., col.

The Departed (Los Infiltrados), Martin Scorsese. Productora: Warner Bros., Estados Unidos, 2006, 151 min., son., col.

The Elephant Man (El Hombre Elefante), dirigida por David Lynch. Productora: Brooks Films, Reino Unido, 1980, 124 min., son., b/n.

The Rutles, All You Need is Cash (The Rutles), dirigida por Eric Idle. Productora: Above Average Productions, Reino Unido, 1978, 76 min., son., col.

The Schindler's List (La Lista de Schindler), Steven Spielberg. Productora: Universal Pictures, Estados Unidos, 1993, 195 min., son., b/n., col.

The Thin Blue Line (La delgada línea azul) dirigida por Errol Morris. Productora: American Playhouse, Estados Unidos, 1988, 103 min., son., col.

The War Game (El Juego de la Guerra), dirigida por Peter Watkins. Productora: BBC, Reino Unido, 1965, 48 min., son., b/n.

Tribulation 99: Alien Anomalies Under America (Tribulation 99), dirigida por Craig Baldwin. Estados Unidos, 1992, 48 min., son., col.

What's up Tiger Lily? (Lily, la Tigresa), dirigida por Woody Allen. Productora: Benedict Pictures, Estados Unidos - Japón, 1966, 80 min., son., col.

Zelig (Zelig), dirigida por Woody Allen. Productora: Orion Pictures, Estados Unidos, 1983, 79 min., son., b/n., col.

[REC], dirigida por Jaume Balagueró y Paco Plaza. Productora: Filmax, España, 2007, 80 min., son., col.

ANEXO 1

FICHA TÉCNICA DE FORGOTTEN SILVER

Nombre original: *Forgotten Silver*

Año: 1995

País: Nueva Zelanda

Producción: Wignut Films, The New Zealand Film Commission y New Zealand on Air

Director: Costa Botes – Peter Jackson

Guión: Costa Botes – Peter Jackson

Diseño de Producción: John Girdlestone

Cinematografía: Alun Bollinger, Gerry Vasbenter

Edición: Eric De Beus, Michael Horton

Lugar de rodaje

Las locaciones se dieron en varios escenarios naturales de Nueva Zelanda como las localidades de Pukerua Bay, los bosques de la costa este de la Isla Norte y en los estudios Avalon en Wellington. En Los Ángeles (EEUU) se rodaron las entrevistas a Leonard Maltin, Sam Neill y Harvey Weinstein.

Formato: 1.66 : 1 (TV)

Duración: 53 minutos

Presupuesto estimado: 650 mil dólares

- DISTRIBUIDORA

En Estados Unidos: Zeitgeist Films

En Francia: Mondo Films

En Bélgica Países Bajos y Luxemburgo: RCV Film Distribution

En Vídeo (DVD): First Run Features

- FECHA DE ESTRENO

29 de octubre de 1995 por el canal NZTV 1

- PRODUCCIÓN

Productor: Sue Rogers

Productores ejecutivos: Caterina De Nave, Peter Jackson, Jamie Selkirk

- ASISTENTES DE DIRECCIÓN

Primer Asistente de Dirección: Martin Walsh

Segundo Asistente de Dirección: Bryce Campbell

- ADMINISTRACIÓN DE PRODUCCIÓN

Supervisor de unidad: Anna Cahill

Asistente de unidad: Trent Hiles

Supervisor de producción: Jan Haynes

Primer asistente: Marty Walsh

Segundo asistente: Nick Both

Supervisor de postproducción: Ross Chambers, Carlie McClellan

Contador: Linda Klein-Nixon

- REPARTO

Peter Jackson: Peter Jackson

Jonathon Morris: Jonathon Morris - Archivista
Costa Botes: Costa Botes Cineasta
Harvey Weinstein: Harvey Weinstein – Miramax Films
Leonard Maltin: Leonard Maltin – Historiador de Cine
Sam Neill: Sam Neill: Actor y director
Marguerite Hurst: Marguerite Hurst
John O'Shea: John O'Shea
Lindsay Shelton: Lindsay Shelton - New Zeland Film Commissioner
Beatrice Ashton: Hannah McKenzie
Peter Corrigan: Stan the Man
Sarah McLeod: Maybelle
Thomas Robbins: Colin McKenzie
Jeffrey Thomas: Narrator
Davina Whitehouse: Davina Whitehouse
Richard Shirtcliffe: Brooke McKenzie

- DEPARTAMENTO DE ARTE

Investigador: Sven Beiringa
Investigador de vestuario: Ben Hinchey
Asistente de vestuario: Shirley Langdon
Investigador de maquillaje: Sarah Anderson, Gail Wilson
Consultor de Script: Frances Walsh
Artista Escénico: Troy Stephens

- DEPARTAMENTO DE EDICIÓN

Asistente de edición: Josie MacClutchie
E,parejador de negativos: Upper Deck
Laboratorio: The Film Unit
Restauración de archivo: Brian Scadden, Geoff Rogers
Rostrum Camera: Colin Tyler

Gradación de color: Lynne Seaman

- DEPARTAMENTO ELÉCTRICO Y DE CÁMARAS

Asistente de cámara: Dan MacCarrol

Cámara y luces en EEUU: Nancy Shrieber

Fotografía: Sean O'donnell, Mike Rathbone

Dolly grip: Terry Jooster

Asistente de Iluminación: Adrian Hebron

- DEPARTAMENTO DE SONIDO

Operador de Sonido: Ken Saville

Asistente de Sonido: Brad Selkirk

Operador de sonido en EEUU: Phillipe Berrero

Postproducción de sonido: Pacific Sound, Craig Fomilson

Registro de narración: Marmalade Audio

- MÚSICA

Música Original: Dave Donaldson, Steve Roche, Janet Roddick

- OTROS

Gráficos: Winter Blathwayt

Títulos: Jenny Ralston Art

- RECONOCIMIENTOS

Ganador del premio de la audiencia en el festival de Porto, Portugal
Ganador del premio a la mejor película para televisión en los New
Zealand Film and TV Awards

ANEXO 2

2. ARTÍCULO DE LA REVISTA *LISTENER* SOBRE EL PRÓXIMO ESTRENO DE *FORGOTTEN SILVER*

HEAVENLY FEATURES (Presentaciones celestiales)

El director Peter Jackson no lo puede creer hasta ahora. Han pasado casi dos años que prometió ayudar a su madre al recoger unas viejas películas de la casa de una vecina. “Esperaba encontrar unas viejas películas caseras hasta cierto punto interesantes y llevarlas a la videoteca, eso era todo”, asegura Jackson. En vez de eso, encontró un tesoro que ha cambiado su vida y la historia del cine en Nueva Zelanda y el mundo.

El primer indicio de la importancia de estas películas se dio cuando notó que eran cintas de 35mm. y no de 8mm. “Sea lo que sea, esas no eran películas caseras”.

Las cintas estuvieron guardadas por más de cincuenta años en el viejo cobertizo del jardín de Hannah Mckenzie, una vieja vecina de los padres de Jackson en Pukerua Bay al norte de Wellington. Lo que no se sabía era que ella es la viuda del pionero del cine Colin Mackenzie, cuyo trabajo estuvo perdido desde su trágica muerte en la década de 1930.

Sin saber nada acerca de Mckenzie, Jackson llamó a su amigo y colega, Costa Botes quien identificó uno de los Films con una

descripción que leyó una vez en un periódico antiguo; luego acudió al archivista Joanthon Morris, quien se encargó de restaurar las viejas películas.

Ha sido después de meses de arduo trabajo de restauración – que Jackson acredita por completo a Morris- que los tres se dieron cuenta de lo que había encontrado.

“Cortometrajes, películas, noticiarios filmados, películas experimentales, lo que sea, Mckenzie lo ha hacho”, dice Botes que junto con Jackson presenta sus descubrimientos en la última entrega del *Montana Sunday Theatre*. “Esto ha sido un descubrimiento asombroso para nuestra historia, pero lo que más nos sorprende innovaciones técnicas”.

Ni Jackson ni Botes describirán el tipo de innovación, todo se revelará en el programa según ellos, pero Jackson no tiene duda de su importancia.

“Él merece realmente un buen lugar entre las luminarias del cine como Edison, Meliés y los hermanos Lumière. Ya que ninguna de sus películas fue conocida antes, nadie supo de la existencia de este genio. Pero este descubrimiento los coloca en la cima”.

Morris coincide con este punto de vista. “La mayoría de películas de inicios de siglo eran sobre desfiles, bebés en el césped, almuerzos familiares y ese tipo de cosas”. Él dice, “El cine era una simple novedad, pero hubo alguien aquí en Nueva Zelanda que no tomaba al cine como una novedad, sino que veía un sentido artístico en él y eso es bastante extraño”.

Dado el reciente interés en la historia del cine neozelandés, es extraordinario que Hannah McKenzie no haya aparecido antes hablando sobre el trabajo de su esposo. Botes dice que ella había puesto en aviso varias veces sobre el contenido de las películas de su cobertizo varias veces, “pero nadie la había tomado en serio, tal vez porque su experiencia con Colin fue muy breve”.

Hannah McKenzie tiene ahora 77 años –se casó a los 19 poco tiempo antes de que Mackenzie muera, y nunca volvió a casarse- y prefiere no hablar del pasado.

“El baúl con cintas era sólo una parte de las pertenencias que yo heredé”, dice ella. “Guardé las películas desde que terminó la guerra. Y no fue hasta que supe que el joven Peter estaba involucrado en el tema del cine que decidí ponerme en contacto con él”

Para averiguar sobre las películas y la vida de McKenzie, Jackson y Botes se han involucrado en una especie de búsqueda detectivesca. Sus descubrimientos forman parte básica del programa, comenzando con los primeros años de la vida de McKenzie en Geraldine donde la llegada del primer cinematógrafo lo inspiró a iniciar su carrera de cineasta desde la adolescencia.

“Todos los demás muchachos estaban impresionados con lo que aparecía en pantalla”, dice Botes, “pero Colin se interesó en la caja mágica que producía la imagen, el proyector”.

Hay similitudes con el desarrollo de Jackson como director, similitudes que han hecho que éste se identifique muy de cerca con el pionero”.

“Debo decir que investigar sobre la vida de Colin es lo más emocionante que he hecho”, dice Jackson. “En una película tú puedes contar una historia, tienes una enorme licencia de inventar cosas, pero cuando cuentas la verdadera historia de un hombre, tú debes respetar los hechos”.

“Todo esto es una experiencia completamente distinta a la ficción, he terminado muy conectado con él. Hay muchas cosas en la vida de Colin que se parecían a la mía, incluso siete décadas después. En muchas cosas que Colin hizo o trató de hacer –no siempre lo logró– reconocí mis propias pasiones”.

Ahora, ¿sobre la herencia de Mackenzie? El programa del domingo puede ser el comienzo de un gran interés por el hombre de Geraldine. Jackson confirma que Harvey Weinstein de Miramax Films –la compañía americana detrás de *The Piano* y obra del mismo Jackson, *Haevenly Creatures*– se ha apropiado de los derechos de distribución de las películas de Mackenzie y planea lanzarlas en el próximo festival de Cannes. Después de todo... Jackson sólo quiere el justo reconocimiento para Mackenzie.

“Después de este documental, este tipo empezará a aparecer en nuestros billetes. Deberían crear un billete de tres libras sólo para poner su rostro en él. Su persona está para un sello postal”

Hannah Mckenzie, quien lamentaba que el trabajo de su marido no haya sido reconocido hasta hoy, está feliz porque el genio ha sido al fin conocido”.

“Él estaría muy complacido”, dice mientras observa la ventana en su casa de Pukerua Bay, donde su foto favorita de Colin descansa sobre a mesa de noche con otros recuerdos de su carrera. “Él era un hombre muy modesto que nunca pretendió ser famoso. Yo se que, donde esté, está muy orgulloso”.

A los televidentes que se preguntan por qué un documental en el *Sunday Theatre*, Jackson explica: “En realidad fue idea de la Comisión de Cine. Ellos están financiando el proyecto y piensan que el *Montana Theatre* es lo adecuado par él”.

“Había cierta presión sobre nosotros de dramatizar algunas pasajes de la vida de Colin pero, sinceramente y por duro que sea, es un documental. Su vida fue tan dramática que usar la palabra drama no sería inapropiado”

Botes agrega: “Es tan cautivante como cualquier ficción”.

Forma parte de este descubrimiento en el *Montana Sunday Thetare: Forgotten Silver*, TV1, domingo, 8:40pm.

Listener, 28 de octubre de 1995

Este artículo fue consultado el 25 de junio del 2009 en la web de la Universidad de Waikato, Nueva Zelanda:

<http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/documents/paper2.shtml>

ANEXO 3

3. CRÍTICAS Y RESEÑAS SOBRE FORGOTTEN SILVER Y SU IMPACTO SOBRE EL PÚBLICO NEOZELANDÉS

3.1. ¡ÑA, ÑA, ÑA, TE ENGAÑAMOS!

Por: P. A.

¿Fue un documental? ¿Fue un drama? Pues no, fue una patraña.

Forgotten Silver, de los cineastas Costa Botes y Peter Jackson, proyectada anoche en el *Montana Sunday Theatre* en TVNZ, se ha convertido en un test nacional de incredulidad. ¿Quién fue engañado y quién no?

Aparentaba contar la historia de cómo Jackson desenterró filmes tempranos hechos por el pionero cineasta Neo Zelandés Colin Mackenzie. Entre los reclamos estaban:

-Probar que el pionero de la aviación Neozelandesa Richard Pearse, hizo el primer vuelo, seis meses antes que los hermanos Wright.

-Probar que Mckenzie hizo el primer film a color y el primer film hablado del mundo.

-El descubrimiento de la ciudad perdida en la Costa Oeste, donde Mackenzie hizo un largo metraje financiado por Rusia, Italia y Estados Unidos, con 15,000 extras.

-Es largo metraje incluía gloriosos tributos del crítico Norteamericano Leonard Maltin y el expatriado actor Neozelandés Sam Neill.

-Botes, quien co -escribió y dirigió el largo metraje con Jackson, dijo que él quería asegurarse de hacer esta clase de película desde que vio un programa similar en la BBC llamado *Alternative Three* en los años 60.

“Lo que ambos tratamos de hacer era hacer algo entretenido en sí mismo. Haciéndolo un documental obtendríamos una mayor reacción lo que parece que funcionó”.

Botes dijo que estaría decepcionado si los espectadores se sentirían estafados y creía que estos sentimientos s desaparecerían, Esperaba que el programa fuera lanzado en teatros.

Para muchos de los espectadores de Wellington, las pruebas de que la película era una farsa venían hacia el final del “documental”.

La escena pretendiendo ser la premier mundial del film épico “Salome” fue filmada durante el año del festival de cine Wellington.

La noche del estreno, la audiencia fue informada que estaba siendo filmada para la última película de Peter Jackson, pero no dieron mayores detalles.

Geogg Chapple, editor teatral del *Listener*, defendió su decisión de seguir con la farsa, sacando un artículo de Denis Welch previendo el programa como un documental.

Él dijo que la credibilidad del *Listener* solo se dañaría si hubiera sido tomado por la farsa.

Oamaru Mail, 30 de Octubre de 1995

3.2. TELEVIDENTES DECEPCIONADOS POR LA REVELACIÓN DE DOCUMENTAL FALSO

Por: Hans Petrovic

Muchas personas que se extasiaron por el supuesto documental de televisión del domingo en la noche, sobre la pionera era dorada de los cineastas neozelandeses, quisieran pensar que era cierto.

La verdad fue revelada después de la proyección de *Forgotten Silver* en el *Montana Sunday Theater*, cuando un vocero de TVNZ, Roger Beaumont admitió que el documental de los cineastas Peter Jackson y Costa Botes de Wellington, era una farsa.

Presentado en una hora de mayor audiencia, usualmente reservada para dramas, el programa pretendía contar una historia real de cómo el Señor Jackson había desenterrado películas tempranas hechas por el pionero cineasta de Nueva Zelandia, Colin Mckenzie.

Entre las escenas había prueba que el pionero aviador neozelandés, Richard Pearse hizo su primer vuelo seis meses antes que los hermanos Wright; prueba de que Colin Mckenzie hizo la primera película a color del mundo y la primera película hablada; y el descubrimiento de la ciudad perdida en la costa oeste relatado en un largo metraje

El Señor Beaumont dijo ayer que por las reacción recibida por el, desde lejos la mayoría de las personas pensaban que *Forgotten Silver* era magnífica, aunque fueran o no engañados por la farsa. “algunas personas estuvieron decepcionadas cuando se enteraron que no era real porque hubieran querido que lo fuera”, dijo.

“Tenemos muchos pedidos por copias de ella, o del show para que sea repetido. Fue una manera ligera de terminar nuestra temporada dramática en Nueva Zelandia. Más que nada, el éxito de la farsa refleja el brillo de la filmación de Peter Jackson, comento el Señor Beaumont.

Lindsay Shelton gerente de marketing de la comisión de cine de Nueva Zelandia, quien estaba en la broma y aparece en el

documental ensalzando las virtudes de Colin McKenzie, dijo que la comisión se sentía justificada en financiar la producción.

Como *Forgotten Silver* estaba asociada al nombre de Jackson, él pensó que los derechos para el film en el extranjero pronto serían vendidos, recuperando así los costos de producción, que pensaban podían llegar a cientos de miles de dólares. Todo el supuesto metraje fue especialmente fotografiado para este film.

El Sr. Shelton dijo que habló con Jackson el viernes sobre la necesidad de una nota explicatoria al principio y al final del programa, pero el cineasta creía que no era necesario porque había suficientes bromas y pistas a través del show para que la gente se diera cuenta de que no debían tomarlo en serio.

Keith Hill, Conferencista de Cine, visitante, de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Canterbury, dijo ayer que encontró el programa muy entretenido y no tenía ningún reparo sobre su engaño al público.

Warren Sellers profesor de la Escuela de Cine y Televisión de Nueva Zelanda, dijo que a él le entristecía que miembros senior de la industria filmica fueran parte de un programa que mezclaba personas ficticias de una manera poco seria, con los verdaderos pioneros del cine y televisión. El dinero pudo haber sido usado en hacer un documental apropiado.

The Press, 31 de octubre de 1995

3.3. PIONERO DE LA PELÍCULA FUE MÍTICO

TVNZ SIGUIÓ CON LA TRETA

Por: Greg Dixon

Colin Mckenzie pionero cineasta neozelandés o farsante.

Los ilusos pueden aun estar adivinando, pero la “estrella” del programa del domingo *Forgotten Silver* ha sido revelada como una farsa por su creador, el cineasta Costa Botes.

Él confirmo ayer que el programa de estilo documental que él escribió y dirigió junto con el cineasta Peter Jackson era teatro y Mckenzie pura ficción.

Forgotten Silver, que recibió fondos de *New Zealand on Air* y de la Comisión Fílmica de Nueva Zelandia, pretendía contar la historia de cómo Jackson desenterró los primeros trabajos de Mackenzie, un pionero del cine neozelandés.

Entre los datos del programa se decía que Mckenzie había filmado secuencias que probaban que Richard Pearse había volado seis meses antes que los hermanos Wright. También brindaba pruebas que Mackenzie había filmado la primera película a colores en el mundo, usando frambuesas y que había creado una ciudad en la costa oeste para hacer películas respaldadas del extranjero con 15,000 extras.

La película también incluía tributos a Mckenzie del crítico Norteamericano Leonard Maltin y el actor Sam Neill, expatriado de Nueva Zelanda, ambos estaban dentro de la treta.

El programador de TV.ONE, Glenn Usmar dijo ayer que TVNZ había recibido alrededor de 20 llamadas el domingo por la noche, de las cuales, más de la mitad se preguntaban si *Forgotten Silver* era verdad.

El señor Usmar dijo que TVNZ estaba de acuerdo en seguir con la farsa y anunciarla como un documental para “continuar con el teatro”.

“El efecto del programa, si se hubiera dicho que era un trabajo ficticio no hubiera sido tan fuerte. Así que el si el juego hubiera sido abandonado, no tendría sentido”

Botes dijo que a pesar que su programa ha decepcionado a los espectadores, han habido pistas desde el principio de la película, dijo que Jackson dirigió a los espectadores por un “camino de jardín” embaucándolos, y el film de Mckenzie fue encontrado en un sarcófago con un toro labrado en la tapa.

Botes dijo que él no creía que *Forgotten Silver* fuera una farsa, a pesar de los reportes en las noticias que recogían los reclamos del espectáculo.

“Para mi modo de pensar, una farsa es algo que mantienes y nosotros nunca tuvimos la intención de no confesarlo. Pensamos que

al día siguiente todo saldría a la luz. Y actualmente ha sido así, con muy poca ayuda de nosotros”

Botes dijo que el programa había sido diseñado para crear un “rumor” y la reacción que él recibió fue positivamente aplastante, casi teñida de remordimiento de que no fue real.

“Todos dijeron que la habían disfrutado, pero al mismo tiempo había un sentido palpable de pérdida porque su gran héroe había sido arrastrado de las brumas del tiempo y no era de hecho una persona real”

NZ Herald, 13 de noviembre de 1995

3.4. TELEVIDENTES MOLESTOS POR BURLA DE CINEASTA

No todos se rieron con el falso documental de la TVNZ, el domingo por la noche. Trajo una respuesta enojada de algunos espectadores.

Una fuente de la red dijo que casi cien personas habían llamado a la televisora ayer o el lunes por la mañana después de proyectar *Forgotten Silver*, que pretendía ser un documental sobre el pionero del cine Neozelandés Colin Mckenzie. El programa fue un elaborado trabajo de ficción.

Algunos clientes estaban muy, muy enojados y amargos. Dijeron que nunca más iban confiar en la TVNZ y creer en nuestras noticias.

“Como estaban tan molestos, pensaban que todos en la TVNZ estaban riéndose del resto de Nueva Zelanda.”

No todos los clientes llamaron enojados, algunos realmente gozaron la broma, y otros estaban curiosos por saber si era una broma. Pero aquellos que estaban disgustados estaban muy disgustados”

NZ Herald, 1 de noviembre de 1995

3.5. ACABADO, NUNCA OLVIDADO (*Gone not Forgotten*)

El arte no es verdad, y la película de Colin Mackenzie hizo lo que las películas deben hacer.

Por: George Chapple

La pregunta finalmente acabo siendo esta: ¿Era mejor burlarse o aburrir a la audiencia televisiva nacional?

Los cineastas Peter Jackson y costa Botes no tenían dudas, ir por la burla. Su documental *Forgotten Silver*, la farsa más grande

de Nueva Zelanda, tomó como su personaje a un genio del cine sin descubrir, Colin Mackenzie.

El 29 de Octubre, 400 000 personas vieron el programa de *Montana Sunday Teatre* y la colectividad neozelandesa se hinchó de orgullo. Aún expertos extranjeros reconocieron con cara dura, que la historia del cine debería ser reescrita para dar cabida a las contribuciones de Mackenzie.

Más tarde, la decepción fue severa. Algunas personas se reían, pero otras estaban muy molestas. Jackson dice: “Algunos estaban disgustados, pero no obstante tuvieron una hora de entretenimiento por televisión, lo que es raro. Yo no veo televisión, es usualmente aburrido”.

Dice Botes: “Esto fue una ficción, pero fue una verdadera celebración de la ingenuidad nacional, pidiendo a las personas que se levantaran y miraran lo que había en su patio. Picasso dijo: “Todos sabemos que el arte no es verdad. El arte es una mentira que nos hace comprender la verdad”

No todos fueron tan delicados. La reacción medida por las llamadas y cartas que llegaron a los que produjeron, contribuyeron y lanzaron el documental, fuera de los reclamos por el soporte mayoritario por la TVNZ del programa, a menudo fue negativo.

El contingente “Anti-Silver” dijo: “Hechos, siempre deberían ser solamente hechos”, pero medido por lineamientos de marketing, *Forgotten Silver* fue un incalificable éxito. Ha ganado repetidas proyecciones en TV1, aunque, cuando todavía no está decidido y la comisión filmica de Nueva Zelanda esta actualmente

negociando un trato de distribución con Miramax Films en Nueva York, que podría hacer recuperar el presupuesto de 620,000 dólares del film.

El documental, ahora revelado como “broma documentada”, parte de un género esotérico, estaba basado en una película recuperada de un antiguo baúl en la bahía Pukerua. En los años 1901 a 1927, McKenzie, el genio de la filmación, inventó las tomas en movimiento. En 1903 grabó secuencias en Temuka del vuelo de Richard Pearse. Filmó la primera película a color y el primer documental fílmico hablado y construyó un gran set en el bosque para su obra maestra, Salomé. Se enamoró de Maybelle, la protagonista de Salomé y cuando ella murió en 1931, se alejó de Nueva Zelanda para siempre.

“La gente me decía que lloraron cuando Maybelle murió y ese es el propósito de las películas” dijo Jackson. Se trata de emociones. Se trata de la suspensión de la incredulidad. En ET, la audiencia lloró cuando él tuvo que regresar a casa, y él era un pequeño extraterrestre de goma”.

Colin McKenzie fue, al final, no más que un hombre de goma local, un recordatorio de que lo que camina como pato, habla como pato no es necesariamente un pato.

Jane Wrightson, gerente del programa de la NZ On Air dijo: “Algunos adivinaron rápidamente, quizás por los absurdos o por la fuerza de la intuición femenina”. “Una amiga me llamo y me dijo que ella sabía que todo era una farsa, nadie podía lograr todo eso, y llamarse Colin”.

Otros, incluyendo altos ejecutivos en la TVNZ y personal creativo de Nueva Zelanda, estaban todavía al día siguiente, exponiendo con entusiasmo los talentos de Colin.

“No te conviertes en un imbécil si lo crees”, dijo Jackson. Demuestra una sana imaginación. No han cerrado su mente. No son cínicos. El mundo es un lugar suficientemente amargo y aburrido y si tienes algo de diversión por un momento, eso es grandioso”

La idea vino originalmente de Botes quien dijo que sólo se arrepentía de una cosa. La sobrina nieta de Richard Pearse, el hombre que posiblemente voló antes que los hermanos Wright, vio *Forgotten Silver* con gran entusiasmo.

El arreglo hecho por Botes y Jackson: El aumento computarizado de un diario en el bolsillo trasero de una persona en la escena del vuelo, tenía el propósito de establecer el vuelo de Pearse en la fecha de Marzo 1903, nueve meses antes que los hermanos Wright.

Por lo demás, no hay disculpas. Ambos cineastas, por una cuidadosa inversión, dicen que las personas que los han menospreciado son los mismos que hubieran menospreciado a Mckenzie si fuera real. Tampoco creen que haya sido diluido por un documental falso, el apreciado mito de los genios “escondidos en el patio trasero”.

Dice Jackson: “Hay mucho de Colin Mckenzie allá afuera y muchas de las personas del patio trasero en Nueva Zelandia son engañadas. Son engañadas por el „anda y consigue un trabajo adecuado“ La reacción a nuestro programa parece ser un buen ejemplo de esto.”

Y por supuesto existen muchos a los que les encanto. De todas las cartas que llegaron a Wingnut Films después de la producción, a Botes le gusto una que decía: Una red televisiva de noticias, admitió anoche que el programa del *Montana Sunday Theatre* era una farsa. Bueno, toda la credibilidad se ha ido por un tubo. Yo ya no creeré en TVNZ nunca más”

Nueva Zelandia Listener, 25 de noviembre de 1995

3.6. INGENUOS ESPECTADORES TIMADOS EN PROGRAMA

Por: Val Smith

Yo siempre me hepreciado de ser razonablemente inteligente. No realmente hábil y ciertamente ingenuo, siempre el último en darme cuenta cuando alguien está tirando de mi pierna burlándose, pero no totalmente tonto.

Porque yo puedo resolver los crucigramas del *Listener*, cambiar una llanta, hornear un pastel, aún cuando no tengo mantequilla ni harina y tocar dos versiones de Chopsticks. Pero después de un reciente programa televisivo, algo realmente que te tiene en suspenso, no solo cuestiono mi ingenuidad, sino también mi cerebro.

El programa fue llamado *Forgotten Silver*, la historia de un brillante y temprano fotógrafo neozelandés Colin McKenzie, con fascinantes montajes y fascinantes entrevistas a personas doctas.

Me fui a la cama feliz, lleno de admiración por este valiente joven pionero del cine, y profundamente agradecido a la TVNZ por mostrar una vez, algo realmente inspirador en lugar de tonterías (basura).

También en mi mente escribí cartas de felicitación a los productores por su dedicación e investigación y también a los jefes de la televisión por olvidarse de la manía del rating y de los adictos al deporte, y por ser suficientemente valientes para proyectar un programa para la inteligencia.

Mentalmente también planeé una visita al bosque cerca a Hokitika para presentar mi admiración al escenario de la vieja película y sentarme al pie de la pobre y pequeña viuda de McKenzie. Fue bueno que no iniciara un peregrinaje o escribiera cartas.

Por supuesto que a la mañana siguiente todo fue revelado en una pequeña noticia en el *Dominion*, diciendo que la mayoría de la gente se dio cuenta que el programa era una farsa. En otras palabras, la verdadera gente inteligente.

¡Decir que me sentí destrozado es decir lo menos! No solamente porque me sentía amargamente decepcionado de que no existiera un héroe o una viuda apenada, sino porque yo había sido completamente envuelto en ello.

La verdad yo me preguntaba sobre las 200 docenas de huevos y el hecho de que ninguno de los descendientes del masivo ejército de extras de cine, nunca reclamaron que su abuela alguna vez fue una bailarina seductora y el abuelo un soldado romano. También existía el hecho de que ningún cazador o trampero se había tropezado con el impresionante escenario de Salomé.

Pero yo quería creer tanto en esta maravillosa historia de ingenuidad, coraje y tragedia que puse de lado tales ideas maleducadas e inapropiadas.

Mas tarde me sentí inmensamente alegre al saber que yo no era la única víctima de esta cruel farsa. Mi hija y yerno, con cuatro licenciaturas y ambos con altas y responsables posiciones: un oficial de alto rango retirado, una subdirector de colegio y ex enfermera de un hospital, resoplando a mi lado en el mismo lío, todos creyeron que fue verdadero.

De hecho ellos estaban resentidos conmigo por aplastar sus queridos recuerdos del mejor programa local que habían visto en años. Pero todos éramos hombres capaces de reírnos de nuestra credulidad.

Okay, Peter Jackson y tus ayudantes.

Una vez que me recobre de la triste decepción que Colin Mckenzie no era un heroico y trágico prodigio, sino meramente un producto de la fértil imaginación de alguien, y desde mi profunda vergüenza de haber sido envuelto en ella, debo admitir que su programa fue absolutamente brillante.

No me importa en lo más mínimo si se ha reído todo el camino al banco, porque lo tiene bien merecido por darnos a los espectadores románticos una hora o más de nostalgia y puro escapismo, más la oportunidad de aclamar a un héroe no reconocido.

Este programa marcaba la diferencia desde los usualmente correctos en la famosa radio Country Calendar: perros controlados, pavos en botas de goma, ovejas pastando de día y de noche, alternando con ovejas trasquiladas con olas de viento y música suave. Que me hubiera gustado que la repitieran. Lo mejor de la comedia y parodia de Nueva Zelanda, su serio libreto y bien documentada investigación y escenario, razones por la cual tantas personas inteligentes lo creyeron, al menos por un momento.

Por favor, vuélvelo a hacer.

Pero la siguiente vez, en lugar de inducir al *Listener* y hacer votos secretos entre todos los involucrados en la producción, por favor deja una nota en mi correo. Te prometo no decir nada, de manera que este a salvo de sueños hechos pedazos y sentir vergüenza al encontrar que yo soy, después de todo, no solo crédulo sino burro.

Taupo Times, 30 de noviembre de 1995

3.7. FORGOTTEN SILVER, UN DELICIOSO ENGAÑO

Por Dave Mahoney

Después de sobreponerme a la mortificación inicial de haber sido embaucado, engañado, embromado y llevado de paseo por el documental *Forgotten Silver* el domingo por la noche, estoy encantado de que lo fuera y espero la promesa de la repetición en pantalla de este delicioso engaño.

Estuve molesto porque en el programa habían muchos episodios que me hicieron pensar “Esto no puede ser cierto, estoy seguro que lo hubiera leído o escuchado antes”.

Chequeando con otras personas que vieron el trabajo del “genio olvidado”, Colin Mckenzie, cineasta temprano de Nueva Zelanda, muchos de ellos tenían la misma idea.

Solo conozco una sola persona quien rápidamente cayó en la cuenta del fraude cuando le preguntó a su esposa si era el primero de abril. No mencionare su nombre por temor a que su peluca no le encaje bien cuando vaya a la corte.

Yo no vi la primera parte del programa, que entre otras maravillas cinematográficas, mostraba las secuencias de Mckenzie del primer vuelo a motor de Richard Pearse en South Canterbury, pero lo alcance en sus pequeños bocados de la insana “Cámara Cándida”, donde un idiota “Stan el Payaso”, arrojaba pasteles de crema a las caras de víctimas insospechadas.

Cuando el liberaba sus pasteles en las caras del Primer Ministro, Joseph Gordon Coates y su esposa, mientras estaban parados en sus mejores galas en la plataforma de la estación de trenes Buller en 1926 y estaban siendo aporreados y brutalmente asaltados con una porra policial, yo pensaba ¿Porque nunca había escuchado o leído sobre este evento?

Mientras se desentrañaba la extraña historia de Mckenzie, yo seguía pensando que estaba viendo la más excitante pieza jamás hecha de la televisión neozelandesa y si reflexionamos, quizás estoy muy cerca de la verdad.

Nuestro experto en películas, Bob Williams, me dijo que él había regresado a casa, socialmente entusiasmado, después de un día en el campo de bolos y se desplomo en un sofá para ver el “documental”. Las actividades del día lo tenían casi en estado de coma (¿cómo podemos saber la diferencia?), y el no pudo ver la parodia de una hora, pero lo que vio, lo embromó.

Sin embargo, el Sr. Williams dijo que en un momento en que estaba completamente consciente, el pensó que el brasier usado por la actriz que interpretaba a Salomé, era un poquito moderno para esa época. Y él, por supuesto tenía que saberlo.

Nuestro jefe de fotografía, Maurice Costello, un hombre que estuvo al lado de Joseph Niepce en 1826, cuando se tomaron las primeras fotografías, estaba tan encantado por la saga del descubrimiento del gigantesco escenario en Westland, que el planeó realizar una marcha a la región durante las vacaciones de navidad.

Los creadores, Peter Jackson y Costa Botes, sin duda todavía están dando muchas vueltas en incontrolable hilaridad por los resultados de su obra maestra. Que fue en su propio estilo, un esplendido saludo a los 100 años de las películas. *Forgotten Silver* nunca logrará esa condición de “*forgotten*” (olvidado), conmigo y si tú la perdiste, no lo hagas cuando la vuelvan a proyectar.

El único inconveniente fue llamarlo un “documental”, que coloca en peligro la credibilidad de la TVNZ. ¿Cómo podremos creer en algo proyectado en el futuro o en el pasado? Yo creo que me quedare con las noticias de TV3, solo para estar seguro.

Evening Standard, 3 de noviembre 1995

Todos los artículos fueron consultados el 27 de junio del 2009 en la web de la Universidad de Waikato, Nueva Zelanda:

<http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/documents/paper2.shtml>

ANEXO 4

4. ARTÍCULO ESCRITO POR COSTA BOTES SOBRE EL IMPACTO DE *FORGOTTEN SILVER* EN NUEVA ZELANDA

FORGOTTEN SILVER

Un documento épico reportando la vida extraordinaria e increíble del pionero del cine neozelandés, Colin Mckenzie. ¿O lo es? La primera clave que nada de esta historia es verdadera es que la película empieza con uno de los directores guía a los espectadores por un sendero de jardín. Siguen más cosas absurdas e improbables, llevando a un clímax curiosamente emocional. La proyección de

Forgotten Silver removió memorablemente la audiencia de Nueva Zelanda y se proyectó en festivales internacionales de cine tales como el de Cannes y Venecia, donde ganó premios especiales de los críticos.

Yo originalmente concebí esta idea alrededor de 1990 y esboce la mayor parte de las escenas principales y el hilo de la narrativa. Casi un año después se lo mencione a Peter Jackson y el estuvo entusiasmado con la idea de involucrarse. Juntos refinamos la historia, pero sin ningún prospecto serio de ponerlo en práctica o e hacerlo. Era más una diversión entretenida que un proyecto viable.

Esto cambió después del éxito de Peter debido a *Heavenly Creatures*. Repentinamente el maestro sanguinario y niño terrible del cine neozelandés se había vuelto un respetable productor y todos querían tener negocios con él. Pero no sólo eso, el había creado una empresa de efectos especiales que era capaz de entregar las ilusiones necesarias para hacer *Forgotten Silver*.

La pieza final del rompecabezas fueron los fondos y estos vinieron de un recurso inesperado. La Comisión de Cine de Nueva Zelanda y la New Zealand On Air decidieron unir sus recursos y fundar una serie de teatro de calidad para televisión de una hora de duración. TVNZ era la estación trasmisora y la compañía de vinos Montana se unió como patrocinador. Se presentaron ofertas para siete guiones con la solicitud especial que fueran “dramas contemporáneos”. Naturalmente Peter y yo pensamos que seria un gran chiste enviar un documental histórico.

Al final la broma se volvió hacia nosotros. Mientras el proyecto era del agrado del comité, y nosotros fuimos forzados a confrontar la realidad de en realidad tratar de hacerlo. Ningún problema pequeño para Peter quien estaba a punto de iniciar su trabajo en su primer proyecto en Hollywood, *The Frighteners*.

No hay espacio aquí para entrar en detalles de los altibajos de la producción, pero basta decir que nos arrastramos hasta el final, felices y contentos con una película que excedía nuestras expectativas.

Sin embargo nada pudo ser más sorprendente que la controversia que estalló después que la película fue puesta en la televisión. A pesar de todas las pistas obvias que plantamos para minar la veracidad de la historia, una gran proporción de la audiencia se trago todo; y cuando se dieron cuenta al día siguiente que el nuevo héroe nacional que estaban celebrando era una farsa, el humor se volvió desagradable. Como un trabajo de realidad, muchos de los críticos más mordaces, dijeron que *Forgotten Silver* pudo ser un tesoro nacional, pero como un trabajo de ficción aparentemente no valía nada.

Irónicamente esta pésima valoración alteró el motivo principal de la película- que este país no apoya mucho a sus artistas.

La reposición inmediata de la película, propuesta por la TVNZ hubiera sido inaudita, y los espectadores hubieran gozado de la película como la comedia que intentó ser. Infortunadamente la controversia creció y creció, causando que la transmisora perdiera sus nervios. Los planes para otra proyección fueron suspendidos.

A pesar de que no estoy seguro si hemos sido perdonados todavía en Nueva Zelanda, *Forgotten Silver* desmintió a sus críticos domésticos. Tuvo a una grandiosa recepción en notables festivales internacionales de cine, tales como Cannes y Venecia, donde ganó un premio especial de los críticos. Se ha convertido en un culto favorito alrededor del mundo, particularmente en Estados Unidos y Europa, donde hay DVD disponibles. Hasta hoy día recibimos correos de personas que quieren saber donde pueden conseguir la obra completa de Mckenzie; la épica bíblica Salomé.

Costa Botes

Consultado el 24 de junio de 2009 en:
<http://www.nzonscreen.com/title/forgotten-silver-1995>.

ANEXO 5

5. RESEÑA DEL DVD DE *FOGOTTEN SILVER*

Forgotten Silver (1995)

Una relativa nueva variedad de comedia filmica ha emergido en los pasados 20 años el “documental burlesco” Es natural que la NFB de Canadá, encabezó este género con dos documentales cortos graciosamente malvados y satíricos; *The Bronswick Affair* (Robert Awad, 1978,) y *The National Scream* (Robert Awad - David Verrall, 1980).

Unos pocos años después Woody Allen dio a este género su primer largometraje con *Zelig* (1983). Siguió *This is a Spinal Tap* (1984) de Rob Reiner y recientemente el díptico irónico, *Waiting for Guffman* (1997) de Christopher Guest y en el 2000, *Best In Show*, siendo este último, en mi opinión, una de las mejores comedias de los últimos años.

Peter Jackson añade su inmenso talento al género con *Forgotten Silver*, producida en Nueva Zelanda en 1995 y recientemente publicada en DVD por First Run Features. Este maravilloso “documental-burlesco” de una hora de duración, recopila el descubrimiento del olvidado pionero del cine Neozelandés llamado Colin Mckenzie. Lo que separa este documental de los otros es que Jackson oculta lo falso de lo documental. La manipulación hábil y sutil de Jackson de la forma histórica documentaria (archivos, secuencias, entrevistas con expertos etc.) es tan convincente que la película ha engañado a algunas personas, creyendo en su veracidad.

Esto recuerda la primera y tal vez todavía el más grande evento documentario-burlesco, la producción de Orson Welles para la radio *Air Radio Mercury Theater: War of The Worlds*, que interrumpió la transmisión nacional regular, para informar que los Estados Unidos habían sido invadidos por los marcianos. La gente que sintonizó tarde el show, perdiendo la apertura del mismo, creyeron que los hombreritos verdes estaban atacando la nación. El pánico cundió y en pocos minutos. Citando a Welles: “Los operadores telefónicos de las radios en todo el país se encendían como arbolitos de navidad” (*This is Orson Welles*, Orson Welles y Peter Bogdanovich, 1992, Harper Collins, p. 18)

Creando en *Forgotten Silver*, aun otorgándole la perfecta ejecución, no es menos asombrosa. Como dice Botes en su comentario: “Queríamos comenzar lentamente y construir hasta llegar a un punto culminante de mentiras”. Que solo lleva a mostrar, como lo descubrió Welles primero, que no se puede sobreestimar cuán lejos puedes llegar a tomar el pelo a la gente. Ambos eventos también demostraron que a la gente generalmente no le gusta que la engañen.

La gente estaba tan molesta con Welles que él tuvo que disculparse públicamente por la radio. En el documental incluido en el DVD escuchamos las voces leyendo cartas escritas por personas muy molestas, aunque algunas solo cavan el pozo más hondo como unos profesores de cine de Nueva Zelanda quienes, nos dice Peter Jackson, después de escuchar sobre la película les dijeron a sus alumnos que ellos “sabían” sobre Colin Mckenzie.

A Peter Jackson, quien actúa en la película como él mismo, le piden que examine unas latas de películas encontradas en un cobertizo de jardín, un descubrimiento que cambiaría el curso de la historia de la cinematografía. La película de Mckenzie de 35mm, fechada desde 1900 en adelante (con suerte bien conservada) revela cualidades técnicas formales que lo colocan en la compañía de los primeros pioneros de la cinematografía, los hermanos Lumiere, Edison, Porter, August LePrince y otros. Fotos y películas de prueba, todos tomados por Jackson en el estilo de las primeras películas, presentan los hechos. La primera cámara de Mckenzie construida con partes de bicicletas produce tomas divertidísimas, tomadas desde el punto de vista de una bicicleta en movimiento (una cámara con arranque de manivela de pie).

El tractor de la granja de la familia es usado para suplir el vapor al proyector. Mckenzie usa albúmina de huevos y linaza hervida para hacer su propio material filmico (necesitó 2000 huevos para completar su película). Parte de una planta Tahitiana es usada para colorearlas primeras cintas y así sucesivamente.

El descubrimiento también el curso de la historia aérea. En la película tomada por Mckenzie de un exitoso vuelo del Neozelandés Richard Pearse (persona histórica real), Jackson digitalmente agranda un bolsillo trasero de un extra para mostrar un periódico fechado meses antes del vuelo de los hermanos Wright.

Forgotten Silver tiene un aire de autenticidad debido parcialmente a que usa estrategias empíricas de grabación histórica con las cuales todos hemos tropezado: hechos (películas perdidas), entretajadas en la narrativa del argumento impulsadas por la perseverancia y genio de individuos extraordinarios (Colin Mckenzie). La “historia” hace la narrativa atractiva, hasta la dramática escena de Mckenzie filmando su propia muerte como un camarógrafo en tiempo de guerra (Guerra Civil Española). El ángulo inclinado producido por la cámara caída puede haber sido influenciado por una toma similar al final del film *The State Of times de Will Wender* (1982).

Forgotten Silver es casi una película sobre como las películas históricas son grabadas (documentadas). A pesar de que los eventos de la película son tan juguetones, tienen paralelos en películas históricas “reales”. La primera escena móvil de la bicicleta de Mckenzie recuerda la primera toma de una góndola móvil en la película *The Grand Canal a Venise* de Lumiere en 1897.

La historia épica “Salomé” de Mackenzie, es modelada siguiendo la “Intolerancia” de Griffith. “Stan, The Man”, el unipersonal comediante con quien McKenzie se asocia como su “recurso”, es un cruce entre Larry Semon y cualquier film común de Mack Sennett. A pesar de que en el documental aprendemos que él estaba basado en comedias tempranas de Nueva Zelanda llamadas “Comedias de la comunidad” que grababan escenas espontáneas de personajes locales.

La extraña desaparición de Mckenzie recuerda la misteriosa desaparición del pionero del cine francés August Le Prince. La película pierde fuerza cerca del final cuando “Salomé”, completamente recuperada, es proyectada en una premiere de gala. Observando el largo proceso de las tomas de “Salomé” interrumpen el paso parejo de la película y la grabación en sí misma es menos efectiva como recreación de la época. Una queja menor para una película que comparte el mismo entusiasmo hacia las películas

históricas que los historiadores de películas han tenido y demuestra que la historia, sin duda, puede ser divertida.

Ambas, comentario del co-director y escritor Costa Botes y el material de avisos documentales dando trozos de información interesante, ambas de variedad anecdótica y sustancial (relacionados a la producción histórica, estilo visual, reparto etc.) Por ejemplo aprendemos, desde muchas perspectivas, como los visuales mudos eran auténticamente duplicados. Mi única queja con los textos contemporáneos es con el nivel de sonido de las bandas sonoras originales, que están mezcladas muy altas y por eso se hace difícil a veces entender lo que Botes está diciendo. Hay también un error que comete Botes que pasa desapercibido. Hablando sobre la toma donde el operador muere en la guerra “en Cámara”, Botes dice que e ellos estaban influenciados por un autentico reportaje de guerra llamado *The Battle of Chili*, en que el operador de la cámara fue muerto en realidad en la línea del deber. De hecho la película a que se refiere es un clásico de guerra de John Houston, *The Battle of San Pietro*.

Forgotten Silver demuestra que Jackson es uno de los más talentosos y eclécticos directores de cine contemporáneo. A finales del 1980 a 1990 Jackson revolucionó la comedia de horror con la trilogía *Bad Taste* (1988), *Meet the Feebles* (1989) y *Braindead* o *You're Mother ate my dog!* (1992). El lo siguió con irreverente estilo y pulverizando emocionalmente el clásico independiente *Heavenly Creatures* (1994) y entonces demostró que podía trabajar a un nivel mas establecido (común) con la co-producción estadounidense-neozelandesa, *The Frighteners* (1996).

Actualmente Jackson se sienta en la cúspide de Big Guckdom con su pronta aparición de la adaptación de la trilogía de “El Señor de los Anillos”. Tanto como temo los grandes presupuestos para la reposición de clásicos. Uno solo espera que algún día en el futuro, Jackson regrese a su único proyecto mascota: reponiendo King Kong. La idea de reponer este reverenciado clásico, produce escalofríos por la columna a los puritanos. Pero si la película se va a hacer, no hay nadie más en quien confío el proyecto que a Peter Jackson.

Consultado el 24 de Junio del 2009 en:

http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/forgotten_silver.html

ANEXO 6

6. CARTAS DEL PÚBLICO A LA PRENSA NEOZELANDESA LUEGO DEL ESTRENO DE *FORGOTTEN SILVER* Y SU POSTERIOR REVELACIÓN COMO UNA FARSA AUDIOVISUAL

6.1. Cartas de las personas que disfrutaron de la “broma”

¡Que tal alboroto! Si alguien fuera recordado en Nueva Zelanda, sobre todo en el mundo de la historia del cine, sería este innovador cineasta. Nos sentamos a ver el interesante documental sobre el pionero de la cinematografía de NZ, (*Forgotten Silver*, TV1, Octubre 28) y sólo pude maravillarme del trabajo e ingenuidad que llevó a realizar esta pesada, enorme e hilarante broma. Sólo el secreto hubiera sido la mayor hazaña. Yo no recuerdo exactamente donde nos dimos cuenta del fraude. Creo que fue alrededor de las 2000 docenas de huevos. Pero mucho antes de la ciudad en los cerros. La imagen digital de los periódicos fue una buena pista también. La cámara rodante en la Guerra Civil Española fue un buen toque, casi me trajo lagrimas a los ojos, lagrimas de risa. Yo siempre he sido un fanático de Peter Jackson y sus películas. Él es un hombre con un extraordinario y macabro sentido del humor. La lección para aprender de este documental es que la cámara puede mentir. No crean todo lo que ven, oyen o leen. Buena nota para TV1 por seguir la broma. Cuando se trata de buenas programaciones, ellos invariablemente tienen con ganadores.

S.A.K. Farmer
Wellington
TV Guide, 10 de noviembre del 1995

Bien hecho Peter Jackson por la creación de tan importante documental del previo pionero del cine y desconocido Colin

Mckenzie. Sí, a mí también me gusta creer que Richard Pearce hizo su primer vuelo filmado. Para refregarlo en las narices de los entusiastas de los hermanos Wright.

Ahora, ¿el genio real de la cinematografía del siglo XX en Nueva Zelanda por favor se pondrá de pie o tendremos que volver atrás a cierto programa radial de Orson Welles para un *reality* pícaro?

F. Brown
Northcode, Auckland
TV Guide, 10 de noviembre de 1995

Fue obvio desde el principio, desde docenas de inconsistencias, que todo era un trabajo armado. Lo que realmente dejó en claro el juego (si filmar su propia muerte no fue suficiente) fue la toma de Richard Pearse y su primera máquina voladora. Hubo muchos testigos en este vuelo en 1902 y 1903 y ni uno en sus propios testimonios jamás mencionaron a un cineasta.

No me la creí.
Auckland
TV Guide, 10 de noviembre de 1995

La farsa de *Forgotten Silver* ha causado algo de revuelta. Sin ser muy cínico, uno puede observar que puede servir como un recordatorio a los espectadores de no tomar sin un sentido crítico los contenidos de los llamados documentales.

En la selección del material para tales programas es muy fácil y quizás inevitable, por discreción editorial, ser llevados de una manera a reflejar un particular y preconcebido punto de vista, más que el retrato objetivo de los hechos.

También nos fue dado además, un aviso de que la cámara puede mentir incluso sin la asistencia de la brillante tecnología que hace que una bandada de pelícanos vuele en una formación de logo.

K.C. Durrant
Upper Hutt
Evening Post, 13 de noviembre de 1995

Felicitaciones a los autores, ¡fue el mejor entretenimiento de Nueva Zelanda en 10 años!

Pero me temo que la sociedad de Nueva Zelandia está dividida irremisiblemente en dos sectores: aquellos que conocieron a Colin McKenzie antes, y después que su verdadera entidad fue descubierta.

J. Chadwick
Orewa
Listener, 25 de noviembre de 1995

Los productores nos han hecho un servicio al mostrarnos que es muy fácil engañar al público espectador que ha sido condicionado para creer que todo lo que está catalogado como “documental” es necesariamente cierto.

Los espectadores deberían guardar esta experiencia en mente y guardar una pizca de sal a la mano cuando observen supuestamente otros documentales serios o “docuficciones” de materias comunes, especialmente temas controversiales.

K.C. Durrant
Upper Hutt
Listener, 25 de noviembre de 1995

¡Que tal documental sobre el brillante neozelandés en el *Montana Sunday Theatre*, en televisión! Su genio me asombró y me sentí cautivado mientras los talentos de este hombre eran demostrados. Yo no podía entender la ignorancia de aquellos que rehusaban invertir su dinero en la película épica. Lloré ante la pena de su profundo amor

por su primer amor, quien amaba a su hermano y las lágrimas fluyeron copiosamente cuando su hermano murió en la guerra. Su alegría fue un espejo de la mía cuando finalmente se casó con el amor de su vida; y su muerte, mientras un camarógrafo en el frente casi me hacía trizas.

Estuve destrozado al escuchar al día siguiente que el documental fue una farsa, ¡pero que farsa! Si Colin Mckenzie y su brillo nunca existieron, entonces Peter Jackson creó magia para mí. Yo simplemente lo creí implícitamente, y amé cada minuto de la película. ¡Bravo Peter y compañía! Que viaje a la fantasía que absolutamente fascinó.

¡Felicitaciones!

Dunedin

New Zealand Woman's Day, 27 de Noviembre de 1995

6.2. Cartas de las personas a los que no les agradó la “broma”

Si como se afirma en su página frontal de Octubre 30, el segmento de Richard Pearse y el resto del documental del domingo por la noche en TV1 sobre la colección de películas de Colin Mckenzie es una farsa, las cabezas deben rodar en la televisión neozelandesa.

Todo el anuncio elaborado para el documental antes y durante este fin de semana, declaraba que era un retrato de la brillantez como cineasta de Mckenzie, que todos los neozelandeses deberían estar orgullosos de él y que él debería ser recordado apropiadamente.

No hubo nada en absoluto, ninguna sugestión de que la película no era verdad. El público ha sido cruelmente decepcionado.

Todo está muy bien para Richard Pearse, el entusiasta Gordon Ogilvie y el locutor de TVNZ Roger Beaumont, quienes estaban en la farsa, por decir que fue “muy entretenido... una idea loca... bastante divertida”. Fue anunciada como un documental de hechos, no una ficción.

Yo no tenía porque dudar de la autenticidad del documental, a pesar de haber sido reportero tenía una pequeña inquietud en la mente que si la historia de Pearse era verdad, ¿Porque los hechos no fueron revelados como la gran noticia del día, el mismo día que las películas fueron descubiertas?

Pero como un colega, que me llamó desde Christchurch para expresar su agrado por lo que había visto, me dijo: “Sí, pero TNVZ hace cosas raras”. Yo estoy de acuerdo.

La credibilidad de los creadores del documental y la TVNZ se ha ido por la ventana y eso es una lástima, porque ellos han producido y transmitido películas muy buenas. Pero más que eso, TVNZ ha creado una patraña, y en efecto, ha usado fondos públicos (New Zealand On Air) en forma fraudulenta. Por esta razón debería ser llamado a rendir cuentas.

D.E. Drake
Timaru
Timaru Herald 1 de noviembre de 1995

Con respecto al asunto de Pearse en la televisión, me gustaría añadir mi voz a la de Doug Drake (1 de noviembre) expresando mi

decepción porque tanto talento, recursos técnicos y fondos públicos se hayan usado con el único propósito de un engaño.

Si la cinematografía es considerada por muchos como un espejo de nuestra sociedad, Yo siento gran tristeza por el futuro.

Nos proveerán quizás, Peter Jackson y Costa Botes con una secuela mostrando como las sillas son retiradas por debajo de inocentes dignatarios visitantes o llamadas telefónicas a ancianos pensionistas avisándoles que han ganado premios de lotería inexistentes, siempre con la asistencia de las cámaras.

Con el poder potencial para el bien del medio de comunicación televisivo, el público neozelandés merece algo mejor.

A. McCambridge

Timaru

Timaru Herald, 1 de noviembre de 1995

Espero que Peter Jackson y Costa Botes estén felices con el resultado de su patraña: el “documental” televisivo sobre el cineasta Colin Mckenzie mostrado el domingo 29 de octubre. No me importa ser embromado una que otra vez; todos necesitamos reírnos de nosotros mismos alguna vez. Pero, ¿cuál fue la razón de todo esto? No tardamos mucho en darnos cuenta que el programa estaba pasándose de la raya tan pronto como el ladrón de huevos, la mágica fresa Tahitiana y la ciudad perdida aparecieron. Pero estoy interesado en saber si hay alguna evidencia de que si Richard Pearse hizo el primer vuelo. Desde el punto de vista del engaño, esto hace de Richard

Pearse un asno más que un héroe. Y de Sam Neill..., bueno. Si esta película fue, de hecho, hecha con el apoyo de la comisión de cine de Nueva Zelanda y New Zealand On Air, como dicen los créditos, creo que fue una pérdida vergonzosa de mi dinero.

Jackie Hoffman

Nelson

Nelson Evening Mail, 3 de noviembre de 1995

Sí, yo fui engañado por el programa televisivo *Forgotten Silver*, aunque yo pensaba que las películas de colores eran mucho antes de su tiempo.

Yo siento que la payasada que salió al aire el domingo por la noche es algo parecido a una estafa y por ende hace que Costa Botes y Peter Jackson sean estafadores baratos, de mal gusto, por lo cual deberían ser penalizados fuertemente.

Si se permiten que esta clase de cosas se desarrollen ¿Dónde terminaríamos? Desde hoy en adelante cualquier producción de los medios de comunicación, ya sea de palabra o filmado, debe ser considerado con incredulidad. Es triste cuando no podemos creer en lo que leemos, vemos u oímos.

Yo no estoy contrariado porque fui engañado, pero siento que perjudica el futuro de la televisión neozelandesa, si es todo lo que pueden producir.

Olwyn Rathgen

Waimate

Timaru Herald, 6 de noviembre de 1995

Como uno de los crédulos que vieron *Forgotten Silver*, siento que no fui decepcionado ni estafado por haber sido una víctima de tan elaborado truco. Pero me siento triste que Colin Mckenzie no sea una parte de mi herencia como neozelandés y que ese despliegue de determinación y espíritu haya sido solamente un producto de la imaginación bajo la apariencia de un documental.

El papel del documental, para mi modo de pensar, es revelar y educar, y el programa no calificó como tal. Revela que la arrogancia intelectual se encuentra entre aquellos que su vocación es entretener o informar.

Confío que los grupos que produjeron *Forgotten Silver*, New Zealand on Air y la Comisión de Cine de Nueva Zelanda, estén encantados de haber perpetrado un gran mito neozelandés: “Que los artesanos están por siempre mordiendo las manos del que los alimenta y que su vanidad intelectual solo se iguala a sus propios egos”.

Michael Rudd

Taupo

NZ Herald, 9 de noviembre de 1995

Siguiendo las letanías de mentiras de Peter Jackson, ahora solo se requiere que la New Zealand On Air le informe que la oferta de financiamiento de la tarifa de radiodifusión fue solo una broma y que por favor le devuelvan su dinero (corrección; nuestro dinero). La mirada de su rostro compensaría en algo a nuestra familia por no saber por ahora en que creer y por lo tanto importándole menos sobre la cinematografía primitiva neozelandesa.

NZ Film Archives, ¿están escuchando?

Celluloid Sucker

Hamilton

TV guide, 10 de noviembre de 1995

¿Como TV Guide fue tan incrédulo para imprimir que *Forgotten Silver* fue un documental?, ¿se incluye usted entre los espectadores incrédulos engañados? El mal uso de la palabra “documental” es la clave del asunto. A fin de conseguir un rumor, un grupo de farsantes de la televisión usaron su posición privilegiada para enmascarar hechos reales con ficción. No es extraño que Sam Neill se viera incomodo participando de este “documental”. Es semejante a un DJ idiota llamando por teléfono a la reina. Es decepcionante y deshonesto reclamar el status de documental para aprobar el síndrome documentario como una buena broma. ¿Quiénes son los crédulos?

Maurice Arthur

Whangarei

TV Guide, 10 de noviembre de 1995

TV Guide algunas veces recibe cartas de quejas sobre programas como “*Just Kidding*”, donde la gente es embromada y las hacen ver tontas. Pero todos parecen haber olvidado la desagradable broma que la TV1 jugo a la nación el 29 de octubre con *Forgotten Silver*. Después, la radio estuvo colmada de gente queriendo expresar su agrado por la extraordinaria historia que en breves 70 minutos nos dio un héroe, nos dio un extraordinario pasado y nos mostró con pruebas que fuimos la primera nación en volar. Yo sé que todos fueron engañados, de manera que no me siento avergonzado en admitir que yo también lo fui y no pienso que es gracioso. Me ha hecho incapaz de confiar en algo que la televisión transmita nuevamente.

Y no me estoy riendo

Hamilton

(TV guide, 10 November 1995)

Que tal estafa y pérdida de tiempo fue es pectar *Forgotten Silver*, una parodia llamada “documental”. Espero que nunca sea repetida en la televisión. El número de personas que fueron estafadas por la publicidad previa están muy descontentas. Yo realmente esperaba una mayor calidad de honestidad de la gente que está en control de los programas televisivos.

R.A.M.

Oamaru

(Otago Daily Times, 14 November 1995)

Su corresponsal Michael Rudd no estaba solo al sentirse triste de que Colin Mckenzie no fuera real, pero la determinación y espíritu tan convincentes, al que se refiere *Forgotten Silver*, son reales.

Que “la verdad es más extraña que la ficción” ganó a “es muy bueno para ser verdad” se debe quizás a una mejor aplicación de simpatía por un entonces talentoso desvalido con habilidades impresionante para hacer películas.

Homenajes y comprensión por autoridades muy conocidas estamparon “el hallazgo” con credibilidad, una vez más apunta a cómo los medios son. *Forgotten Silver* es una vuelta a la realidad para reconsiderar constantemente el nivel del deseo de suspender la credibilidad. ¿Puede el manto de documental realmente permitir una aceptación automática?

Edwin Spring

Devonport

NZ Herald, 16 de noviembre de 1995

Como resultado de este programa yo voy a pagar mi tarifa de transmisión en dinero de Monopolio.

Laura McLauchlan

Geraldine

(New Zealand Listener, 25 November 1995)

Peter Jackson y sus conspiradores deberían ser fusilados.

Sue Anderson

Herne Bay, Auckland

New Zealand Listener, 25 de noviembre de 1995

Admito haber sido completamente engañado y encontrar el fenómeno de Mckenzie verdaderamente inspirador, digno de estar al lado Rutherford y otros en la leyenda neozelandesa.

No puedo expresar mi desilusión al haber perdido un genio y ganar a otro “astuto” cineasta. Un “sabio” cineasta del pasado (donde los estándares eran más pesados) advirtió sobre embromar o insultar a la audiencia. Cualquiera sea el motivo, de esta película no se puede decir que esté en simpatía con su auditorio. Yo dudo que vuelva a mirar el trabajo de Peter Jackson de la misma manera.

G.A.De Forest

Atatu

New Zealand Listener, 25 de noviembre de 1995

El involucrar a Richard Pearse fue algo repugnante y dejó a muchos en South Canterbury decepcionados y molestos. También tuvo el efecto de pasar por alto algún reclamo de que él pudiera ser el primero en volar, muchos ahora pueden colocar su vida como parte de la farsa que la película ha perpetrado.

Debido al daño hecho a los verdaderos documentales y el mal uso de tan honorable término, yo por una vez, después de una vida de interés en el cine, he renunciado a mi membresía de la sociedad fílmica.

W.J. Gaudin

Christchurch

New Zealand Listener, 25 de noviembre de 1995

6.3. Cartas de la gente que creyó que la película fue cierta

Yo solamente he visto los tres últimos dramas de NZ en *Montana Sunday Theatre* y los encontré excelentes. *Forgotten Silver* me conmovió profundamente a medida que las tomas de la Guerra Civil Española tocaban una cuerda personal. Mi madre nació en Málaga y siendo antifascista estuvo muy involucrada con el gobierno español en exilio en Ámsterdam y París, ella también trabajaba cerca del poeta García Lorca. Este trabajo la hizo una persona no grata en el país de su nacimiento y ella no pudo regresar hasta después de la muerte de Franco, ¿Habría alguna oportunidad de que Salomé sea exhibida al público?

I.H.

Whangarei

TV Guide, 10 de noviembre, 1995

Yo estoy estupefacto y asombrado. Nunca antes había visto un documental así o, de hecho, ningún programa tan prolífico como *Forgotten Silver*. ¡La vida y las películas de Colin Mckenzie son realmente mágicas! Dicen que los hechos son desconocidos de la ficción, y esto nunca es más cierto que en el

caso de Colin Mckenzie. Felicitaciones, Peter Jackson y Costa Botes. Ustedes se han levantado a la altura de las circunstancias con este extraordinario recuento de la vida de un gran hombre. Si un documental mereciera un premio de la Academia, sería este.

R. W.
Christchurch
TV Guide, 10 de noviembre de 1995

Peter Jackson y todos los asociados con el programa sobre el recientemente descubierto pionero del cine neozelandés, Colin Mckenzie (*Forgotten Silver*, TV1, 29 de octubre) merecen ser felicitados. ¡Que historia tan increíble!

Agrego una nota al pie, que espero pueda contribuir a la “explosión de interés en el hombre de Geraldine que Jackson espera”. Yo me pregunto por qué el programa no dio más información sobre Maybelle, la estrella de “Salomé”. El nombre inusual me envió a mis propias notas de investigación y descubrí algo que puede explicar algo sobre este extraño silencio.

Al investigar sobre la historia de adopción de Nueva Zelandia, revisé archivos que datan desde antes de la Primera Guerra Mundial. En Dunedin encontré un archivo de una criatura nacida a una mujer joven con un nombre poco usual: Mabelle o Maybelle (había dos formas de escribirlo). Significativamente, la criatura fue llamada Salomé (hay un comentario negativo sobre la elección estafalaria de la madre, por una persona a cargo de la

Institución Benevolente de Otago, donde la pobre Maybelle, como mujer soltera, tuvo que dar a luz).

Salomé fue enviada a un orfanato de la iglesia, pero su excepcional belleza morena (que ahora entiendo vino de la madre) llamó la atención de la esposa (sin hijos) de un prominente hombre de negocios de Dunedin que visitaba el orfelinato como parte de su labor caritativa (ella acababa de perder a su hermano en Gallipoli). La criatura aparentemente nunca fue adoptada formalmente, pero parece que fue criada como miembro de esta familia (cuyo nombre, por supuesto no estoy en libertad de revelar). Comprensiblemente su primer nombre fue cambiado por otro más apropiado. Aunque ella probablemente no esté viva todavía. Puede haber dejado descendientes cuya emoción al descubrir su conexión con un tan distinguido neozelandés como Colin Mckenzie, bien podría borrar el viejo estigma de ilegitimidad que forzó a la pobre Maybelle a entregar a su hija. Aunque esa niña fue, con casi certeza, la hija Brooke Mackenzie, concebida y nacida antes que la pareja se casara, es posible que investigaciones posteriores puedan establecer que su padre fue en realidad el cineasta Colin Mckenzie.

Anne Else
Northland, Wellington
New Zealand Listener, 18 de noviembre de 1995

Todas las cartas de lectores fueron consultados el 25 de junio del 2009 en la web de la Universidad de Waikato, Nueva Zelanda:

<http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/documents/paper2.shtml>