

Diseño audiovisual, representación e interpretación en el género documental

Daniela Fiorini⁽¹⁾

Resumen: El artículo se centra en el problema de la representación y la interpretación del discurso en el diseño audiovisual. En este sentido, se reflexiona sobre el género documental, indagando sobre la representación de las personas y espacios a través del diseño de imágenes y sonidos que presentan una naturaleza indicial. La representación de lo real se pone en juego en un género específico del documental que analiza crímenes verdaderos (*true crime*). En este género, el diseño juega un rol crucial en la construcción de una discursividad abierta a múltiples interpretaciones.

Palabras clave: Diseño audiovisual - Representación - Interpretación - Documental - Discurso

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 151]

⁽¹⁾ Daniela Fiorini es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA) y Magister en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (UBA). Se desempeña como profesora titular de Semiología y Análisis del discurso visual en las carreras de Diseño Gráfico e Imagen y Sonido (FADU, UBA). Es profesora en la Maestría en Diseño Comunicacional (FADU, UBA) y en el Doctorado en Diseño (UP). Es autora del libro *Feminismo audiovisual. Género, subjetividad y cine argentino* (2022).

1. Introducción

Nos proponemos reflexionar sobre el problema de la representación e interpretación en audiovisuales pertenecientes al género documental, a la luz de las teorías de análisis discursivo. Siguiendo las conceptualizaciones de Maingueneau (2009) se entiende al discurso como una forma de acción, contextualizada y orientada a un destinatario o espectador. En particular, se investigará el diseño y representación de las personas y de los espacios en el documental, en su dimensión de construcción de sentido. El género documental permite la posibilidad de pensar lo real a través de sus imágenes. Así, el problema de lo real, su representación e interpretación serán trabajados desde aportes de la semiótica, que brinda un marco de abordaje de las imágenes y sonidos que presentan una naturaleza indicial.

El objeto de estudio es el documental de *true crime*, género de no ficción que representa crímenes reales y que experimenta un auge en la actualidad, que se verifica tanto en la creciente cantidad de producciones como en el gran interés que suscita en el público de las plataformas de streaming. En este género del discurso es fundamental la relación que entabla el audiovisual con los hechos reales en los que se basa y la construcción de un efecto de verdad. “La afirmación de veracidad es el *quid pro quo* de todo documental” (Plantinga, 2007: 52).

Se abordará el estudio de dos series documentales: *La escalera*, de Jean Xavier de Lestrade (2004-2018) y *Carmel ¿quién mató a María Marta?*, dirigida por Alejandro Hartmann (2020). Estos documentales se centran en casos policiales de principios de la década del 2000 que tuvieron una gran repercusión mediática y fueron extensamente discutidos por la opinión pública, en Estados Unidos y en Argentina. Ambas series presentan similitudes temáticas: narran la historia de una mujer de clase alta que aparece muerta en su propia casa, aparentemente por un accidente. En los dos casos lo que parecía una muerte accidental resulta ser un femicidio y el viudo es declarado culpable de este crimen. En ambas narrativas el principal sospechoso es encarcelado y luego de unos años sale en libertad por errores en el proceso judicial. Además, los casos siguen sin resolverse hasta el día de hoy. Luego del estreno de las dos series documentales, se produjeron series de ficción basadas en los mismos hechos: *María Marta, el crimen del country*, de Daniela Goggi (2022) y *La escalera*, de Antonio Campos (2022).

Hemos señalado algunos paralelismos temáticos que observamos entre ambos casos policiales. Pero el foco de nuestra indagación no está en el contenido sino en la forma en que el diseño audiovisual produce un discurso a través de la puesta en escena y de decisiones estéticas. Nos basamos en la noción de diseño narrativo propuesta por Carlos Scolari, quien considera a la planificación del relato y a la dirección cinematográfica como ramas del diseño. Para el autor, el diseñador es un “experto en la construcción de espacios, de intercambios entre actores humanos y tecnológicos...” (Scolari, 2018: 186). En este sentido, es central detenerse el trabajo de puesta en escena, montaje y organización de imágenes y sonidos. El trabajo con el espacio, la construcción del punto de vista o del narrador constituyen una dimensión de sentido, en la que el diseño audiovisual cumple un rol primordial en la comunicación.

2. Desarrollo

2.1. La representación de los espacios

La noción de representación vinculada a las imágenes ha sido abordada desde una perspectiva semiótica. Philippe Dubois (1986), siguiendo las teorizaciones de Charles S. Peirce, plantea que la imagen fotográfica es una representación de carácter indicial o indexical, Es decir, se trata de un signo que representa a un objeto, con el cual entabla una relación de proximidad física. Dubois enfatiza el carácter de índice de la fotografía, que atestigua

la existencia del objeto que representa, lo cual otorga un valor documental a las imágenes, más allá de su sentido. Por su parte, André Bazin (2001) fue pionero en el análisis de las cualidades de realismo en la imagen fotográfica y cinematográfica. “La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside en que... por vez primera entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto” (Bazin, 2001: 18). Para Bazin se da una “transfusión de realidad” de la cosa a su reproducción o representación, que repercute en una potencia de credibilidad. De esta manera, “tanto la fotografía como su prolongación, el cine, inauguran un fenómeno sin precedentes que supone que, en su ámbito, los materiales fundamentales a través de los que se trabaja proceden directamente de la realidad” (Catalá y Cerdán, 2007: 8).

En el ámbito específico del documental Bill Nichols (1991) plantea que las representaciones visuales de no ficción proponen formas textuales de organizar lo real en base a convenciones, para generar un efecto de legitimidad o credibilidad. Para Nichols los llamados “discursos de sobriedad” proponen una relación directa y casi transparente con lo real, que tiende a borrar su carácter de representación. En las últimas décadas la producción digital de las imágenes ha puesto en crisis el paradigma de los discursos de sobriedad, “insinuando que la relación con lo real es más indirecta de lo que se pretendía” (Catalá y Cerdán, 2007: 3). Sin embargo, en los documentales de *true crime*, se sigue entablando una relación privilegiada con los objetos representados, ya que la imagen y el sonido funcionan como huellas ligadas al realismo. Carl Plantinga enfatiza la cualidad indexical del audiovisual y argumenta que “es la función de registro mecánico de la cámara lo que da veracidad y poder emocional a las imágenes producidas” (2014: 93). Aventuramos que lo que aporta veracidad al documental no es la generación mecánica de las imágenes sino el contrato o pacto que se construye con el espectador. En los documentales de *true crime* el espectador entiende, por un contrato implícito o explícito en el género, que los eventos representados son reales y no ficticios.

Desde esta perspectiva, es posible abordar desde el diseño audiovisual el problema de la representación de los espacios, particularmente de las escenas del crimen en los documentales. En los casos de *Carmel* y *La escalera*, los realizadores logran acceder a la escena del crimen y los planos documentan la existencia del espacio donde sucedió el asesinato, lo cual le otorga valor indicial a las imágenes. Con respecto a la imagen, ambos documentales realizan planos muy extensos de la escena del crimen, para potenciar el efecto de realidad en la representación. El diseño audiovisual propone recorridos por la casa con complejos movimientos de cámara combinados con un montaje de planos del lugar puntual donde transcurrió el asesinato (el baño o la escalera). Los planos del baño vacío o de la escalera, generan una conexión indicial entre el signo y el referente, y establecen el “esto ha sido”. Estos espacios vacíos se cargan de realismo y adquieren el estatuto de evidencia de los crímenes acontecidos en dichos lugares.

Además de atestiguar la existencia de un espacio, las imágenes representan un momento único en el tiempo, posterior al asesinato, ya que muestran un espacio vacío donde no hay cadáveres. Sólo persisten las manchas de sangre, como signos en el presente de un momento ya pasado. En el caso de *La escalera*, se utiliza un montaje de fotografías tomadas por la fiscalía y la defensa, donde se pueden visualizar unas manchas de sangre en la pared, que resultaron claves para determinar la inocencia o culpabilidad del acusado. Los planos

detalle de las manchas de sangre (en fotos o en video) funcionan como evidencia de la forma en que sucedió el asesinato. Con respecto a la designación, estos planos señalan que éste fue el lugar donde los hechos sucedieron y dirigen la mirada hacia la bañera o las paredes de la escalera; es decir, distribuyen la jerarquía de los espacios y le indican al espectador hacia dónde debe mirar. Entonces, el diseño audiovisual basado en las fotos y videos de la escena del crimen produce un efecto realista y verosímil, construye lo “verdadero” en la narración.

Así, la dimensión indicial es “central cuando una película expone un argumento explícito utilizando imágenes y sonidos como evidencia” (Plantinga: 2014: 105). Según el autor, en el derecho penal la imagen como evidencia debe mostrar información relevante, garantizar que las representaciones son verdaderas y que el valor para establecer hechos no se realiza en función de su carácter horripilante o provocador. Es decir, se debe demostrar que las imágenes no fueron manipuladas, que se interpretan a la par de un apoyo testimonial y que son “verdaderas” en un contexto específico. Muchas de las imágenes fotográficas exhibidas en estos documentales son extraídas de la causa penal y se les aplican los condicionamientos de una imagen que debe ser aceptada en este contexto.

Lo mismo sucede con los audios grabados de las llamadas a Emergencias que se escuchan en ambos documentales, que han sido presentados como evidencia en los juicios a los presuntos culpables. En ambos casos se utiliza una grabación del marido pidiendo ayuda a la policía o a la empresa de emergencias médicas. Estos audios operan como índices, ya que atestiguan cuáles fueron las palabras exactas del presunto feminicida. El sonido funciona como evidencia de la existencia del suceso y posee un valor indicial. Además, en la grabación del crimen del *country* luego pudieron detectarse voces de otros familiares que corroboraban su presencia en la escena del crimen en ese momento. Es decir, el sonido de la voz aporta evidencia, veracidad y credibilidad al documental. Sin embargo, estos audios no dan testimonio sobre el significado de los hechos, ya que el tono en que cada sospechoso habla (calmo o nervioso) puede ser interpretado de diversas maneras.

En relación a la banda de sonido en ambos documentales de *true crime* se usan tanto sonidos diegéticos como no diegéticos. Los sonidos diegéticos son grabaciones de audio que provienen de la escena profilmica (espacio del crimen) y potencian el efecto realista de la representación. Por el contrario, los sonidos no diegéticos, como la música, no provienen de la escena profilmica y funcionan como comentario discursivo, dirigiendo la interpretación hacia los géneros drama y suspenso. En esta línea, la discursividad y el contexto son claves en la interpretación del sentido del documental. Es decir, las imágenes y sonidos grabados son representaciones que no escapan a la ideología.

Así, tanto en *Carmel* como en *La escalera*, se toman decisiones en la representación y en el diseño que, lejos de la objetividad, construyen una narrativa subjetiva. Por ejemplo, los lentos *travellings* y el recurso al fuera de campo mostrando espacios sin personajes, no remiten únicamente al realismo, sino que constituyen decisiones estéticas. El enunciado que se construye en el discurso es: “si estas paredes hablaran”, lo cual genera un efecto ominoso. Es decir, generan un clima siniestro y de suspenso, característico del género policial. En este sentido, los signos indiciales se subsumen en una trama discursiva vinculada al diseño emocional, que busca generar en los espectadores la sensación de visitar la escena del

crimen, a la manera de un detective. De esta manera, “objetividad” y subjetividad, realismo y no realismo se ponen en tensión en el género *true crime*.

2.2. La representación de las personas en *Carmel*

“¿Qué medios poseen los documentalistas para caracterizar a las personas y cuáles son los principios éticos que rigen este proceso?” (Plantinga, 2007: 48). Con esta pregunta el autor ilumina otro aspecto relevante en el documental, que es el de la representación de las personas. En este sentido, Plantinga distingue entre los conceptos de persona y personaje. El personaje de ficción es un ser imaginario, con el cual el realizador no tiene obligaciones éticas, dado que no puede herirlos. En cambio, en el documental hay personas (reales y de ficción) y el director tiene obligaciones éticas. “En definitiva, no puede dañarse a un personaje de ficción, pero las posibilidades de herir a una persona real mediante su representación filmica son enormes” (2007: 48).

Barthes teorizaba sobre las posibilidades que tiene la cámara de captar a la persona más allá de la pose: “Siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica según su capricho... una imagen –mi imagen– va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un buen tipo?” (Barthes, 1989: 41). Por otra parte, Plantinga destaca la importancia de la entrevista filmada ya que se puede “ver y escuchar a la persona entrevistada dándonos información sobre el contexto espacial, gestos, expresiones faciales, tono de voz e inflexiones que no aparecen en las entrevistas por escrito” (2014: 105). Por eso, el autor pone de relieve las posibilidades que posee el género documental para caracterizar a las personas.

En este sentido, notamos diferencias entre la representación de las personas en *La escalera* y *Carmel*, desde el diseño audiovisual. Sobre todo, queremos centrarnos en las representaciones audiovisuales del viudo acusado de femicidio, ya que el documental puede contraponer a las imágenes mediáticas del juicio su propia representación de la persona. En estas representaciones vemos la operación del diseño, en la forma de caracterizar a las personas y relaciones.

En la serie *Carmel* se narra el caso de la socióloga María Marta García Belsunce que apareció muerta en 2002, en el baño de su casa en una urbanización cerrada. Inicialmente, se creyó que la muerte había sido causada por una caída en la bañera, pero luego se descubrió que había sido asesinada con varios disparos en la cabeza. Los principales sospechosos de la investigación fueron su esposo Carlos Carrascosa y posteriormente un vecino Nicolás Pachelo, que realizaba robos en el *country*. El viudo estuvo siete años en prisión, acusado de ser coautor del crimen, y luego fue absuelto por irregularidades en el proceso judicial.

El documental *Carmel* presenta una larga entrevista a Carrascosa luego de salir de la cárcel realizada para el documental. En el diseño de la entrevista (como en todas las que se realizan en esta serie) se utilizan sólo dos puestas de cámara: un plano americano frontal y un plano medio de perfil. No hay primeros planos o planos detalle que subrayen información. Se trata de planos con angulación normal, fijos y sin movimientos de cámara que enfatizan el relato de Carrascosa. La puesta en escena es sobria, con nexos con el documental de observación en el que el director “cede el control a los sucesos que se desarrollan delante de

la cámara” (Nichols, 1991: 72). Con esta puesta en escena distante el realizador no pone de manifiesto su posición ideológica. Si Carrascosa parece culpable o su testimonio no resulta fiable no es por efecto de la cámara sino por otras variables: la gestualidad, el tono y el léxico que utiliza. Hay aspectos de la representación que no generan empatía: la pose informal en la que Carrascosa está sentado, el tono despreocupado en el que habla y la manera en que fuma durante toda la entrevista. Estos detalles no están diseñados o contruidos por el documental, sino que son atributos de la persona.

Para Plantinga (2007) los protagonistas ficticios o no ficticios representan un perfil o “actuación”. Si la representación es parte de la vida social, el documentalista debe encontrar la forma de revelarla o ponerla en evidencia. En el caso de Carrascosa, parece estar representando un papel, ya no se lo nota afligido por la condena injusta que sufrió, sino que sonríe, realiza bromas y recurre a la ironía. Asistimos a la presentación de un narrador no del todo fiable, en términos de comunicación no verbal y en relación a la información que brinda. El documental pone de manifiesto una representación ambigua del “principal sospechoso”, que puede llevar al espectador a considerarlo culpable.

En relación a la ambigüedad, Plantinga postula que “las caracterizaciones de las personas en el documental deben permanecer incompletas y parciales” (2007: 53). Dado que la representación es una construcción sólo consigue revelar algunos aspectos de las personas, pero no llegan a caracterizarlas en su totalidad. Por eso, la paradoja del género documental es que pretende contar la verdad, pero sólo lo hace a medias. El documental de Hartmann no parece juzgar a las personas implicadas, sino que las observa en sus miserias y contradicciones. Por ejemplo, ciertos tramos del relato de Carrascosa entran en conflicto con los relatos de otros entrevistados. Así, el viudo dice haber estado en la casa de su cuñado a la hora del crimen mientras que un testigo alega haberlo visto en otro sector del *country* en ese horario. Plantinga subraya que en el documental a veces los relatos entran en conflicto en sus detalles. “testimonios de los cuales la película frecuentemente se abstiene de proporcionar aprobación o apoyo” (2014: 108).

Más allá de estas contradicciones en las entrevistas, en general el documental *Carmel* deja a los espectadores con la duda sobre la inocencia o culpabilidad de los personajes. En este sentido, intenta representar varios puntos de vista sin apoyar ninguno en particular. Dado que no utiliza la voz formal, *en off*, para caracterizar a los personajes sino que recurre a la voz abierta, en la que no hay narrador, el espectador vacila a la hora de llegar a una conclusión. El audiovisual muestra más que explicar y genera más interrogantes que certezas sobre el caso, que queda abierto a la interpretación de los espectadores.

2.3. La representación de las personas en *La escalera*

En la serie *La escalera*, se indaga sobre el caso de Kathleen Peterson, quien fue encontrada muerta al pie de una escalera en su casa en 2001. El esposo, Michael Peterson sostenía que fue una caída accidental, pero fue acusado de matar a golpes a su mujer, ya que se encontraron manchas de sangre en otras partes de la casa. A partir de ahí se desencadenó un proceso judicial y mediático en el que Peterson fue encarcelado ocho años y luego puesto

en libertad porque el juicio se declaró nulo. Todo este arco narrativo que duró dieciséis años fue cubierto por el documental.

En *La escalera* la representación del principal sospechoso es diferente de *Carmel*, ya que Michael Petersen es el claro protagonista del documental. No se trata de una sola entrevista, como en el caso de *Carmel*, sino que el documental está hilvanado por múltiples entrevistas a Petersen, que se realizaron a lo largo de varios años, permitiendo que el espectador se identifique con su punto de vista. La cámara lo observa en las acciones que realiza antes, después y durante el juicio, acompañando al novelista por su periplo judicial hasta que es encarcelado. Es decir, el diseño del relato está construido desde el punto de vista de Petersen, que es uno de los principales narradores del mismo en las entrevistas realizadas. El diseño del audiovisual también recurre a el metraje de observación, sin voz en *off*, en numerosas instancias del juicio, en donde se documentan las reacciones en tiempo real. Se recurre a la observación como herramienta caracterizadora y así vemos cómo Peterson en un plano cerrado asiente, sonrío o reprueba los argumentos de la fiscalía, mientras se desarrolla el juicio. De esta manera, se pone en juego el problema de la influencia de la cámara sobre las personas filmadas, ya que a lo largo de años Petersen se acostumbra a la presencia de la cámara y actúa en función de la existencia de la misma.

La representación del matrimonio Petersen a través de la utilización de abundante material de archivo (fotos y videos) construye la idea de una familia feliz, a lo largo de fiestas, cumpleaños, viajes y aniversarios. También ofrece al espectador una caracterización social de un novelista de clase alta, candidato político local, sin problemas económicos. Así, el documental –en sintonía con la defensa del juicio– argumenta la falta de motivos y móviles que tenía Petersen para matar a su esposa y construye una imagen favorable del mismo. La premisa ideológica implícita y explícita en el documental es que Petersen es inocente, y fue incriminado por la policía y la fiscalía, debido a problemáticas sistémicas inherentes a la corrupción policial y judicial. El documental narra el enfrentamiento que Petersen tenía con la policía con anterioridad al crimen y argumenta que la fiscalía manipuló al jurado durante el juicio. Es decir, el audiovisual propone el estereotipo del hombre inocente injustamente condenado, teorizado por Hitchcock bajo la figura del “falso culpable” (Truffaut, 1988).

De esta manera, el documental parte de la idea de la inocencia de Petersen y eso se traduce en las formas en que se realizan las entrevistas. El montaje juega un rol crucial, produciendo una alternancia de distintos tamaños de plano, que subrayan las emociones del protagonista y generan la identificación del espectador. Se realizan *travellings* de acercamiento al rostro del sospechoso, propios del género dramático, que permiten adentrarse en el estado mental de la persona. Si bien Petersen recurre a la ironía, su tono es reflexivo y se muestra afligido por la situación que atraviesa. En las entrevistas a otros miembros de la familia, como las hijas del viudo, éstas se muestran desoladas, lloran en varias escenas y apoyan el relato de Petersen sin contradicciones. El enunciado explícito es: “te creemos, papá”. El documental utiliza la puesta en escena para construir el retrato de un hombre inocente y funciona apoyando la argumentación de la defensa en el juicio.

Es de especial interés, la escena del documental en la que se encuentra por casualidad la supuesta arma del crimen. La cámara del documentalista francés toma el descubrimiento de la posible arma del homicidio con la intención de que la grabación sea admitida como

evidencia en el juicio, cosa que finalmente sucede. Si bien los documentales de *true crime* no suelen aportar evidencia judicial, ya que buscan interpelar a otro tipo de destinatario, en el caso de *La escalera* se busca producir una prueba legal en una escena del film. Es decir, el documental intenta proporcionar evidencia audiovisual de la inocencia de Petersen desde el diseño, tanto por la puesta en escena como por la organización de sus materiales. En este sentido, ambos documentales logran caracterizar a las personas y le proponen al espectador determinar su culpabilidad o inocencia a través de las entrevistas que realizan. En el caso de *Carmel* desde una toma de distancia con respecto a las personas implicadas y en *La escalera*, desde la empatía o afectividad que desarrolla con Petersen. En relación a este último caso podemos vincularlo con la teorización de Plantinga, que advierte que en algunos documentales la verdad queda supeditada al afecto que se desarrolla hacia las personas representadas en el film. El peligro del documental señala el autor es “transmitir una representación subjetiva y artificial de sus protagonistas” (Plantinga, 2007: 65). En *La escalera* se representa a Petersen de una forma favorable mientras que en *Carmel* se mira a Carrascosa bajo un prisma distante, que no genera empatía. Esto sitúa a ambos documentales en extremos opuestos en relación a la caracterización, ya que se proponen efectos discursivos de distancia o cercanía con las personas entrevistadas que condicionan la interpretación.

2.4. Límites entre el documental y la ficción

Por otra parte, queremos centrarnos en el problema de las fronteras entre el documental y la ficción. Para Plantinga (2007) ficción y documental poseen diferentes obligaciones éticas que se contraen con cada uno de los géneros. Según el autor los documentales se caracterizan por hablar del mundo real mientras que la ficción imagina un mundo ficticio. El documental garantiza la exactitud y fiabilidad de imágenes y sonidos ya que si no se romperá el contrato implícito con el espectador y el realizador será tildado de incompetente o deshonesto. Las historias del crimen de María Marta y de Kathleen son abordadas en un documental y en una ficción. Asistimos al relato de los mismos sucesos en diferentes géneros del discurso. Si bien, las ficciones están basadas en hechos reales el contrato que se realiza con el espectador es diferente, ya que de ellas no se espera exactitud, veracidad u honestidad. Sin embargo, ambas ficciones aportan información relevante sobre los casos policiales que los documentales no proveen. Una de las limitaciones del documental de *true crime* es la imposibilidad de entrevistar a todos los implicados en el caso. Una de las ventajas de la ficción “basada en hechos reales” es que se puede representar a personas que no aceptaron ser entrevistadas en el documental. Al convertirlas en personajes se les otorga una voz, un punto de vista y una visibilidad que no tenían en el documental. En el caso de *Carmel*, uno de los principales sospechosos, Nicolás Pachelo, no aceptó aparecer en el documental y sólo se lo ve en una imagen de archivo del juicio. En la ficción *María Marta, el crimen del country*, Pachelo es un personaje con mucho protagonismo y se trabaja la hipótesis de su culpabilidad, que aparecía más desdibujada en *Carmel*. Esto se puede vincular con el contexto, ya que en simultáneo con el estreno de esta ficción se realizó el juicio a Pachelo. Pero también se relaciona con la posibilidad de la ficción de crear personajes,

que está más restringida en el documental, que debe atenerse a las fuentes y el material obtenido. Asimismo, en esta creación de personajes se puede perder exactitud y fidelidad a la persona. Por ejemplo, el personaje de Carrascosa en la ficción, representado por Jorge Marrale, está estetizado y resulta más benevolente que en el documental. El Carrascosa de ficción es un personaje que sufre mientras que la persona entrevistada en el documental es más ambigua. De esta manera, en una narrativa sin grises, la ficción pretende cerrar o clausurar un proceso interpretativo que el documental mantenía abierto.

A la inversa, la caracterización de Petersen en la ficción, interpretado por Colin Firth, es mucho más ambigua y oscura que en el documental. *La escalera* en versión documental veía los hechos desde el punto de vista de Petersen y su familia. No contaba con los testimonios de la familia de Kathleen ni de la fiscalía. En la ficción se le da mucha más relevancia a los personajes que consideran que Petersen es culpable. Al presentar múltiples puntos de vista sobre los hechos se dificulta la identificación con el viudo, que ya no se lo representa de manera empática. Además, la ficción propone cuatro hipótesis sobre cómo pudieron haber sucedido los hechos, mientras que en el documental se abordaban sólo dos, ya que se centraba en el caso judicial. En este aspecto, el diseño de la narrativa ficcional incorpora varias reconstrucciones de cómo pudo haber sido el crimen, incluyendo la teoría de que Kathleen murió a causa del ataque de un búho, que no fue admitida en el juicio. Cada una de estas hipótesis es escenificada en un *reenactment* o reconstrucción, mecanismo tomado del género documental, que le da más verosimilitud a la narración ficcional. Así, la ficción *La escalera* deja abierta la interpretación al espectador sobre la forma en que sucedió la muerte de Kathleen, mientras que el documental abogaba por la hipótesis de un accidente. Por último, *La escalera* en versión ficcional incorpora a la historia la realización del documental de Netflix. Y expone la hechura del documental incluyendo en la narración un hecho real que la obra de no ficción había ocultado: la montajista tenía una relación sentimental con Peterson mientras se realizaba la serie. Este hecho cuestiona la obligación ética del documental y pone en tela de juicio la presunta neutralidad del mismo, lo cual puede producir una ruptura del contrato implícito con los espectadores. La noción de contrato implica que “todo género discursivo exige de quienes participan que acepten cierta cantidad de reglas mutuamente conocidas y las sanciones en las que incurren si las transgreden” (Maingueneau, 2009: 61). La información sobre la relación entre la montajista y el entrevistado rompe el pacto de confianza con el espectador, ya que este dato contextual cuestiona la veracidad del documental y lo convierte en un alegato parcial, teñido de afectividad. Así, el ocultamiento de la relación entre los realizadores y el sujeto del documental genera un problema ético que puede condicionar la interpretación del audiovisual.

De esta manera, las ficciones basadas en hechos reales pueden ser artificiales o construídas, pero en los ejemplos analizados exponen información relevante para estos casos policiales complejos, en los que es difícil determinar cuál es la verdad. Estas ficciones dialogan de forma interdiscursiva con los documentales ya emitidos, cuestionando su neutralidad. En el caso de *La escalera*, la ficción incluye e interpela al documental, señalando sus limitaciones y posibles conflictos éticos.

3. Conclusiones

En síntesis, tanto los directores de ficción como los del documental representan su versión de lo que sucedió, en relación a un contexto discursivo e interdiscursivo amplio. La importancia del sentido en el discurso ya había sido señalada por Eisenstein que destacaba el vínculo entre la imagen y la significación; “la función principal del plano en nuestro cine no es sólo y no tanto mostrar o presentar, como significar, dar significado, designar” (Eisenstein, 1999: 219). En esta línea los documentales no muestran o presentan la realidad tal como es, sino que funcionan como discurso. Entendemos, siguiendo a Maingueneau (2007) al discurso como la relación entre un texto y su contexto. La noción de contexto supone no sólo el entorno físico y temporal de la enunciación sino la memoria, el conocimiento del mundo y los saberes anteriores a la interpretación del discurso. Los hechos de los documentales de *true crime* analizados sucedieron a principios del 2000 y en los veinte años transcurridos no sólo surgieron diversos avatares en las causas judiciales sino que ha cambiado el contexto histórico, político, cultural. El contexto de interpretación actual no sólo está conformado por el interés de la opinión pública sobre los crímenes en las clases altas, sino que incluye una mirada de género sobre los femicidios, a la luz de la cuarta ola del feminismo. También se suma una mirada crítica sobre el rol de los medios de comunicación y la construcción de la noticia, además del problema de la pérdida de credibilidad en la justicia, tanto a nivel local como global. A esto debemos agregar una mayor conciencia del espectador sobre los mecanismos de construcción del documental y una desconfianza generalizada en la evidencia de las imágenes en la era de la posverdad. Como se puede observar en los casos analizados, el diseño audiovisual no pone en escena una verdad objetiva sino que se trata de una construcción de sentido abierta a la interpretación. Aventura que el documental de *true crime*, plantea una discursividad compleja: por un lado, promete veracidad y exactitud (transparencia) y por otro, genera un efecto de opacidad al proponer al espectador que saque sus propias conclusiones respecto de los casos policiales que representa.

Referencias Bibliográficas

- Bazin, A. (2001) ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp.
- Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Catalá, J. M. y Cerdán, J (eds.) (2007) “Después de lo real” (vol. I, II), en *Archivos de la fil-moteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, N°57.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.
- Eisenstein, S. (1999), *La forma del cine*, México, Siglo Veintiuno.
- Maingueneau, D. (2009) *Análisis de textos de comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Nichols, B. (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.
- Plantinga, C. (2014) *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México, UNAM.

Plantinga, C. (2007) “Caracterización y ética en el género documental”, en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*. N° 57.

Scolari, C. (2018) *Las leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona, Gedisa.

Truffaut, F. (1988), *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.

Abstract: The article focuses on the problem of representation and interpretation of discourse in audiovisual design. In this sense, it reflects on the documentary genre, inquiring about the representation of people and spaces through the design of images and sounds that present an indexical nature. The representation of reality is put into play in a specific documentary genre that analyzes true crimes. In this genre, design plays a crucial role in the construction of a discursiveness open to multiple interpretations.

Keywords: Audiovisual Design - Representation - Interpretation - Documentary - Discourse

Resumo: O artigo enfoca o problema da representação e interpretação do discurso no design audiovisual. Nesse sentido, reflete sobre o gênero documentário, indagando sobre a representação de pessoas e espaços por meio da concepção de imagens e sons que apresentam um caráter indicial. A representação da realidade é posta em jogo em um gênero documental específico que analisa crimes reais (*true crime*). Nesse gênero, o design desempenha um papel crucial na construção de uma discursividade aberta a múltiplas interpretações.

Palavras-chave: Design Audiovisual - Representação - Interpretação - Documentário - Discurso

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
