

# CON LA VERDAD POR DELANTE. APUNTES SOBRE LA VEROSIMILITUD DE LA IMAGEN

Data recepción: 2014/05/13

Data aceptación: 2015/07/03

Contacto autores: santos.zunzunegui@gmail.com;  
ima.zumalde@gmail.com

Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko  
Unibertsitatea

## RESUMEN

Este artículo reflexiona, con los principios de la semiótica estructural en la mano, acerca de las bases epistemológicas en las que se funda el escurridizo concepto de *verdad*. Para ello sopesa detenidamente las nociones de *mundo natural e ilusión referencial*, y se esfuerza por situar en su debido lugar la dimensión constatativa de la imagen fotoquímica. Todo este esfuerzo teórico dirige sus armas a esclarecer que el formato discursivo conocido como *documental* se singulariza precisamente por *Hacer Parecer Verdadero* lo que muestra, o si se prefiere, por movilizar un variado catálogo de tácticas de simulación para poner en pie una *verdad textual*.

Palabras clave: verdad, referente, fotografía, cine, semiótica

## ABSTRACT

Written from a structural semiotic perspective, this paper seeks to rethink the epistemological foundations of the elusive concept of "truth". In doing so, it offers a detailed discussion of the notions of "natural world" and "referential illusion" and strives to offer a clear evaluation of the indexical dimension of the photochemical image. The whole aim of this theoretical exercise is to show that the discursive format known as "documentary" is defined by "making what is shown appear true" or, in other words, by employing a wide range of simulation tactics in an effort to construct a "textual truth".

Keywords: truth, referent, photography, cinema, semiotics

*Para cada situación existe una vía de salida y la posibilidad de hallarla: Es decir, que la verdad existe, absoluta en su relatividad.*

Franco Fortini parafraseando a Lenin, *I cani del Sinai*

Las páginas que siguen se ubican sobre una encrucijada en la que confluyen dos caminos analíticos de muy diferente andadura. De un lado, el de la semiótica estructural y de otro, el de los estudios fílmicos. Caminos que pocas veces han tenido la ocasión de coincidir salvo que queramos echar la vista tan atrás hasta remontarnos a la década de los años sesenta del pasado siglo, cuando la primera se buscaba a sí misma en tanto que ciencia del lenguaje y los segundos se encontraban poco menos que en mantillas.

No puede decirse que aquel encuentro produjera resultados relevantes más allá de algunos

áridos frutos incapaces de servir de semillero de prácticas analíticas para los tiempos que siguieron. En la medida en que la semiótica, en su variante estructural, ha consolidado sus fundamentos epistemológicos y probado su rendimiento analítico, y los estudios fílmicos parecen haber asentado con firmeza su estatuto académico, es de esperar que volver a hacerlos coincidir hoy en día no sea una pretensión descabellada, sino una manera de arrojar luz sobre un *objeto teórico* (por utilizar la expresión tan querida a Omar Calabrese) en el que puede verse, como en pocos otros, la rentabilidad de proyectar sobre el

campo de la cinematografía la mirada rigurosa de un instrumental concebido como una metodología para las ciencias humanas.

De aquí que pretendamos indagar, de nuevo, en el campo conceptual que se abre ante lo que viene denominándose de manera a un tiempo empírica y un tanto impresionista, "cine documental" con la finalidad de volver a pensarlo desde cero, sometiendo al escalpelo semiótico algunos de los lugares comunes que lo han venido colonizando hasta ahora. Por lo que, para echar a andar con pie firme, bueno será que empecemos señalando bien a las claras el punto desde el que parte nuestra reflexión.

### Principios semióticos elementales

En la tradición de la semiótica estructural, el lenguaje no se concibe como una forma de mediación más o menos fiel, capaz de asegurar de forma directa el diálogo entre mundo y sujeto. Lo que se postula es que ese "mundo" (también con comillas) es construido por el propio lenguaje mediante formas que no preexisten a la captación semiótica de la realidad. Es decir, el lenguaje (los lenguajes, todos los lenguajes) no es (no son) sino el lugar donde adquiere forma (se constituye) una Realidad que se disemina, a través de los distintos discursos, en una serie de "realidades" de desigual extensión y no siempre convergentes, en la medida en que es objeto de apropiación lingüística (a veces discordante) por toda una serie de lenguajes de impostación diversa.

Pero es que además, y esto es relevante para la argumentación que seguirá, el propio "mundo" aparece ante nuestros ojos como un lenguaje, como un sistema biplano dotado de expresión y de contenido, como una *semiótica natural*, en definitiva, que despliega un conjunto de propiedades discursivas mediante la puesta en juego de un lenguaje figurativo que se articula a través de todo un inventario de "propiedades sensibles".

De manera que las figuras que componen su *plano de la expresión* son las mismas que constituyen el *plano del contenido* en las lenguas naturales ("los significantes del mundo están de algún modo codificados en el significado de la lengua" señala Fabbri), de lo que se infiere que la significación se estructura siempre de

la misma manera (la forma del contenido tal y como la *simula* el recorrido generativo del sentido<sup>1</sup>) con independencia del lenguaje en el que se manifieste. En el caso del "mundo natural", la dimensión "icónica" se combina con las vías proxémicas y/o gestuales y los sistemas botánicos y zoológicos, para permitir que el mundo "se diga" sin mediación lingüística. Según la formulación canónica:

*el universo se presenta al hombre como un conjunto de cualidades sensibles, dotado de cierta organización que permite designarlo, a veces como 'mundo del sentido común'. Con relación a la estructura 'profunda' del universo, que es de orden físico, químico, biológico, etc., el mundo natural corresponde, por así decirlo, a su 'estructura de superficie'; por otra parte, es una 'estructura discursiva', pues se presenta en el marco de la relación sujeto/objeto y es el 'enunciado' construido por el sujeto humano y descifrable por él<sup>2</sup>.*

Solo desde esta perspectiva conceptual que contempla que el plano del contenido de eso a lo que llamamos Realidad es sustancialmente idéntico (o, para entendernos, está cortado por el mismo patrón) al de los distintos lenguajes y sistemas de signos de los que nos servimos los humanos para comunicarnos entre sí, es posible abrirse paso en el estudio de los lenguajes visuales dejando de lado la doble tentación que los ha acechado históricamente empujándolos hacia el abismo: pensar las imágenes como una mera expresión del mundo impalpable del espíritu o las ideas, de un lado; ver las imágenes como un territorio privilegiado para el desarrollo de una mentalidad que tiende a hacer de la imitación más o menos fiel de la realidad visible su característica básica, del otro.

Con otras palabras, el pensamiento semiótico posee una clara impostación constructivista, en la medida en que se ocupa de la identificación de las "formas simbólicas" significantes (unidades del plano de la expresión, no se olvide) a través de las que una cultura dada "piensa la realidad", entendiéndolas como condición misma de existencia del significado que portan<sup>3</sup>.

### La ilusión de lo referencial

Señalado lo anterior, es necesario (nos parece) dar un paso hacia atrás para hacer referencia

a otra tradición o línea de pensamiento sobre la que ha descansado durante décadas ese campo heterogéneo que hemos denominado “estudios filmicos”. Porque es imposible (y epistemológicamente poco aconsejable) eludir la circunstancia de que en este espacio de reflexión el tema del estatuto y naturaleza del cine ha sido elucidado concediendo un lugar central al hecho de que (como su base tecnológica parece fundarlo) nos encontramos ante un caso en el que juega un rol inapelable su capacidad para producir una huella de la realidad.

En efecto, los estudios filmicos han tenido que bregar de una u otra forma con el hecho de que la imagen cinematográfica (como antes la fotográfica que está en su origen y, después, las distintas técnicas digitales) ha sido entendida como signo fundado en la “ilusión referencial”, toda vez que en las imágenes se manifiesta con toda su elocuencia la presencia cuasi directa de la epidermis que la cámara arranca a la realidad. Lo expresó de forma bellamente poética André Bazin cuando señaló que el cine y la fotografía desuellan, a la manera de un Apolo tecnológico, el mundo para conservar su huella, *la piel muda de las apariencias*.

A partir de aquí es posible tomar dos vías opuestas entre sí, a saber: la fácil consistente en ignorar la idea de que su mimetismo ontológico dota a las imágenes de una singularidad que discriminaría (en términos positivos en lo referido a su motivación) a su “lenguaje” de los puramente convencionales o, por el contrario, intentar comprender sensatamente que se trata menos de dejar de lado la noción de “ilusión referencial”, que de ir más allá de la misma para concebir la imagen (indicial) como un caso específico en el que se despliega un conjunto de procedimientos de “referencialización” (entre los que los parámetros técnicos juegan un rol esencial) que tienen como finalidad programar o dirigir al espectador para que “crea” en ellas. Como iremos viendo esta segunda idea está en el corazón de los problemas que afectan a eso que llamamos “cine documental” en los que repararemos a no tardar.

Se trataría, dicho de otra manera, de reevaluar el *problema del referente* intentando *semiotizar* alguna de las distintas aproximaciones

que se han llevado a cabo a este aspecto de la imagen cinematográfica por medio del análisis preciso de sus formas de textualización o, lo que viene a ser lo mismo, atendiendo a las distintas estrategias visuales puestas en juego por las imágenes (fotográficas, cinematográficas, indiciales en definitiva) con objeto de transcribir la “realidad”. En resumen, hacerse cargo de las *formas* (tecnológicas, plásticas, figurativas, narrativas) mediante las que el cine documental (y el cine, simplemente) *reinventa lo sensible*.

### La asíntota de la realidad

Si queremos discutir adecuadamente los efectos de la “ilusión referencial” deberíamos introducir de inmediato una línea de demarcación fundamental. Nos referimos a ese *corte epistemológico* que supone en la representación visual la aparición, en la tercera década del siglo XIX, de la fotografía. Acontecimiento saludado por André Bazin como “el más importante de la historia de las artes plásticas”, en la medida en que las imágenes hechas posibles por la nueva tecnología se presentaban como “una imitación más o menos completa del mundo exterior” al que venían a “reemplazar por su doble”<sup>4</sup>.

Conviene recordar que el texto del que provienen estas citas apareció inicialmente en un volumen colectivo titulado *Problèmes de la peinture*, donde Bazin señalaba que la aparición de la fotografía (a la que siguió, años más tarde, la del cinematógrafo, pensado desde un punto de vista similar como “la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica”) suponía un cambio cualitativo en las técnicas de representación visual del mundo habida cuenta de que la originalidad del invento residía en su “esencial objetividad (...) Por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto (...) Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica”.

De ahí que gracias al cinematógrafo “por vez primera la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio”. Desde esta perspectiva, podríamos sostener que el cine vuelve como un guante la experiencia “subjetiva” que San Agustín<sup>5</sup> deno-

minaba “visión presente de lo presente” hasta convertirla no solo en “objetiva”, sino que, al garantizar además su repetición *ad infinitum* siempre idéntica a sí misma, sus poderes alquímicos transmutan ese presente evanescente en la que consiste la experiencia del tiempo en “una eternidad material”<sup>6</sup>.

Pero dejemos por un instante de lado estas más que sugestivas implicaciones de su pensamiento y exploremos los meandros de su argumentación en torno a las virtualidades de la imagen cinematográfica. Para lo que pondremos en cuarentena la literalidad de algunas de las expresiones de Bazin con objeto de captar en toda su complejidad las consecuencias que se derivan de sus intuiciones.

### La simulación disimulada

Como cabía pronosticar, el crítico francés se da de bruces en el texto que estamos analizando con el viejo “problema del realismo” precisamente al estudiar las diferencias que plantea la imagen fotográfica en relación a la imagen pictórica. Para Bazin la pintura nunca podrá competir con la fotografía (y mucho menos con el cine) en términos de lo que él llama “semejanza” y nosotros denominamos “ilusión referencial”. Como precisaremos en breve, la fuerza de la fotografía (y del cine) reside en buena medida en un hecho psicológico, en la capacidad de la imagen fotoquímica para satisfacer de manera completa nuestro deseo de semejanza<sup>7</sup>.

El gran historiador del arte E. H. Gombrich expresó una idea muy similar en un texto presentado en una conferencia sobre semiótica y arte en 1978. Interrogándose sobre los orígenes de la tendencia a enfatizar de forma progresiva los elementos imitativos en la imagen que manifiesta el arte occidental, Gombrich (quien siempre tuvo claro que nuestros sentidos nos fueron dados no para captar formas, sino significados) señalará que:

*El significado (...) no depende del “parecido”; la contemplación de unos cazadores en las ciénagas de lotos fácilmente hubiera conmovido los recuerdos y la imaginación de un egipcio, como puede sucedernos a nosotros leyendo una descripción verbal de la cacería; pero el arte occidental no*

*hubiera perfeccionado los recursos del naturalismo de no haber creído que la incorporación a la imagen de todos los rasgos que en la vida real nos sirven para descubrir y contrastar el significado permitía al artista prescindir de un número cada vez mayor de convencionalismos. Esta es, según creo, la opinión tradicional y me parece correcta<sup>8</sup>.*

Pero dejemos que sea el propio Bazin, con sus propias palabras, el que tome postura ante el vidrioso problema del “realismo”:

*El conflicto del realismo en arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo que se satisface con la ilusión de las formas [las palabras destacadas son nuestras].*

Bazin, como Gombrich, sitúa con toda claridad lo que nosotros denominamos *efectos de sentido* producidos por la *ilusión referencial* en el terreno de la psicología, al tiempo que subraya que la producción de la ilusión mimética depende del trabajo estético desplegado por la obra en cuestión. Es plenamente consciente de que existe una vinculación directa entre el efecto de “realismo” producido por un texto (una imagen) y el trabajo (de las formas visuales) desplegado para producirlo puesto en juego por dicho texto.

Vistas así las cosas podemos, sin grandes problemas, reformular la dicotomía que el autor francés presenta entre “verdadero realismo” (léase aquel que *trabaja la forma* buscando expresar la “significación concreta y esencial del mundo”) y el “pseudorealismo” (a saber: aquel que tiene suficiente con la *ilusión mimética producida por las formas fotográficas*) recordando la paráfrasis realizada por Franco Fortini del Lenin de *Materialismo y empiriocriticismo* cuando sostenía que “para cada situación existe una vía de salida y la posibilidad de hallarla: Es decir que *la verdad existe, absoluta en su relatividad*”<sup>9</sup>. Subrayando, así, la dimensión performativa de las “verdades”, poniendo el acento en el hecho de que la “verdad” no es un a priori extradiscursoivo que preexiste al acto semiótico, sino un constructo textual que cobra virtualidad en cada nueva formulación.

Paolo Fabbrì ha expuesto con claridad meri-

diana la posición que adopta la semiótica frente a este conjunto de problemas en pocas y decisivas palabras que combaten la “ilusión de las formas” que subyace bajo la noción, de raigambre peirciana, de una iconicidad que se desliza por la pendiente de la evidencia:

*La semiótica plantea a la imagen la interrogación sobre la ilusión referencial: la asume como final de procedimientos de referencialización articulados en dos momentos, figurativización propiamente dicha e iconización. La imagen se ve como el constructor de estrategias discursivas que programarían al ‘espectador’ para que crea en la imagen: la modalice como verdadera, cierta y la asuma [ver Gombrich].*

*Esta modelización, social y culturalmente variable, es cuestión de connotación, no de denotación. La imagen no se confronta con las cosas sino con su poder de trompe-l’oeil: la alta definición icónica es cuestión de oportunidad táctica<sup>10</sup>.*

No estará de más que hagamos nuestra (o la formulemos en nuestros propios términos) la idea esencial que Fabbri pone sobre el tapete: la imagen figurativa (la abstracta, huelga decirlo, queda voluntariamente fuera de este juego) se sirve del espejismo del parecido icónico (la alusión al *trampantojo* es pertinente por partida doble) para *hacerse creer por su espectador*. Fruto de una serie de estrategias de referencialización que aspiran no tanto a parecerse a su referente cuanto a que el espectador lo confunda con él, la imagen icónica es conceptualmente camaleónica.

La semejanza icónica, construida culturalmente y por ende al albur de los caprichos de la convencionalización, es un fenómeno connotativo, una maniobra veridictoria cuya eficacia persuasiva depende en buena medida de que el espectador acometa su lectura de la imagen según la lógica que subyace en sus códigos de representación. El parecido de la imagen figurativa, en definitiva, no es algo que vemos con nuestros ojos (o se manifiesta de forma natural a nuestra vista), sino un laborioso efecto de sentido producido por las formas que lo componen que alcanzamos a entender (descifrar) gracias a nuestro raciocinio siempre que en nuestra lectura (o actualización) pongamos en juego los códigos (las tácticas veridictorias) en los que se funda textualmente esa ilusión icónica.

De aquí apenas un paso nos separa de un trabajo reciente que, en diálogo precisamente con Gombrich, propone una lectura más afinada a la tradicional visión sobre el *trompe-l’oeil* del que se suele subrayar su carácter de productor de una ilusión real que lleva a confundir figuras y cosas. Omar Calabrese, en uno de sus últimos trabajos<sup>11</sup>, propone una manera mejor ajustada de entenderlo, pensándolo como una *simulación artificial de la realidad*, simulación de la que se destaca y admira su eficacia representativa.

Así las cosas, el *trompe-l’oeil* sería el caso más avanzado de la producción de la ilusión referencial en la medida que no estamos tanto ante una simulación que busca producir una “tromperie” o una ficción, sino ante un efecto de imitación de una escena del mundo que produce un “efecto de realidad”, un “efecto de presencia”. De donde se deduce que la *simulación* no existe sin la *disimulación*, sin ese hacer creer que las cosas se presentan ante nuestros ojos en su “mismidad”, “hablando ellas mismas” mediante un proceso de auto-representación cuya eficacia depende de que no se hagan visibles las reglas que la hacen posible. Un camaleón, en definitiva, que no deja huellas de su impostura.

¿Es razonable hablar de la fotografía y del cine como dos sistemas representativos basados en un *trompe-l’oeil* tecnológico? ¿No residiría en esa dimensión su “potencia de credibilidad”, su “transfusión de realidad”, su “esencial objetividad”, su “determinismo riguroso”, su capacidad para “momificar el cambio”? Estas preguntas apuntan al epicentro de nuestra reflexión.

### La “verdad” como simulacro

Creemos que a esta capacidad de producir un alto grado de ilusión referencial se refiere André Bazin cuando, escribiendo sobre *Why We Fight*<sup>12</sup> la serie de propaganda bélica producida por Frank Capra durante la II Guerra Mundial, señalaba que la fuerza de estos filmes reside en que son capaces de “dar a las imágenes la estructura lógica de un discurso y al discurso mismo la *credibilidad y la evidencia de la imagen cinematográfica*” [la cursiva es nuestra].

Huelga subrayar que la primera parte de la afirmación de Bazin apunta hacia lo que en ter-

minología actual denominaríamos la estructura retórica-narrativa del relato, en nada diferente de la que subyace en tantos y tantos relatos denominados “de ficción”. Pero lo singular reside en ese aspecto que la imagen fotoquímica ha traído a escena, la tan traída y llevada dimensión constataiva. Bazin lo formula de forma translúcida:

*Creemos espontáneamente en los hechos, pero la crítica moderna ha establecido suficientemente que no tienen otro sentido que el que les da el espíritu humano. Hasta la fotografía, el ‘hecho histórico’ era reconstruido a partir de los documentos, y el espíritu y el lenguaje intervenían dos veces: en la reconstrucción misma del acontecimiento y en la tesis histórica en la que se insertaba. Con el cine podemos citar los hechos, diría que en carne y hueso...<sup>13</sup>.*

La fuerza del “género documental”, por consiguiente, reside según Bazin en la superposición de dos niveles: de una parte, tenemos el hecho de que las imágenes de los filmes acogidos a esta tipología adoptan “la estructura lógica de un discurso”. De otra, subyacente a la anterior, está la trascendental contingencia de que ese discurso narrativo-argumentativo se dota de la “credibilidad y la evidencia de la imagen cinematográfica”. Como es obvio, esta *evidencia* y su contigua *credibilidad* provienen en línea recta de una simulación que reposa, como en cualquier *trompe-l’oeil*, sobre una disimulación que la escamotea.

Quizá sea el momento de subrayar que el trampantojo involucra no solo a lo icónico sino también a lo indicial, de lo que se colige que la autenticidad que atribuimos a la imagen-huella fotoquímica obedece, en muy parecidos términos, a los caprichos de la “tromperie” visual. Esta idea colisiona con quienes aventuran el surgimiento de una novedosa ontología de la imagen digital que podría en crisis la de esa imagen fotoquímica indicial que, a partir de la huella del mundo, crea la cámara cinematográfica. Técnicas como la *Rotoscopia*, la *Motion Capture* o la más compleja *Performance Capture*, en las que se hibrida la captura de lo físico y la creación infográfica, van dejando cada vez más atrás el registro indicial o la huella física, mutaciones materiales que para algunos teóricos llevan parejas sustanciales transformaciones en la seman-

ticidad de unas imágenes que se presuponen, por ello mismo, cada vez menos facultadas para “dar testimonio de la realidad”. Las imágenes (y los sonidos) producen efectos de sentido al margen de su ontología o de las técnicas empleadas en su proceso de producción, con lo que el *efecto-verdad* puede ser generado por imágenes que, sin raigambre o condición indicial alguna (es el caso de las CGI o *Computer-Generated Imagery*), son fruto de unos procedimientos técnicos que consiguen dar esa impresión de forma tan poderosa como eficiente. En definitiva, en el mundo del discurso solo cuentan los efectos de sentido, de manera que cuando aludimos a la *indicialidad* no estamos invocando la ontología, sino al singular *efecto-huella* que producen en su espectador unas imágenes (y sonidos) que (incluso siendo puro simulacro infográfico) son capaces de *parecer* con suficiente elocuencia rastro o constatación gráfica del mundo físico.

A lo que, volviendo a lo anterior, habría que añadir una dimensión adicional puesta también de manifiesto por Bazin. Nos referimos al hecho de que el cine se presenta como el mecanismo capaz de revivir la figura del *histor* como testigo visual de los acontecimientos captados en las imágenes (lo que nos retrotrae a Tucídides, padre de la ciencia histórica para quien su oficio consistía en relatar acontecimientos a los que había asistido como testigo directo). El “yo lo he visto y lo cuento” parece transmutarse en “las cosas se cuentan directamente” mediante un dispositivo tecnológico que no se limita a obtener un “modelado lumínico” del mundo, sino que convierte al espectador en alguien que, fruto de esa *simulación disimulada*, cree asistir, como nunca antes había sido posible, al mero discurrir de los acontecimientos. Bazin, que era todo menos ingenuo, lo tenía muy claro:

*[Los hechos citados por el cine] ¿pueden testimoniar sobre otra cosa que ellos mismos; sobre algo distinto de su propia historia? Creo que lejos de proporcionar a las ciencias históricas un progreso hacia la objetividad, el cine les da, precisamente su realismo, un suplementario poder de ilusión<sup>14</sup>.*

Podríamos decir que nos encontramos ante un caso donde la particular forma de “referencialidad” convocada por la imagen fotoquímica (en

la que el poder de convicción de la ilusión referencial entra en sinergia con el valor constataivo del índice fotográfico en tanto que huella de lo real) viene a instaurar ante sus espectadores un simulacro de "verdad" del mundo natural, simulacro dotado de un particular poder de persuasión.

Ha llegado el momento de proclamar que la "verdad", según la entendemos aquí, siempre es un simulacro, un hecho contingente, un efecto de sentido producido por ciertos discursos a los que, precisamente porque dirigen sus armas textuales hacia la consecución de ese efecto verdad o realidad, hemos convenido en denominar documentales. No hace falta decir que las *imágenes documento* han sido la gran baza que ha jugado tradicionalmente el documental cinematográfico a la hora de construir una "verdad", entendida ésta como explicación plausible de un acontecimiento ocurrido en la realidad histórica. Pero nada avanzaremos en la comprensión de su fundamento semiótico si no reconocemos que los documentales que cimientan su "verdad" en pruebas icónicas son simulacros (ilusiones, constructos textuales) en igualdad de condiciones a como lo son aquellos documentales menos convencionales que explican el mundo recelando o desconfiando, a causa fundamentalmente de la gran fascinación que desatan, de las imágenes documento.

Porque el índice icónico al que llamamos fotografía (y, por extensión, imagen cinematográfica) no es la "verdad", ni un facsímil de la realidad, sino una de sus potenciales manifestaciones visuales, quizá la más inmediatamente verosímil o rentable en términos de plausibilidad, pero no por ello la única posible (o semióticamente viable). De hecho, a causa de su pujante fuerza constataiva puede llegar a interferir u obturar la explicación (la comprensión) del hecho que testimonian y del que son huella visual. Hemos llegado, al fin, al quid de la cuestión.

### **La verdad (documental) al margen del documento**

Contra este "suplementario poder de ilusión" se alzó Walter Benjamin cuando opuso dos maneras de concebir la práctica fotográfica: una, que denominó *creativa/fetichista*, atrapada por las apariencias y "capaz de montar cualquier

bote de conservas en el todo cósmico, pero que en cambio no puede captar ni uno de los contextos humanos en los que aparece". Y otra, a la que se refiere como fotografía *constructiva* con los surrealistas y el cine soviético a modo de precursores, capaz de sustituir el atractivo y la sugestión del que hacía gala naturalmente la reproducción fotoquímica de las apariencias del mundo por una combinación de experimento y enseñanzas susceptible de desenmascarar la actitud que hace de la imitación su matriz conceptual<sup>15</sup>.

No debe extrañar que estas ideas provengan en línea recta del pensamiento coetáneo de un Bertold Brecht que, con motivo de la polémica que le opuso con los productores del filme basado en su obra teatral *Die Dreigroschenoper* (La ópera de cuatro cuartos, 1928), reflexionaba en estos términos sobre la fotografía:

*La situación se hace aún más compleja, porque una simple réplica de la realidad nos dice sobre la realidad menos que nunca. Una foto de las fábricas de Krupp apenas nos instruye sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha derivado a ser funcional. La cosificación de las relaciones humanas, por ejemplo la fábrica, no revela ya las últimas de entre ellas. Es por lo tanto un hecho que hay que construir algo, algo artificial, fabricado<sup>16</sup>.*

No es necesario explicar que Brecht estaba pensando en las relaciones de clase y en los mecanismos de extracción de la plusvalía como la "verdad" profunda de esa figura del sentido que denominamos "fábrica", así como en la consiguiente dificultad que existe a la hora de plasmar esa "verdad" mediante el uso de elementos icónicos, siempre a mitad de camino entre el índice y el símbolo.

Brecht vio con claridad meridiana que la apariencia (visual) de las cosas de este mundo no revela necesariamente su sentido complejo. La verdad de los objetos, de las relaciones personales, del juego de la política, de los acontecimientos históricos exige una explicación que trascienda su reproducción mimética. La imagen, fascinante por su ilusión de semejanza y su potencial valor testifical, puede eclipsar la verdad o el sentido de las cosas. Veamos unos ejemplos ilustrativos.

### Dos casos candentes

El cineasta Claude Lanzmann siempre ha tenido claro que la captación del sentido propuesto por una obra (visual hecha sobre la base de imágenes indiciales, se entiende) no solo es algo construido, sino que no debe identificarse con la fascinación denotativa producida por el juego de la ilusión referencial aunque, paradójicamente, dependa en buena parte de ella. El autor de esa obra esencial del género documental que es *Shoah* (1985) se expresó en estos términos al explicar lo que supone poner en pie un discurso audiovisual a partir de la realidad:

*¿Qué significa filmar la realidad? Hacer imágenes a partir de lo real es hacer agujeros en la realidad. Encuadrar una escena es excavar. El problema de la imagen es que hay que hacer agujeros a partir de lo lleno*<sup>17</sup>.

No es azaroso que esta idea ocupe un lugar central en la polémica que, a propósito de la exposición celebrada en el Hôtel de Sully de París entre el 12 de Enero y el 25 de Marzo de 2001 bajo el título *Mémoire des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, mantuvieron Georges Didi-Huberman<sup>18</sup>, de un lado, y Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux<sup>19</sup>, del otro.

El primero, autor del texto incluido en el catálogo de la exposición y, expresivamente titulado "Des images malgré tout" (imágenes pese a todo), utilizó como punto de apoyo cuatro fotografías tomadas, al parecer, en Agosto de 1944 de forma clandestina por algún miembro de uno de los *Sonderkommandos* de Auschwitz-Birkenau delante de la cámara de gas del crematorio V del campo de exterminio; imágenes que son los únicos testimonios fotográficos que sobreviven de los aspectos más terribles de la "solución final": dos muestran la "incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre" y las otras dos (de hecho solo una de ellas, dado que la otra se sitúa en el campo de lo irreconocible y, por tanto, funciona como "testimonio" inapelable de la dificultad de obtención del conjunto de las cuatro instantáneas) nos dan a ver a "mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz", tal y como reza en los pies de fotos. Estas imágenes son colocadas por

Didi-Huberman bajo el amparo de Hanna Arendt cuando las califica de "instante de verdad" y Walter Benjamin para hablar de "mónada" que surge cuando desfallece el pensamiento.

Didi-Huberman se pregunta si este "acto de imagen", estas "dos pobres imágenes encuadradas desde la propia puerta de una cámara de gas, en el crematorio V de Auschwitz, en Agosto de 1944" ¿no basta[ría]n para refutar la bella estética negativa (...)?" que atribuye a un Lanzmann cuyas "opciones formales" manifestadas en su filme *Shoah* (que, como se sabe, renuncia taxativamente al uso de imágenes documento), "han servido de coartada a un discurso -tanto moral como estético- sobre lo irrepresentable, lo infigurable, lo invisible y lo inimaginable". Aunque, como reconoce de inmediato Didi-Huberman, esas opciones formales no promulgaban ninguna regla, ni tampoco permiten ofrecer ningún juicio definitivo sobre el estatuto de los archivos fotográficos (y cinematográficos).

Aliado táctico del cineasta, Gérard Wajcman replicó esta tesis (en la que aprecia una fascinación por la "virtud cautivadora, consoladora de las imágenes") arguyendo que estas fotografías, en tanto que objetos tangibles autónomos, son algo cualitativamente distinto de lo que nos dan a ver, algo que (a diferencia del mal absoluto del holocausto) podemos mirar cara a cara, una pantalla, en suma, que nos protege del horror insoportable de lo real. De la misma manera que pueden existir imágenes fabricadas con la finalidad de impactarnos o hacernos sufrir, existen, sostiene Wajcman, otras (las que componen *Shoah* constituyen una buena muestra) cuya función no es sino la de servir de recordatorio (y explicación) de ese horror que existe más allá de las mismas.

En toda esta diatriba planea la duda casi ontológica de si en esa "atestación de lo visible" que forman esas cuatro fotografías se *dice* algo (a propósito del acontecimiento reflejado) más allá de lo que dan a ver. En la línea del autor de *Shoah*, Wajcman sostiene que *lo real no se resuelve en lo visible* y, por consiguiente, la tarea de muchas imágenes estriba en resolver la paradoja -que constituye en buena medida la fuerza del filme de Lanzmann- que entraña la existencia *una realidad no figurativizable* que, sin embar-

go, deber ser mostrada (o explicada en imágenes). Solo bajo estas premisas tiene sentido afirmar que lo irrepresentable existe, para sostener, a continuación, que puede ser plasmado (explicado en imágenes) por medio de las estrategias adecuadas o heurísticamente rentables.

Reparemos ahora en *Nicht löschesbares Feuer* (que traduce al alemán la expresión bíblica "Fuego inextinguible")<sup>20</sup>, cortometraje militante que Harun Farocki realizó en 1969 y que forma parte del conjunto heterogéneo de filmes que vieron la luz a finales de la década de los años sesenta del siglo pasado como contribución solidaria de la izquierda europea a la lucha del pueblo de Vietnam contra el imperialismo yanqui. Lo que vuelve especialmente memorable la película y la convierte en ejemplo privilegiado del asunto que aquí debatimos es su diseño estratégico, su voluntad de no dejarse avasallar por la supuesta fuerza constatativa de las *imágenes documento* sobre los efectos reales del armamento norteamericano que copaban los noticiarios de aquellas fechas, su deseo, en suma, de producir menos una obra de impacto inmediato que de proponer (a la manera brechtiana) una doble reflexión: sobre la situación que afectaba al pueblo vietnamita sujeto a terribles bombardeos de NAPALM, pero también al espectador occidental al que se invitaba a pensar acerca de los límites y la efectividad del discurso audiovisual. Reflexiones que, como se verá de inmediato, van al meollo de nuestra discusión.

Tras abrir el cortometraje con un plano frontal del propio cineasta sentado frente a la cámara, vestido con formalidad (chaqueta y corbata) y leyendo (haciendo suyo) el testimonio prestado por Thai Binh Dan ante el Tribunal Internacional de Crímenes de Guerra de Estocolmo sobre las lesiones que le causó el bombardeo que afectó a su aldea, Farocki se plantea, en voz alta e interpellando directamente a los espectadores de su filme, cómo hacer *visible* el horror de la acción destructiva del NAPALM.

Pero sobre todo se cuestiona acerca de la manera de evitar la trampa tanto de la identificación morbosa con el espanto como del rechazo de aquello que se nos hace insoportable, para dejar surgir la empatía que brota de la comprensión de aquello que está detrás del horror inme-

diato, de aquello que forma su substrato fundamental. En la más pura tradición brechtiana, Farocki responde con su parlamento a la cuestión planteada por el dramaturgo cuarenta años antes (ver *supra*): ¿cómo construir el sentido *real* de un acto, de una situación?, ¿cómo volverla visible? Estas son sus palabras:

*¿Cómo enseñarles a ustedes la acción del NAPALM?*

*¿Y cómo enseñarles las heridas causadas por el NAPALM?*

*Si les enseñamos heridas de NAPALM, cerrarán ustedes los ojos.*

*Primero cerrarán los ojos ante las imágenes.*

*Luego cerrarán los ojos ante el recuerdo de esas imágenes*

*Luego cerrarán los ojos ante los hechos.*

*Luego cerrarán los ojos ante la relación de esos hechos.*

*Si les enseñamos a una persona con heridas de NAPALM, vamos a herirles a ustedes en su sensibilidad.*

*Si les herimos en su sensibilidad tendrán la impresión de que estamos probando el NAPALM con ustedes, a costa suya.*

*Sólo podemos darles una ligera idea de cómo actúa el NAPALM.*

En ese instante la cámara se acerca en un ligero picado hacia la mesa mientras Farocki aplasta un cigarrillo en su antebrazo, mientras prosigue el discurso:

*Un cigarro arde a 400 grados.*

*El NAPALM arde a 3000 grados.*

*Si los espectadores quieren ignorar los efectos del NAPALM, entonces hay que investigar lo que no pueden ignorar sobre las causas del uso del NAPALM.*

Este es el programa que el filme propone al espectador: ir de los efectos a las causas, abrir los ojos para ver eso que no se quiere que se vea, que no está a la vista, que subyace más allá de las imágenes traumáticas tomadas *in situ* y que se identifica con el complejo militar-industrial que está detrás (y se beneficia monetariamente) de la producción de NAPALM, en cuya lógica y funcionamiento centra el foco el filme. En definitiva, tomar distancia y explicar con otras imáge-

nes los resortes industriales que hicieron posible la pirotecnia cegadora de esa imagen-fetiché en la que vimos/vemos a una niña desnuda con la piel recién llagada por el NAPALM corriendo entre marines arremangados.

### Descanso laboral

*Lunch Break*, la pieza cinematográfica realizada en 2008 por la cineasta norteamericana Sharon Lockhart puede ayudarnos a explicar que el significado (y, por ende, la “verdad” de un texto documental) se construye más allá (o más acá) de la tantas veces citada *ilusión referencial*. ¿Qué es *Lunch Break*?, ¿Es un documental? Y de serlo ¿qué realidad documenta?, ¿Qué “verdad” enuncia?, ¿Qué sentido tiene/revela?

Si tratamos de dar una descripción ajustada a la dimensión denotativa del filme podríamos decir que en *Lunch Break* se describen 10 minutos del tiempo de descanso de los trabajadores del astillero Bath Iron Works del estado americano de Maine. Pero lo interesante está en otro lado, en sus estrategias de representación, concretamente en que muestra esos 10 minutos ralentizando la imagen con el uso de la tecnología digital expandiéndolos hasta algo más de ochenta minutos, volviendo interminable el (ahora) casi imperceptible movimiento de cámara que avanza por uno de los corredores de la factoría mostrándonos a los trabajadores que comen su bocadillo, conversan entre sí, descansan o, simplemente, “pierden” su tiempo.

Lo primero que habríamos de constatar es que la materia prima (en el sentido fuerte de la expresión) con la que trabaja Lockhart es el tiempo cinematográfico. Tiempo que aquí es estirado, dilatado, sacado de sus goznes. Amén de la brillantez del efecto estético, lo relevante es que la materialidad (temporal) del *documento* es deliberadamente alterada para, y aquí reside la clave de bóveda de nuestro argumento, generar un *documental*, a saber: una explicación plausible de lo que veríamos (sin alcanzar a entenderlo en sus justos términos) en tiempo real o velocidad normal.

La imagen documento está manipulada, tratada, trabajada en su dimensión temporal de cara a producir un efecto de sentido que no

se revela (o permanece obliterado) en su manifestación original y en el que (parece decirnos Lockhart) estriba precisamente la significación intrínseca (en el sentido iconológico que atribuía al término Erwin Panofski) de lo que vemos. Para discernir lo que estamos sugiriendo es necesario recordar que Marx puso en evidencia que el fundamento mismo de la *plusvalía* (nada menos que el mecanismo motor del sistema capitalista) reside en la diferencia que media entre el tiempo de trabajo efectivamente realizado por el trabajador y el que le era remunerado con la finalidad de permitirle reproducir su fuerza de trabajo.

Por lo tanto debemos vivir el tiempo de la proyección de *Lunch Break*, ese “estiramiento” artificial del intervalo de descanso, como una recuperación cinematográfica (algunos preferirán denominarla *simbólica*) de ese tiempo diferencial que les es arrebatado día tras día a los trabajadores. De ahí que el filme de Lockhart no sea un vacío juego estético ni una frívola operación de vanguardismo minimalista. No porque el filme carezca de esas dimensiones, sino porque su “significado” fuerte (su *verdad discursiva*) se sitúa en otro lugar. Retomando la lógica del pensamiento de Brecht, diríamos que la cineasta en primer lugar (hablando siempre en términos generativos y no genéticos) aísla el núcleo duro conceptual (plano del contenido) que identifica o significa a “la fábrica” (cualquier fábrica) y, a partir de ahí, construye una fórmula cinematográfica (plano de la expresión) que la vuelva visible, transmisible y enunciable frente a un espectador al que se le pide que la entienda (y, en el fondo, que la comparta). Para ello, el espectador debe caer en la cuenta de la operación *constructiva* (retórica) desarrollada por el filme y poner en relación toda una serie de datos obvios (reconocer el lugar como una fábrica, caer en la cuenta de que se está filmando un tiempo de descanso y, sobre todo, captar la operación de “estiramiento del tiempo” a la que se le hace asistir) con un significado que los integra de manera coherente y les da sentido pleno.

En resumen, Lockhart coloca a sus espectadores frente a un artefacto cinematográfico que responde a la demanda brechtiana de “*construir algo*, algo artificial, fabricado” como medio para “mostrar” aquellos aspectos de la realidad que

no se hacen visibles de manera inmediata. Brecht y Lockhart pertenecen a ese grupo de artistas que piensan que no siempre la "verdad" está a la vista y que, las más de las veces, es necesario proceder a su laboriosa reconstrucción salvo que queramos comportarnos como (en palabras de Paolo Fabbri) "semiólogos domesticados, en estado de cautividad empírica".

Por tanto, si queremos ir un paso más allá de la mera "tautológica e inextricable cuestión de la descripción hecha sobre la base de objetos correspondientes a los lexemas de la lengua natural" (de nuevo en palabras de Paolo Fabbri), deberemos caer en la cuenta de que lo que nos propone la cineasta es vivir el tiempo de la proyección de *Lunch Break* como una *recuperación alegórica* (el *icono* ha dejado de funcionar como *índice* para convertirse en *símbolo*) de ese lapso temporal que es hurtado al obrero en cada jornada de trabajo (huelga decir que hablamos de una pieza de arte literalmente *revolucionaria* en el sentido que atribuía Marx al término).

Como se apreciará, estamos ante una obra que, apoyándose sobre la fuerza de la ilusión referencial (la materialidad de una imagen que muestra unos hechos reales filmados en continuidad), la desborda para poner en pie una estrategia discursiva que no hubiera desagradado, pensamos, ni a Brecht ni a Benjamin, haciendo buena esa idea de Paolo Fabbri cuando (ver *supra*) nos proponía entender que la "alta definición icónica" debe ser asumida como una cuestión *táctica*, como uno de los elementos mediante los cuales puede construirse el valor performativo de un discurso visual.

### Los dos caminos hacia la verdad (textual)

Porque parece evidente que el conjunto de elementos que están tras esa "alta definición icónica" forman parte (pero no son los únicos) del conjunto de mecanismos que buscan modalizar al espectador instaurando en la obra un preciso "hacer persuasivo". En el contexto de unas reflexiones acerca de las relaciones entre los universos del *saber* y el *creer*, A. J. Greimas insistía en un texto ya clásico<sup>21</sup> en la necesidad de explorar lo que denominaba las "expansiones sintagmáticas del hacer persuasivo" imaginando esos recorridos.

Desde este punto de vista podemos preguntarnos por el *contrato fiduciario* en el que se funda el documental audiovisual. Señala Greimas que junto a las fórmulas convencionales de manipulación (según el querer, según el poder) tradicionalmente reconocidas por la semiótica, estudiando el universo del *saber/creer* podemos identificar una forma singular de manipulación (según el saber) vinculada a la presencia de argumentos lógicos o demostraciones científicas. Sobre esta base quizás no sea descabellado conjeturar la existencia de una forma específica de manipulación que se vincule con las características que fundan la "alta definición icónica" y que modalizan al sujeto para que crea en la imagen como "verdadera, cierta y la asuma" (otra vez Fabbri).

Señalado lo anterior es importante dejar constancia de que esa modalización singular del espectador de la imagen fotoquímica puede gestionarse de dos maneras: haciendo énfasis en las apariencias y en su naturaleza indicial, como ocurre en ese tipo de discursos documentales que esgrimen su verdad sacando a colación imágenes documento donde, a la luz de la capacidad de registro de la tecnología fotográfica/cinematográfica, el sujeto asume como empíricamente cierta la información que se le ofrece. O poniendo el acento en la vía constructiva que entraña el trabajo de la forma, como sale a relucir en esos textos documentales que apercibidos ya sea de la existencia de una realidad intrínsecamente no figurativizable, o de la insuficiencia de la imagen figurativa para desvelar el sentido de las cosas que muestra, buscan (como en los ejemplos en los que hemos reparado más arriba) alternativas a lo indicial/documental para Hacer Saber a su espectador que lo que ve es "la verdad" o la exposición fundamentada y plausible del significado intrínseco de los hechos que glosa.

Nos enfrentaríamos así a dos estrategias persuasivas distintas en las que puede (de forma alternativa) fundarse el Hacer Creer que sostiene el *efecto-verdad* inherente al documental audiovisual: por un lado la *vía ilusionista* o (haciendo nuestro el término que Benjamin aplicaba a la fotografía "atrapada por las apariencias") *fetichista* de los documentales cuyo hacer persuasivo tienen como piedra angular a ese arcádico

indicio gráfico considerado *imagen-verdad*; por otro lado, la *vía brechtiana*, defendida a capa y espada en el terreno del cine por Lanzmann y Wajcman, que suple las reservas que le merece la imagen-documento con la construcción de toda una serie de estrategias de representación dirigidas a poner en pie una *verdad* (una explicación plausible) sin soporte o base indicial.

No creemos que a estas alturas haga falta insistir mucho en que ambas estrategias son igualmente válidas (o efectivas desde un punto de vista semiótico) para hollar la cima de la verdad textual (lo que equivale a decir que, aun siendo contradictorios entre sí, Didi-Huberman y

Wajcman tienen los dos la razón al mismo tiempo). Aunque quizás sí convenga subrayar la idea de que ambas, en igualdad de condiciones, son simulacros contingentes, simulaciones artificiales de la realidad, construcciones discursivas que luchan a brazo partido por Hacer Creíble lo que dicen. Lo que las diferencia no es baladí: el documental ilusionista o fetichista hace todo lo que está en su mano por disimularlo, mientras que el documental brechtiano, sirva la expresión, hace del exhibicionismo de sus tácticas de simulación parte esencial de su hacer persuasivo. Hablamos, en definitiva, de dos caminos bien diferentes para llegar a la verdad (del texto).

#### NOTAS

<sup>1</sup> Modelo teórico mediante el que la semiótica estructural esboza la formalización del sentido en una serie de niveles que se suceden lógicamente en estados de progresiva complejidad y concreción.

<sup>2</sup> "Mundo Natural", en A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 270.

<sup>3</sup> Para una comprensión más fina de este problema debe consultarse de manera obligada el apartado dedicado a las "representaciones icónicas" del texto de A. J. Greimas titulado "Semiótica figurativa y semiótica plástica" (1978) cuya versión castellana apareció en *ERA. Revista Internacional de Semiótica*, Bilbao, Asociación Vasca de Semiótica, 1991, n° 1/2, pp. 7-38.

<sup>4</sup> André Bazin, "Ontología de la imagen fotográfica" (1945), en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 13-20.

<sup>5</sup> En la célebre sección 20 del libro XI de sus *Confesiones* San Agustín sostendrá que ni el pasado ni el futuro existen propiamente hablando. Sería, en su opinión, más adecuado hablar de un "presente del pasado", un "presente del presente" y un "presente

del futuro". Estamos ante lo que el filósofo denomina "tres modalidades del alma", para destacar su carácter irrevocablemente subjetivo: "memoria presente de lo pasado, visión presente de lo presente, expectación presente de lo futuro" (San Agustín, *Confesiones*, Madrid, Aguilar, 1941).

<sup>6</sup> André Bazin, "Muerte todas las tardes", en *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>7</sup> A la hora de proponer una genealogía de la imagen fotoquímica Bazin recordará el carácter indicial de las mascarillas funerarias obtenidas por contacto. Parece oportuno recordar, en tanto que tiene que ver con las diversas técnicas para crear la "ilusión referencial" que se han utilizado a lo largo de la historia de la representación visual en occidente, que la pintura holandesa del siglo XVII, con su uso sistemático de la "cámara óptica", buscaba no tanto ofrecer una ventana sobre el mundo (la tradición albertiana) como registrar y reproducir la "superficie" del mundo mediante una sofisticada tecnología que permitía que las cosas se impusieran a la mirada al margen de las palabras que las definen. Sobre esta cuestión puede consultarse el clásico volumen de Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Blume, 1987.

<sup>8</sup> E. H. Gombrich, "Imagen y código: alcance y límites del convencionalismo en la representación pictórica", en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 279.

<sup>9</sup> Hacemos referencia al párrafo conclusivo del capítulo XXVII y último del *I cani del Sinai* (texto escrito por el poeta, crítico y ensayista italiano Franco Fortini en forma de diario durante el verano de 1967 bajo el impacto de la guerra entre Egipto e Israel declarada en Junio de ese año y publicado en el mes de Noviembre en Bari por las ediciones Di Donato). En 1976, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet filmaron a partir de ese texto y con la participación de su autor su filme *Fortinii/Cani*. Citamos por la edición francesa: Franco Fortini, *Les chiens du Sinai* / J.-M. Straub, D. Huillet, *Fortini / Cani*, París, Éditions Albatros/Éditions de l'Étoile, 1979, p. 93. Este volumen contiene la traducción francesa del texto de Fortini, así como el *découpage*, fotogramas de cada plano del filme y subtítulos completos del mismo en francés, así como material adicional. En el texto literario y en el filme (calificado por los Straub de "panfleto") se trata en términos complejos la relación del escritor con el judaísmo, el conflicto árabe-israelí y la deformación a la que someten a éste último los *mass-media*.

<sup>10</sup> Paolo Fabbri, "Un diccionario sin términos medios", *ERA*, nº 1/2, 1991, p. 215.

<sup>11</sup> Omar Calabrese, *L'art du trompe-L'oeil*, París, Citadelles & Mazenod, 2010.

<sup>12</sup> André Bazin, "A propósito de *Why We Fight* (Historia, documentos, actualidad)" (1946), en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 33-39.

<sup>13</sup> *Ibidem*, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>14</sup> *Ibidem*, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>15</sup> Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía" (1931), en *Discursos interrumpidos I* (traducción de Javier Aguirre), Madrid, Taurus, 1973, pp. 61-83.

<sup>16</sup> Bertold Brecht, "El proceso de los tres centavos: un experimento sociológico" (1931), en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973, pp. 95-152.

<sup>17</sup> Marc Chevré y Hervé Le Roux, "Le lieu et la parole. Entretien avec Claude Lanzmann", *Cahiers du Cinéma*, nº 374, 1985, p. 20.

<sup>18</sup> Las posiciones de Georges Didi-Huberman pueden conocerse en el volumen que publicó tras la polémica titulado *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004. Este libro contiene no solo el texto del autor incluido en el catálogo de la exposición aludida, sino una segunda parte ("Pese a la imagen toda") en la que discute las críticas que recibió su trabajo.

<sup>19</sup> Gérard Wajcman: "De la croyance photographique", *Les Temps Modernes*, nº 613, Mars-Avril 2001, pp. 47-83; Élizabéth Pagnoux: "Reporter photographe à Auschwitz", *Les Temps Modernes*, Mars-Avril 2001, pp. 84-108. Conviene saber que la revista *Les Temps Modernes*, fundada por

Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, estaba dirigida en el momento de la aparición de esos textos por Claude Lanzmann.

<sup>20</sup> Una excelente glosa de este filme puede leerse en el artículo de Georges Didi-Huberman "Cómo abrir los ojos", colocado como prólogo a la selección de textos de Farocki editada por Inge Stache y titulada *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires, Caja negra, 2013).

<sup>21</sup> A. J. Greimas, "Le savoir et le croire: un seul univers cognitif", en *Du sens II. Essais sémiotiques*, París, 1983, pp. 115-133 (versión castellana: *Del sentido II. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos, 1990).