

La segundidad de Peirce en los documentales true crime. Anotaciones sobre *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst*

The Jinx: the life and deaths of Robert Durst | Andrew Jarecki | 2015

Santiago Martín López Delacruz*

Universidad de la República, Uruguay

Recibido 1 de febrero de 2022; 12 de julio de 2022

Resumen

En el siglo XXI, los documentales true crime han tenido una mayor presencia en el ámbito de consumo y distribución de contenidos audiovisuales, propiciando un debate a nivel mediático sobre los casos judiciales presentados dentro de su contenido narrativo. Al tratar de realizar una reconstrucción y un seguimiento pormenorizado de distintos hechos reales que desembocaron en tragedias de índole policial, este tipo de documentales propician un vínculo estrecho entre la representación cinematográfica y lo real que ha revitalizado la práctica documental contemporánea desde un punto de vista ético. A través del estudio de caso de *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst*, documental true crime que ha tenido importante relevancia en la esfera pública y judicial reciente, nos proponemos analizar el vínculo del documental con la realidad desde el modelo triádico del signo propuesto por Charles Sanders Peirce, y concretamente, sobre cómo la segundidad es un modo de significación que le otorga capacidad a la realización documental para trasladar las texturas de lo real a un nivel indicial.

Palabras Clave: Charles Peirce | Cine documental | Segundidad | Semiótica | True crime

Peirce's secondness in true crime documentaries. Annotations on *The Jinx: The Life and Death of Robert Durst*

Abstract

In the 21st century, true crime documentaries have had a greater presence in the field of consumption and distribution of audiovisual content, fostering a media debate on the judicial cases presented within their narrative content. By trying to carry out a detailed reconstruction and monitoring of different real events that led to police tragedies, this type of documentaries fosters a close link between cinematographic reproduction and reality that has revitalized contemporary documentary practice from an ethical point of view. Through the case study of *The Jinx: the life and death of Robert Durst*, a true crime documentary that has had important relevance in the recent public and judicial sphere, we propose to analyze the link between the documentary and reality from the triadic model of the sign proposed by Charles Sanders Peirce, and specifically, on how secondness is a mode of meaning that gives documentary filmmaking the ability to transfer the textures of reality to an indexical level.

Keywords: Charles Peirce | Documentary cinema | Secondness | Semiotics | True crime

Introducción

“Por supuesto, el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor “documento” de este tipo de cine.”
(Jean Vigo)

Con la proliferación de nuevos medios, lenguajes y pantallas, en las últimas décadas el cine documental se ha mantenido como un lugar de expresión y problematización de la realidad que “apuesta no solo por reavivar en el espectador el placer del texto, sino que pone en primer plano la necesidad de explorar la textura de lo real” (Català, 2010, p. 37). Esto explicita que su práctica se en-

marca cada vez más dentro de posturas reflexivas sobre la red de sentido y significación que el propio medio genera, problematizando el rol del realizador, su vínculo con el espectador y la responsabilidad ética, estética y discursiva que posee toda obra fílmica frente a la representación de la realidad.

Entendiendo que el cine documental empieza a tomar un camino autoconsciente dispuesto a reflexionar sobre las estrategias de su propia representación, se empieza a centrar en nuevos temas y adoptar nuevos enfoques formales:

Los estilos de observación de la cinematografía ya no son dominantes. Historias basadas en entrevistas y los do-

* santiago.lopez@fic.edu.uy

cumentales reflexivos, experimentales y personales han demostrado ser subgéneros viables (...) El estatus del cine documental como *prueba* del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento. (Nichols, 1996, p. 14)

En esta idea de exploración de las texturas de lo real, se comprende que el cine documental continúa en la búsqueda de lo real desde una perspectiva autorreflexiva, donde se utiliza la estética como herramienta hermenéutica, haciendo que la voluntad esclarecedora de su discurso sea trascendida por dimensiones poéticas, emocionales y subjetivas (Català, 2010). En esta nueva posición del cine documental, que adopta formas reflexivas desde un discurso marcadamente subjetivo y personal, nos preguntamos si se mantiene la vocación documentalista de plasmar en su narrativa aquellos elementos de la realidad que se encuentran invisibilizados y que, por medio del trabajo de representación fílmica, son explicitados desde un discurso ético y estético sobre el mundo histórico que discute, remite e interpela.

Desde distintos enfoques, realizaciones como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *The thin blue line* (Errol Morris, 1988) o *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), por citar algunos ejemplos de obras documentales de diversos espacios geográficos, generan discursos mediante una perspectiva reflexiva con una interrogante en común: ¿qué estrategias puede utilizar el cine documental para revelar las texturas de lo real? Surge así una de las problematizaciones más importantes de la realización documental, que es la que explicita el vínculo entre lo real y su representación, desde cuestiones de veracidad y autenticidad. Un nuevo interrogante surge en este punto: ¿de qué forma el cine documental puede plasmar la naturaleza de lo real?

El cine documental observado desde la perspectiva peirceana

En su estudio acerca del documental *Shoah*, que plantea los testimonios de supervivientes del holocausto judío, Andacht entiende que “el documental parece aspirar a lo imposible: convertir un relato casi indecible en un acto indicial casi tangible” (2010, s.p.). Con el ejemplo del filme de Lanzmann, las formas retóricas, narrativas y estéticas del cine documental pueden realizar una transformación en imágenes, desde el uso de los signos y su red de significación, aquellos aspectos de la realidad que aparecen como irrepresentables. El cine documental realiza un camino de comprensión que entiende que el

mundo opera sus límites dinámicos y forzosos mediante signos, pero también abre la posibilidad de que en su discurso sea posible interpretar, de forma simultánea, la cosa real y su representación (Andacht, 2005, p. 81).

Esta postura remite a la teoría propuesta por Charles Sanders Peirce, que plantea que la concepción sémica puede entenderse mediante un vínculo triádico entre signo, objeto e interpretante, donde:

Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. (1974, p. 22)

De esta forma, el representamen vendría a ser la forma que toma el signo —que no necesariamente tiene que ser material—, el objeto es aquello a lo que se refiere el signo, que puede ser una cosa real o imaginada, y el interpretante implica el sentido del propio signo, es decir, cómo es interpretado y, por lo tanto, cómo es reconocido el objeto. A su vez, para Peirce existen tres categorías necesarias para dar cuenta de la experiencia humana, a las que denomina primeridad, segundidad y terceridad:

Las ideas típicas de la Primeridad son cualidades del sentir o meras apariencias (...) En términos generales, una Segundidad genuina consiste en alguna cosa que actúa sobre otra cosa, esto es, acción en estado bruto. Digo bruto porque, en la medida en que la idea de alguna ley o razón aparece, aparece al mismo tiempo la Terceridad. (1974, p. 88)

Aunque la idea peirceana de primeridad responde a las cualidades inmediatas del objeto en tanto tiene posibilidad de ser, y la terceridad remite a la ley, norma o regularidad que se establece en el funcionamiento de los fenómenos de sentido, es en la segundidad donde se halla la idea de lo posible realizado, que ocurre y se concreta a raíz de la primeridad. En la segundidad se encuentra el aquí y el ahora del objeto, atendiendo a su carácter dinámico, donde la acción aparece de forma natural. Por ello, dentro de estas cuestiones existenciales de los fenómenos sémicos, podemos reconocer por un lado al objeto inmediato y, por otra parte, al objeto dinámico, ambos con diferencias marcadas:

Debemos distinguir el Objeto Inmediato, que es el Objeto tal como es representado por el Signo mismo, y cuyo Ser es, entonces, dependiente de la Representación de él en el Signo; y, por otra parte, el Objeto Dinámico, que es la Realidad que, por algún medio, arbitra la forma de determinar el Signo a su Representación. (Peirce, 1974, p. 65)

Mientras que el objeto inmediato tiene sus límites en la propia representación icónica, el objeto dinámico hace

alusión a su condición indicial, uniéndose a lo que representa de manera compleja, transformándose en síntoma e indicio en estado puro, que escapa a cuestiones de índole estética para afincarse en aspectos emocionales y personales de forma compulsiva. Para Andacht, el índice “es el ingrediente tangible en la experiencia, de aquello que por su mera y singular ocurrencia ocupa un momento y un espacio determinados que luego será descrito, nombrado, elogiado o abominado” (2010, s.p.), que, si bien a posteriori puede ser regulado simbólicamente al ser descrito e interpretado, en primera instancia se enmarca como un elemento que brota del objeto de manera contingente.

La tradición del cine documental tiene un fuerte vínculo con la condición indicial, ya que “puede pensarse como un atrapa a base de imágenes, un medio de revelar la realidad en tanto lo que es aquí y ahora, lo individual, singular intransferible, que ningún relato o memoria puede emular” (Andacht, 2010, s.p.). De este modo, el documental puede entenderse como el vínculo existente entre un aquí y ahora y su correspondiente representación, que resulta prácticamente indisociable al momento de transitar por la textura de lo real debido a su condición indicial intrínseca.

La cuestión del cine como medio para revelar el aquí y el ahora de la realidad ha tenido presencia también en la teoría cinematográfica. Tal es el caso de Deleuze (1983) que tomando como referencia la segundidad peirceana, plantea la idea de imagen-acción, a la que ya no le corresponde “la eliminación, la selección o el encuadre, sino la encorvadura del universo, de la que resultan, a la vez, la acción virtual de las cosas sobre nosotros y nuestra acción posible sobre las cosas” (p. 99). La imagen-acción, basada en el carácter indicial, se aleja de los procedimientos formales de la representación para centrarse en la acción misma de la representación, que vuelve inseparable lo real de lo cinematográfico.

En esta misma línea, podemos ubicar el pensamiento de Pasolini (2005), quien abogaba por la idea del cine como el momento escrito de la realidad en el que, inevitablemente, dicha realidad no es finalmente más que un cine “en estado puro”. Algo que también estaba presente en el pensamiento de Bazin (1990), quien entendía lo cinematográfico desde un realismo existencial: el cine no documenta la realidad, sino que participa de ella, estableciéndose como un medio que no solo registra lo real sino que también genera una continuidad lógica entre realidad y materia fílmica. Surge en esta postura baziniana la idea del cine total, donde finalmente los límites de la re-

presentación se vuelven permeables ante la inequívoca presencia de la realidad.

El fenómeno del *true crime* en el panorama documental del siglo XXI

En la actualidad, uno de los subgéneros del cine documental que mayor repercusión y circulación posee es el vinculado al formato *true crime*, tanto a nivel de la televisión tradicional como en lo que concierne a los servicios de *streaming* a nivel mundial. Este tipo de producción audiovisual se caracteriza por narrar desde el discurso documental hechos policiales y/o judiciales que han tenido gran repercusión a nivel social debido a la complejidad y las múltiples aristas de investigación de los casos tratados.

En el siglo XXI, el *true crime* ha sido explorado por servicios de *streaming* como Netflix, con ejemplos a nivel global como *Making a Murderer* (Moirá Demos y Laura Ricciardi, 2015-2018), *The Keepers* (Ryan White, 2017), *Nisman: el fiscal, la presidenta y la espía* (Justin Webster, 2019) y *Carmel: ¿quién mató a María Marta?* (Alejandro Hartmann, 2020); y también por canales de renombre mundial como HBO, que produjo documentales vinculados a la temática como *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (Joe Berlinger y Bruce Sinofsky, 1996) y *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003), y más recientemente, la miniserie *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst* (Andrew Jarecki, 2015).

Tal y como expresa Morton (2021), los documentales *true crime* se vuelven cada vez más influyentes en la justicia penal, puesto que los cineastas tienen una carga más apremiante para ser transparentes sobre la subjetividad en sus documentales para no manipular a sus audiencias y, en consecuencia, al sistema de judicial. Desde esta perspectiva, se comprende que este tipo de documentales poseen un importante valor para la comunidad, debido a que tiene como propósito es su aparente capacidad para intervenir donde la ley falló, para lograr un cambio social significativo y medible (Horeck, 2019).

A su vez, el documental *true crime* se ha convertido en uno de los negocios más rentables a la hora de producir contenidos originales (Romero Dominguez, 2020). Es el caso de la mencionada *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst*, estrenada en el año 2015, dirigida por Andrew Jarecki, y co-producida por el propio Jarecki, Jason Blum y Marc Smerling. La miniserie, compuesta

por seis episodios, explora la acusación realizada al heredero inmobiliario Robert Durst por doble homicidio — el de la escritora Susan Berman en 2000 y el de su vecino Morris Black en 2001 — junto a la desaparición de su esposa, Kathie Durst, ocurrida en 1982.

Durante los seis episodios de la miniserie, se realiza la reconstrucción de los casos tomando como base la investigación policial realizada hasta el momento. A la par, se cuenta con la presencia del propio Durst, quien es entrevistado por Jarecki para esclarecer los hechos sucedidos. En cada uno de los episodios, Durst da su versión de los hechos, negando con su testimonio todo crimen del que se le acusa. Sin embargo, el último episodio de la miniserie, emitido por HBO el día 15 de marzo de 2015 y siendo visionado por más de un millón de espectadores (Romero Domínguez, 2020) tuvo la particularidad de contar con la confesión de los crímenes por parte del propio Durst, en un giro que cambió por completo los propios fines del documental, que se limitaba únicamente a reconstruir los hechos y contar con el testimonio del principal sospechoso.

Siguiendo la propuesta de que “no hay contacto más confiable, aún si falible, con el mundo exterior que el que alcanzamos a través de las representaciones verdaderas de éste” (Andacht, 2005, p. 89-90), nos preguntamos por la capacidad que tiene el subgénero *true crime* para vincularse con la realidad desde una perspectiva reflexiva. Tomaremos el caso de *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst*, y concretamente, la reacción y confesión realizada por Robert Durst en los minutos finales del último episodio de la miniserie, para indagar sobre la condición indicial de la actividad documental desde la perspectiva peirceana, y la presencia de la segundidad como acción de un inevitable aquí y ahora de lo real a nivel existencial.

La indicialidad documental entre la actitud reflexiva y la fuerza de lo real

The Jinx: the life and deaths of Robert Durst se enmarca en la función que posee el documental como indagación y exposición periodística, cuyo uso es el más extenso como dentro de la televisión ya que incluye tanto una experiencia de mirar la evidencia visual de lo presentado, junto a una experiencia del testimonio como reportaje (Corner, 2002). La miniserie, a modo de evidencia, realiza un *racconto* cronológico de los principales acontecimientos en la vida de Robert Durst que lo llevan a ser

acusado y el principal sospechoso de los crímenes descritos con anterioridad.

A su vez, desde el reportaje se realiza una entrevista personal al propio Durst, que se encuentra cara a cara con el realizador Jarecki dentro de una modalidad, en primer lugar, propia del documental interactivo, ya que “hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos)” (Nichols, 1996, p. 79).

Sin embargo, el último capítulo marca un hecho peculiar en la representación documental, al exponer un pasaje de la modalidad interactiva a la reflexiva, donde el realizador pasa a ocupar un lugar distinto: ya no es la voz activa que lleva adelante el reportaje, sino que genera “una intensificación de la conciencia de lo que previamente había parecido natural o se había dado por supuesto” (Nichols, 1996, p. 111). Jarecki, al inicio del episodio, se plantea cuál es la mejor forma de entrevistar por última vez a Robert Durst junto a su equipo de producción (Figura 1), ante la aparición de nuevas evidencias que lo incriminan, explicitando la búsqueda de una estrategia eficaz para acceder a la verdad de los hechos.



Figura 1. El realizador Andrew Jarecki reunido junto a su equipo de producción.

De esta forma, en el área de la reflexividad, se transforma al documentalista “en un investigador, en un detective, al tiempo que convierte su trabajo en una tarea basada en la continua sospecha sobre la solvencia de una realidad a la que dirige su cámara y todos sus esfuerzos” (Català, 2010, p. 38). Jarecki, de una forma consciente, decide incluir su reflexión subjetiva y personal sobre las estrategias retóricas del medio documental dentro de su propia creación, en una actividad que se aleja de lo interactivo para indagar en la construcción ética y estética del vínculo realidad-representación.

Llegado el momento de la entrevista final, Durst se muestra pasivo y actuando de forma natural frente a cámara, tal y como se venía comportando en los episodios anteriores. Sin embargo, dos circunstancias resultan cruciales en esta nueva instancia de interacción: la presentación de nueva evidencia por parte de Jarecki y los hechos sucedidos a posteriori, cuando la entrevista finaliza y Durst solicita ir al baño sin percatarse de que su micrófono continúa encendido. Tanto en uno como en otro caso, las reacciones instantáneas de Durst le otorgan al documental un cariz indicial de gran relevancia.



Figura 2. Reacción de Robert Durst tras conocer la nueva evidencia mostrada por Jarecki.

En el acto por el cual Jarecki expone la nueva evidencia que incrimina a Durst, el comportamiento de este último cambia por completo el tono de la entrevista. Hasta la entrevista final, la actitud de Durst estuvo siempre enmarcada por la serenidad, dando su versión de los hechos de forma parsimoniosa y sin ningún tipo de vacilación testimonial. En algunos casos, incluso apela al humor para descontracturar la densidad de información por la cual es interrogado. Sin embargo, cuando la nueva evidencia incriminatoria es mostrada, su comportamiento físico en pantalla se modifica rotundamente.

Teniendo en cuenta que los índices inseparables del cuerpo son quienes dan testimonio (Andacht, 2010), siempre están determinados por la acción de un objeto que se encuentra en constante dinamismo. En el caso de Durst, ante la presentación de nueva evidencia su cuerpo comienza a hablar de una forma distinta a la que nos tenía acostumbrados: mira a cámara de forma permanente, comienza a hacer gestos bruscos levantando sus brazos, se reacomoda en su lugar de forma constante, e incluso, llega a eructar frente a cámara y a verse visiblemente sor-

prendido y nervioso. Acciones que están enmarcadas dentro de la propia relación de la segundidad:

Pero si de pronto me sonrojo, quedo lívido, o comienzo a transpirar, todas esas delaciones del cuerpo semiótico no pueden concebirse como voluntarias ni como fruto de la convención, sino que simplemente acontecen; es el cuerpo que habla, que nos dice, que revela aquello que nos gustaría a menudo ocultar. (Andacht, 2010, s.p.)

Lo indicial aparece de forma tal que el propio discurso de Durst empieza a ser trastocado mediante gestos y acciones físicas realizadas con rudeza, notando una actitud incómoda como entrevistado ante las nuevas preguntas que Jarecki le realiza. Sin perder la interactividad realizador-sujeto entrevistado, se continúa la entrevista, aunque ya con otro cariz: se observa a un Durst apresurado por responder de forma monosilábica, alejado ya de sus monólogos característicos de los anteriores episodios de la miniserie.

Teniendo en cuenta que la tradición documental tiene como propósito “llegar a ser una huella pública del choque, de la resistencia de alteridad, que el encuentro con otra persona inevitablemente produce” (Andacht, 2005, p. 88), se observa este momento de la entrevista como una revelación, total para Durst y parcial para los espectadores, que ya conocen el contenido de la evidencia. El choque indicial, plasmado en el cuerpo de Durst, y al que podemos describir desde lo indisimulable, lo bruto y lo dinámico, remite a la idea de imagen-acción, que precisamente “va de una acción, de un comportamiento o de un habitus a una situación parcialmente revelada” (Deleuze, 1983, p. 227).

En este punto, es pertinente plantear que es igual de importante la develación de nuevas pruebas del caso como la actitud que Durst tiene frente a ellas. En el área de la segundidad, donde podemos entender que el índice es “un signo determinado por un objeto dinámico en virtud de estar en una relación real con él” (Peirce, 1974, p. 94), el aquí y ahora se hace presente de forma inevitable, a través de la reacción de un Durst descolocado y perdido en su propio discurso, en sus propios gestos corporales. Siguiendo la noción de transpiración semiótica (Andacht, 2005), el cuerpo de Durst habla y reacciona por sí solo, por medio de una acción y de un no-control que resulta cada vez más evidente.

Es aquí donde podemos notar la condición indicial de la realización documental, donde la representación queda subordinada a la propia existencialidad del signo, a “esa fuerza de lo real que existe para empujar y desplazar otra cosa y manifestarse sin pedir permiso en la

vida, en medio del discurso hasta interrumpirlo” (Andacht, 2010, s.p.). Más que una búsqueda de evidencias en términos de investigación periodística y/o policial, en su episodio final *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst* se preocupa por plasmar lo auténtico de un gesto, una mirada o un discurso desarticulado dentro del material fílmico.

Se trata de superar los límites impuestos por la propia representación desde la condición de objeto inmediato, que a su vez son imposibles de evadir por ser parte intrínseca del modelo teórico triádico. Acercarse a las fronteras que propone el objeto dinámico con su virtud indicial en la que lo real queda expuesto a través de las voces, los cuerpos y las circunstancias emocionales que lo encarnan resulta una tarea dificultada por la propia condición ontológica del modelo sígnico.

Esto también queda demostrado en el momento que Durst, sin percatarse de que su micrófono continúa encendido, se dirige al baño una vez finalizada la entrevista y confiesa sus crímenes a través de sus propias palabras (ver Tabla 1). En dicho testimonio, Durst expone que se sintió nervioso durante la parte final de la entrevista, teniendo dificultades para contestar determinadas preguntas, autoculpandose de actitudes corporales que no pudo controlar —como sus eructos imprevistos—, aduciendo que Jarecki tiene razón en sus planteos y, finalmente, expresando que cometió todos los crímenes de los que se le acusa.

Audio original (en idioma inglés)	Audio traducido al idioma español
There it is. You're caught. You're right, of course. But, you can't imagine. Arrest him. I don't know what's in the house. Oh, I want this. What a disaster. He was right. I was wrong. And the burping. I'm having difficulty with the question. What the hell did I do? Killed them all, of course.	Listo. Te atraparon. Tienes razón, por supuesto. No te lo puedes imaginar. Arrestenlo. No sé qué hay en la casa. Oh, quiero esto. Que desastre. Él tiene razón. Yo estaba equivocado. Y los eructos. Tengo dificultades con la pregunta. ¿Qué demonios hice? Los maté a todos, por supuesto.

Tabla 1. Transcripción de la confesión de Robert Durst en el episodio final de la miniserie.

En esta instancia, que corresponde al cierre del documental, *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst* realiza un pasaje de una modalidad interactiva a una reflexiva, que se enfoca en el vínculo con lo real, y no tanto en la interacción entre el realizador y su entrevistado. Es curioso observar que, mientras Durst realiza la confesión en el baño, la cámara se queda filmando la habitación del hotel donde se realizó la entrevista, con elementos técnicos como micrófonos e iluminadores a la vista

del espectador. La decisión de Jarecki resulta interesante puesto que se realiza un contrapunto representacional entre las palabras expresadas por Durst y el detrás de cámara del documental.



Figura 3. Momento en el que Durst, a través de su micrófono encendido con voz en off, confiesa los crímenes.

Al momento de aparecer el testimonio más importante de la miniserie, el documental se mira hacia sí mismo: se deja en evidencia la construcción representacional del aparato fílmico, mostrando los elementos técnicos que funcionan detrás de cámara, a la par de exponer el testimonio clave de Durst. Como expresa Deleuze, una imagen-acción “ya no es global, sino local. Ya no es espiralica, sino elíptica. Ya no es estructural sino por acontecimientos” (1983, p. 227). La miniserie, en una actitud claramente reflexiva, se vuelve hacia su propio discurso, reflexionando sobre el valor de la propia representación, mientras lo real empieza a diseminarse en el documental por medio de las palabras de Durst.

No resulta casual que el plano final de la miniserie evidencie “de que está hecha materialmente” la representación, dado que la mayor parte del episodio está dedicada a la exploración retórica de la práctica documental en búsqueda de la autenticidad de lo real. Resulta una instancia paradójica el hecho de que el documental se mire auto reflexivamente al momento en el que las palabras de Durst comienzan a brotar de forma bruta en su testimonio. La actitud reflexiva que asume el documental hace dialogar la huella inevitable de lo real con el trabajo de la representación, donde nuevamente aparecen fronteras y no-límites, impregnados por la condición indicial de la actividad sígnica.

En la confesión de Durst, entendemos que existe una fuerza de lo real “para empujar y desplazar otra cosa y manifestarse sin pedir permiso en la vida, en medio del discurso hasta interrumpirlo” (Andacht, 2010, s.p.). Por

este motivo, es pertinente mencionar que Durst nunca pudo separar lo real de lo representado: el micrófono sigue encendido en su momento de confesión porque la frontera de la representación fue permeable, habilitando un lugar difuso y de difícil tránsito donde su cuerpo habla como si saliera del documental, pero la representación sigue en marcha. Más que prueba del mundo, tal y como señalaba Nichols (1996), el documental parece ser el mundo manifestado desde lo indicial, donde la representación se escapa de lo estrictamente fílmico para inmiscuirse en lo real, en la intimidad de la acción humana y en la fuerza bruta propia del objeto dinámico.

En esta continuidad existencial, que también era propuesta por Bazin (1990), se superan los límites fílmicos para afinar el sentido en lo real, donde el documental no es únicamente registro, sino que es un participante activo del mundo histórico al que remite. Siguiendo también el precepto de que la realidad no es más que *cine in natura* (Pasolini, 2005), surge la siguiente interrogante: ¿dónde culmina *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst* y cuando inicia lo real? La propia representación, avasallada por la condición indicial, la fuerza irreverente de la segundidad y la acción del objeto dinámico parece darnos una respuesta: cada vez son menos los límites que separan, a nivel ontológico, el documental reflexivo de las acciones y el devenir humano en todo su esplendor auténtico.

Conclusiones

Tomando como base el pensamiento de Peirce sobre la función del índice en los aspectos de la segundidad, se observa que la fuerza humana de lo real, con sus luces y sombras, parece haber encontrado en el cine documental un espacio para figurar de forma latente e indisimulable, más allá de cualquier sentido estético-formal, propio de

la primeridad icónica, o de leyes o normas de sentido e interpretación, propias de la terceridad de carácter simbólica.

The Jinx: the life and deaths of Robert Durst ofrece, por un lado, una estrategia de representación que alterna lo interactivo con lo reflexivo, dando pie a la reflexión sobre el propio medio y sobre el alcance del documental para incidir en lo real. Por otra parte, se erige como una miniserie *true crime* que realiza un recorrido minucioso por el caso policial que empapa la narrativa de sus seis episodios, dejando un espacio debatible sobre el vínculo cine-realidad, donde diversos aspectos cinematográficos se encuentran por choque con la exudación de la real, más allá de cualquier límite narrativo, de lenguaje o de soporte de la realización audiovisual.

Dentro del panorama actual de la práctica documental, resulta cada vez más frecuente encontrarnos con dispositivos de reflexión sobre las dimensiones creativas que conllevan el registro y la representación de la realidad. En este sentido, con *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst* se supera el valor de entretenimiento factual del documental tratando de encontrar una vocación ética y estética para/con lo real. Se puede reconocer que la representación audiovisual reflexiona sobre las acciones humanas como fenómenos del mundo histórico que se encuentran integrados a la propia actividad signica.

A modo de conclusión, debemos entender a los signos como elementos que forman parte de la misma cosa representada casi de forma inherente, en constante dinamismo y crecimiento semiótico, producto de la semiosis generada por su producción, interpretación y circulación en lo real. Esa es la condición misma de los signos, a saber, el estar en lugar de otra cosa para un signo más desarrollado o interpretante. Los homicidios no están allí, en lo filmado, más allá de que la confesión sea genuina, pero los signos actúan e interactúan de forma activa como evidencia existencial de lo sucedido.

Referencias

- Andacht, F. (2005). La reflexividad mediática en el género indicial documental. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 2(3), pp. 75-92.
- Andacht, F. (2010). Indicios ficcionales para un testimonio singular: Shoah o la búsqueda de un relato histórico indecible. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, 4(6), pp. 43-58.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Català, J. (2010). Panorama desde el puente: nuevas vías del documental. En A. Weinrichter (Ed.), *.doc: El documentalismo en el siglo XXI*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Corner, J. (2002). Performing the real: Documentary diversions. *Television & new media*, 3(3), pp. 255-269.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.

- Horeck, T. (2019). *Justice on demand: True crime in the digital streaming era*. Wayne State University Press.
- Jarecki, A., Blum, J. y Smerling, M. (Productores ejecutivos). (2015). *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst* [Serie de Televisión]. HBO Documentary Films; Blumhouse Television; Hit the Ground Running.
- Morton, P. (2021). Stylistic choices in true-crime documentaries: the duty of responsibility between filmmaker and audience. *Media Practice and Education*, pp. 1-14.
- Nichols, B. (1996). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo herético*. Editorial Brujas.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva visión.
- Romero Domínguez, L. (2020). Narrativas del crimen en los documentales de no ficción. *Revista Panamericana de Comunicación*, (2), pp. 11-20. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i2.2332>.
- Vigo, J. (2010). El punto de vista documentado. En: Thevenet, H. y Romaguerá, J. (Eds.), *Textos y manifiestos sobre el cine* (pp. 134-138). Madrid: Cátedra.