

Estrategias de la impostura

Guzmán Urrero Peña

En su emisión del 30 de octubre de 1938, el espacio radiofónico *Mercury Theatre on the Air* escenifica el libreto que Howard Koch ha escrito a partir de la novela *La guerra de los mundos*, de H.G. Wells. Orson Welles actúa de maestro de ceremonias y un millón de norteamericanos, o quizá más, sigue la mascarada. En medio de ese juego inocente, el pánico se abre paso a oleadas. No mucho después, Hadley Cantril presenta su estudio *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic* (Princeton University Press, 1940). Se trata de un libro que sirve a Cantril para hablar de la subyugante sesión, demostrando que nunca hubo en ella propósito de engaño. A este reconocimiento siguen unas cuantas aclaraciones: el guión manifiesta el carácter ficticio de la pieza; incluso el locutor leyó créditos que así lo informaban. Sin embargo, el malentendido se hizo coral.

Por citar el insensato experimento, los distribuidores de la película *Independence Day* (1996), de Roland Emmerich, programaron en distintas cadenas un informativo simulado que, una vez más, precisaba el aterrizaje marciano y su aliento devastador. Con la misma fijación, hubo quien sintió pánico, y no sólo en Estados Unidos.

Sería demasiado fácil, además de totalmente radical, dar carpetazo al tema distinguiendo entre ambas ficciones y la realidad que difunden los telediaros. Como es sabido, quienes organizan los medios masivos tienden a considerarse intermediarios entre esa *realidad* y sus espectadores. No ahondaremos aquí en la densa vinculación entre realidad y representación. No es posible ofrecer en tan pocas líneas un análisis detallado de los sistemas que permiten abreviar la fragmentaria multiplicidad del mundo y así hacerlo manejable. Tan sólo traeremos a colación una materia mucho más nítida y no menos solemne: el modo de producir efectos de realidad mediante el fraude.

En la televisión todo está intencionadamente organizado para mostrarnos cuanto estamos dispuestos a aceptar que puede existir. Así, sobre la base de un pacto, aceptamos un mundo virtual que se distorsiona con el engaño evidente. Y sin embargo, es la posibilidad de truco el argumento que propicia la desconfianza crítica del espectador. Esa circunstancia nos ha llevado a

enumerar este catálogo de falsificaciones, inventando, sin materiales nobles, una contrafigura del espejo de verdades insolentes que defiende el mito televisivo.

Dentro de este marco, sería deseable mencionar la abundante literatura que los anglosajones dedican al *hoax*, ese fraude con nombre de conjuro –*hocus pocus*, o mejor *hoc est corpus*– cuya traducción española implica no sólo una falsificación, sino la existencia de un público atento y, a su modo, cómplice. Engarza la categoría de los *hoaxes* muchas actividades, desde los juegos de prestidigitación y las máquinas de movimiento perpetuo hasta las bufonadas de los ocultistas y las sirenas de las ferias ambulantes, sin dejar de lado fraudes periodísticos como los diarios de Hitler y Jack el Destripador.

La intertextualidad de la cultura de masas favorece nuevos hallazgos, principalmente en el nicho más concurrido del panteón televisivo. Pero antes de entrar en materia, aclaremos que este giro sensacional no es nuevo; se remonta al nacimiento del cine. Un ejemplo: sustrayéndose a la plenitud de la guerra, Georges Méliès inventó el reportaje ficticio en *Quai de La Havane. Explosion du cuirassé «Le Maine»* (1898). Claro que, a estos efectos, no cabe censurar la picardía del francés: Nada tienen que ver un mago como él y un truhán que juega con naipes ocultos, pues sólo el último vulnera la indispensable red de consensos que moldea lo social.

Umberto Eco propone en *La estrategia de la ilusión* (Lumen, 1986) un párrafo para iluminar el contraste. «Hace unos diez años –escribe–, se produjeron dos episodios notorios de falsificación. Primeramente alguien mandó una falsa poesía de Pasolini al *Avanti*. Más tarde, otra persona envió al *Corriere della Sera* un falso artículo de Cassola. La publicación de ambos suscitó un gran escándalo, que pudo contenerse porque ambos casos eran excepcionales. El día que se convirtieran en norma, ningún periódico podría publicar ya ningún artículo que no fuese entregado personalmente por el autor al director. Todo el sistema de las teleimpresoras entraría en crisis».

En tanto que mago, el israelí Uri Geller parece un buen ejemplo de esa falta de respeto al pacto, pues emplea sus trucos para ganar fama de superdotado mental. Ante una multitud de miradas, repite su ceremonia televisiva desde comienzos de la década de los setenta. Geller dobla cucharas, pone en marcha relojes parados y adivina dibujos ocultos en un sobre. O, al menos, eso desean creer los espectadores. El público español lo encontró singularmente fascinador cuando José María Íñigo incluyó sus hazañas en un programa de variedades. Con todo, sobrevive la sospecha gracias a escépticos como Martin Gardner, empeñados en la erradicación de esta

clase de fenómenos televisuales. En su miscelánea *La ciencia. Lo bueno, lo malo y lo falso* (Alianza, 1981), Gardner arremete contra personajes como Geller: «Los chiflados, por definición, creen en sus teorías, y los charlatanes, no; pero esto no impide que una persona pueda ser ambas cosas».

No obstante, a la hora de discutir el timo televisivo y sus implicaciones, queda poco margen para las chifladuras. Gracias a la moda de las pseudociencias, abunda ese tipo de reportaje que narra un hecho cierto pero avisando a cada instante de que está, probablemente, inventándolo. Sin imponer conciliaciones, el 31 de octubre de 1992, la BBC programó el documental *Ghostwatch*, conducido por un grupo de reporteros que, deambulando por una casona londinense, eran asaltados por una compañía espectral. Como era de esperar, este espacio, cuyo género era en realidad el dramático, fue ignorado por quienes reniegan del espectáculo paranormal y de sus formas fugaces. Por el contrario, los aficionados al ocultismo creyeron todo el horror. Algo similar sucedió el 20 de junio de 1977, cuando Anglia TV presentó *Alternativa Tres (Alternative Three)*, un reportaje que aseguraba el fin del mundo, deslizado una propuesta consoladora: las grandes potencias habían iniciado la colonización de Marte con una elite de científicos. No sin ironía, en Televisión Española verificó todo lo dicho el doctor Jiménez del Oso, destacado especialista en este juego de la parapsicología.

De la misma forma que *Ghostwatch* y *Alternativa Tres* evidencian que el angosto marco de la pantalla no constituye una prueba verificadora, otros documentales rebasan sus fronteras habituales y extienden la indeterminación. En la obra colectiva *El ojo del observador* (Gedisa, 1994), Peter Krieg anota: «Como barómetro para la aproximación a la realidad nos sirven conceptos como *autenticidad*, que nos hacen olvidar con demasiada facilidad que sólo representan métodos de puesta en escena con los cuales, por ejemplo, se crean en el espectador de un filme documental determinados sentimientos (¿la ilusión de ser testigos inmediatos de una *realidad*?)». No otra cosa propugnaba la serie de documentales producida desde 1953 por Walt Disney, y luego exhibida en cines y cadenas televisivas. En concreto, el dedicado a la fauna noruega mostraba el ecosistema de los lemingos, unos roedores que sufren aumentos cíclicos de población, sólo mitigados mediante una migración suicida hacia la costa. Para escenificar la muerte de los lemingos, los técnicos de Disney apresaron gran número de ellos en Canadá y los condujeron hasta un acantilado, para luego precipitarlos frente a la cámara.

Apoyándose en tales métodos, el naturalista español Félix Rodríguez de la Fuente organizó buena parte del rodaje de la serie *El hombre y la tierra*

(1973) en las hoces del río Dulce, cerca del pueblo de Pelegrina, en Guadalajara. Allí congregó un reparto de animales silvestres, coordinado por cetreros y cuidadores, dispuesto a *interpretar* las secuencias más verídicas y feroces, que en más de un caso concluían con la muerte de las bestias.

Puestos a camuflar la representación de la vida salvaje, ya se ve que abunda este tipo de fraude, por lo común disculpable. Sir David Attenborough, magnífico divulgador televisivo, intercaló entre sus imágenes del ecosistema del oso polar varios planos tomados en un zoológico belga. A mediados de los ochenta, un reportero de la televisión japonesa que denunciaba los destrozos en la barrera coralífera de Okinawa, fue acusado de acuchillar el coral para conseguir tomas impresionantes. Y ya en el terreno de la impericia, los italianos Mario Morra y Antonio Climati inauguraban su documental *Savana violenta* (*Savana violenta*, 1976) con esta enérgica secuencia de caza: una leona tras la pista de una cebrá que, encabalgando especies, era en realidad un mulo pintado a franjas.

La indignación, caso de producirse, parece más justificada cuando se pasa a nuevos temas en este falso tono. Sigue una pequeña muestra de los ejemplos más controvertidos. Así, el cineasta Ruggero Deodato nos anuncia de entrada que su película *Holocausto caníbal* (*Holocausto cannibale*, 1979) reúne metraje (simulado) de un grupo de exploradores que pereció a manos de una tribu antropófaga. Conan LeCilaire vuelve a la lección de anatomía con *Faces of death* (1978), un éxito de la televisión por cable, donde el montaje alterna tomas de ejecuciones reales con planos fingidos con efecto especial. Elevando el arquetipo siniestro, en esa insensibilización creciente ante la violencia, la colectánea videográfica *Guinea pig* (1989) ensambla todo tipo de crímenes, y hay quien los cree reales, pero tal *snuff-movie* no es otra cosa que un *grand guignol* de origen japonés. Por aprovechar ese planteamiento, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez dirigen luego *El proyecto de la bruja de Blair* (*Blair Witch Project*, 1999), supuesto montaje de una grabación de vídeo hallada en octubre de 1994, en un bosque de Burkittesville, Maryland, donde tres jóvenes desaparecieron en violentas circunstancias. Obviamente, en todos estos casos germina el *hoax*.

Comparece en un lugar menos sórdido el reportaje *The Last Tribes of Mindanao*, emitido por la CBS el 12 de enero de 1972. Jamás nadie había mostrado con tal evidencia la vida cotidiana de los *tasaday*, etnia desconocida hasta la fecha. Fue a mediados de los ochenta cuando se demostró que las primitivas maneras del grupo eran un carnaval organizado por el ministro Manuel Elizalde Jr. a cambio de dinero y protección. En realidad, los *tasaday* eran indígenas de otras tribus, debidamente aleccionados para que empuñasen hachas de piedra y ocuparan unas cavernas a la hora de rodar.